

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Ellen Cristina Moreira Santos

**Amor e Guerra: a representação fotográfica do espaço bélico nas imagens de
Lynsey Addario**

SÃO CRISTOVÃO

2022

Ellen Cristina Moreira Santos

Amor e Guerra: fotografias de guerra feitas por mulheres

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como requisito para obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Orientadora: Prof^ª Dra. Greice Schneider

SÃO CRISTOVÃO

2022

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S237a Santos, Ellen Cristina Moreira.
Amor e Guerra : a representação fotográfica do espaço bélico nas imagens de Lynsey Addario / Ellen Cristina Moreira Santos ; orientadora Greice Schneider . – São Cristóvão, SE, 2022.
137 f.; il.

Dissertação (mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Sergipe, 2022.

1. Comunicação. 2. Fotografia de guerra. 3. Fotojornalismo. 4. Fotografia documentária. 5. Fotógrafas. I . Schneider, Greice, orient. II. Título.

CDU 355.01:77



ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO MESTRADO EM COMUNICAÇÃO – UFS

Título do trabalho: "Amor e Guerra: a representação fotográfica do espaço bélico nas imagens de Lynsey Addario."

Aluno (a): ELLEN CRISTINA MOREIRA SANTOS

Data da defesa: 31/10/2022

Às 17 horas do dia 31 do mês outubro de 2022, o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe realizou a defesa de dissertação de Mestrado da discente ELLEN CRISTINA MOREIRA SANTOS intitulado: "Amor e Guerra: a representação fotográfica do espaço bélico nas imagens de Lynsey Addario", conforme o que estabelece a resolução N° 04/2021/CONEPE/UFS, que regula o funcionamento do PPGCOM/UFS. Banca examinadora: GREICE SCHNEIDER (PPGCOM-UFS) – presidente da banca e orientadora, VALERIA MARIA SAMPAIO VILAS BOAS ARAUJO (PPGCOM-UFS) – avaliadora interna e MARIA BEATRIZ COLUCCI – avaliador externo (UFS). Após a discente apresentar seu trabalho, a banca fez os questionamentos e comentários referentes à pesquisa, os quais foram respondidos. Ao final, a banca se reuniu e considerou a discente ELLEN CRISTINA MOREIRA SANTOS APROVADA no Curso de Mestrado em Comunicação da UFS.

Cidade Universitária “Prof. José Aloísio de Campos”, 31 de outubro de 2022

Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
gov.br GREICE SCHNEIDER
Data: 27/11/2022 08:16:06-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Prof. Dr. GREICE SCHNEIDER (PPGCOM-UFS) –
PRESIDENTE DA BANCA

Documento assinado digitalmente
gov.br VALERIA MARIA SAMPAIO VILAS BOAS ARAUJO
Data: 21/11/2022 10:48:42-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Prof. Dr. VALERIA MARIA SAMPAIO VILAS BOAS ARAUJO (PPGCOM-UFS) –
avaliador interno

Documento assinado digitalmente
gov.br MARIA BEATRIZ COLUCCI
Data: 24/11/2022 14:44:39-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Profa Dra MARIA BEATRIZ COLUCCI (DCOS/UFS) –
avaliador externo

Programa de Pós-Graduação em Comunicação:

Prédio de Comunicação Social. Andar Superior, Sala 01 - Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos Av. Marechal Rondon, S/N – CEP 49.100-000 – Rosa Elze – São Cristóvão – Sergipe – Brasil
Telefone: (79) 2105-6390 – E-mail: mestradocomunicao.ufs@gmail.com

Para todos que acreditam em mim.

AGRADECIMENTOS

Sou grata à minha família que sempre esteve ao meu lado nos caminhos que escolhi trilhar, me dando todo o suporte possível para que eu consegui realizar minhas ambições. Sou grata à minha mãe que me acolheu na caminhada acadêmica, ao meu pai em não me deixar desistir e às minhas irmãs por estarem presentes.

Sou grata à minha orientadora e mentora Greice Schneider, por todo carinho, toda orientação e toda a minha trajetória acadêmica, que iniciou quando nos conhecemos no meu primeiro ano de faculdade, em 2013. Sou grata por toda paciência, cumplicidade e humildade em me ensinar como ser uma excelente profissional e pesquisadora.

Agradeço ao meu companheiro Marcius Henrique, por me incentivar e por ser alento nos momentos que eu achei que não conseguiria. Por me escutar e estar ao meu lado, não me deixando duvidar de que sou capaz em fazer qualquer coisa que eu queira.

Aos meus amigos, sou grata por serem meus confidentes. A Isa por me ouvir, a Carolzinha por sempre achar o melhor das situações e não deixar desanimar. Agradeço a Lucas por todo apoio para eu conseguir entrar na seleção e a Matheus por me permitir compartilhar minhas inseguranças acadêmicas e por me ajudar. Sou grata a minha amiga de mestrado Ary, pela parceria nas noites difíceis. Agradeço ao meu querido amigo Victor pela caminhada acadêmica, que ocorre desde que éramos calouros.

Agradeço, por fim, ao grupo de pesquisa Lavint, onde pude conversar e debater sobre minha dissertação em todo seu percurso, com pessoas atenciosas e interessadas em me ajudar nessa caminhada. E às professoras Bia e Valéria pelos olhares atentos e sensíveis em lerem o meu trabalho e participarem com tanto cuidado desse momento especial.

*Tudo o que sabemos da guerra conhecemos por uma 'voz masculina'.
Somos todos prisioneiros de representações e sensações
"masculinas" da guerra. Das palavras 'masculinas'. Já as mulheres
estão caladas. Ninguém, além de mim, fazia perguntas para minha
avó. Para minha mãe. Até as que estiveram no front estão caladas. Se
de repente começam a lembrar, contam não a guerra 'feminina', mas
a 'masculina'. Seguem o cânone. E só em casa, ou depois de
derramar alguma lágrima junto às amigas do front, elas começam a
falar da sua guerra, que eu desconhecía. Não só eu, todos nós.*

Aleksiévitch, Svetlana. A Guerra Não Tem Rosto de Mulher.2016.

RESUMO

A presença, a participação e o reconhecimento de mulheres no campo bélico têm crescido, porém suas trajetórias e produções são, ainda, pouco discutidas quanto a sua importância na documentação da história das fotografias de guerra. Esta dissertação tem por objetivo geral analisar fotografias de guerra feitas por mulheres fotojornalistas dentro do espaço bélico, a fim de compreender como questões de gênero se manifestam neste espaço. É justificada pelo fato de como a guerra é considerada um ambiente masculino, com a fotografia podendo reforçar essa convenção, fotógrafas muitas vezes são invisibilizadas ou têm suas produções pouco analisadas. Os objetivos específicos consistem em: relatar a história da fotografia de guerra, por uma perspectiva de gênero; entender os papéis que o gênero feminino possui em espaços tradicionalmente masculinizados; apresentar fotógrafas que estão inseridas no espaço bélico; explicar o que caracteriza o espaço bélico e sua relação com o cotidiano e investigar as suas produções fotográficas. A fundamentação teórica conta com estudos sobre o gênero (BUONANNO) e a fotografia (SONTAG), aplicados na guerra, com conceitos sobre o espaço bélico (BUTLER; HIIK) e o cotidiano (BECK). O *corpus* da pesquisa parte da análise documental e fotográfica das imagens da fotojornalista Lynsey Addario, presentes no fotolivro *Of Love & War* (2018). Com a investigação, foi possível entender como as fotografias de guerra da fotógrafa são produzidas e o que revelam sobre o espaço bélico e a vida cotidiana na guerra.

Palavras-chave: fotografia; gênero; mulher; guerra.

ABSTRACT

The presence, participation and recognition of women in the war camp have grown, because of their trajectories and productions are, still, little discussed as to their importance in the documentation of the history of war photographs. The general objective of this dissertation is to analyze war photographs taken by women photojournalists within the war space, in order to understand how gender questions manifest themselves in this space. It is justified by reason of how war is considered a masculine environment, with photography being able to reinforce this convention, many times photographers are made invisible or their productions are little analyzed. The specific objectives consist of: recounting the history of war photography, from a gender perspective; parents understand that the feminine gender is possui in traditionally masculinized spaces; to present photographers who are inserted in the war space; to explain what characterizes the war space and its relationship with everyday life and to investigate its photographic productions. The theoretical foundation has studies on gender (BUONANNO) and photography (SONTAG), applied to war, with concepts on the war space (BUTLER; HIIK) and everyday life (BECK). The corpus of the research part of the documentary and photographic analysis of the images of the photojournalist Lynsey Addario, present in the photobook *Of Love & War* (2018). Through research, it was possible to understand how the photographer's war photographs are produced and what they reveal about the war space and everyday life in war.

Key-words: photography; gender; woman; war.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- O presente ideal para todos.....	28
Figura 2- Kodak Simplicity.....	28
Figura 3- Kodak Developing.....	28
Figura 4- Oficinas do Serviço Policial Feminino, liderado pela inspetora Mary Allen (ex-sufragista).....	33
Figura 5- Soldados russos descansando, ligados um hospital móvel da Cruz Vermelha.....	36
Figura 6- Funeral dos anarquistas Berneri e Barbieri, em Barcelona.....	36
Figura 7- Milicianos da divisão Ascaso almoçam, em frente à Aragão.....	37
Figura 8- Milícia republicana treinando na praia.....	41
Figura 9- Homem sofrendo ao lado do seu amigo carbonizado.....	41
Figura 10- Lee Miller dentro da banheira do chalé de Hitler.....	44
Figura 11- Guarda da prisão SS morto, flutuando em canal.....	43
Figura 12- Prisioneiro vietcongue encontrado com propaganda comunista.....	44
Figura 13- Vedado com sua bandeira, é levado ao quartel-general.....	44
Figura 14- Paramédico pressiona curativo no peito de um fuzileiro.....	46
Figura 15- Paramédico encosta cabeça no peito de fuzileiro.....	46
Figura 16 - Paramédico segue caminho e deixa fuzileiro morto.....	46
Figura 17- Paramédico olha angustiado em direção ao inimigo.....	46
Figura 18 - Homem Molotov.....	47
Figura 19 - Conflitos em 2020 - Nível Nacional e Internacional.....	53
Figura 20 - capa do livro de memórias de Addario.....	64
Figura 21 - Capa do fotolivro de Addario Of Love & War.....	69
Figura 22 - Carta enviada a amigo sobre início da carreira.....	70
Figura 23 - Índice do fotolivro Of Love & War.....	71
Figura 24 - Mulher afegã dentro do Hospital Feminino Rabia Balkhi em Cabul, Afeganistão, maio de 2000.....	75
Figura 25 - Tropas dos EUA carregam o corpo do sargento Larry Rouble, que foi morto quando insurgentes do Taleban emboscaram seu esquadrão no Vale Korengal, Afeganistão, em outubro de 2007.....	76
Figura 26 - A 2ª subtenente Jesse Russell, uma piloto do Exército dos EUA com a unidade de evacuação médica da 82ª Companhia Aérea, Charlie Company, faz um teste antes de voar para Dwyer.....	78
Figura 27 - Uma enfermeira tenta ressuscitar o segundo gêmeo de Mamma Sessay depois que o bebê nasceu um dia após o primeiro filho.....	79
Figura 28- Tropas da oposição se abraçam enquanto recuperam território de soldados leais a Kadafi e ganham mais terreno a oeste de Bin Jawad, março de 2011.....	80
Figura 29 - Zahra, 15 anos, da província de Mazar-i-Sharif, está deitada em uma mesa de operação no Hospital Isteqlal em Cabul, no Afeganistão, depois de tentar cometer suicídio incendiando-se.....	81
Figura 30 - Cenas de Bagdá e Fallujah, Iraque, 2003–2004.....	84
Figura 31 - Soldados da Quarta Divisão de Infantaria escoltam um detento para ser fotografado em um complexo que se acredita pertencer a membros do partido baathista e partidários do antigo.....	85
Figura 32 - Meninos brincam em torno de um avião destruído que restou da guerra soviético-afegã em Cabul, Afeganistão, em maio de 2000.....	86

Figura 33 - Uma visão aérea dos restos da vila de Abu Suruj, no oeste de Darfur, Sudão, fevereiro de 2008.....	87
Figura 34 - Um antigo governo morto do Exército Popular de Libertação do Sudão está na estrada em frente à base da Missão das Nações Unidas no Sudão do Sul, enquanto civis com suprimentos da cidade passam durante uma pausa nos combates entre o governo e as forças da oposição em Bentiu, Sudão do Sul , maio de 2014.....	88
Figura 35 - Soldados americanos da 82ª Divisão Aerotransportada, Segunda Brigada, caminham por uma casa na seção Aldora de Bagdá durante uma busca de casa em casa por armas, em junho de 2003.....	90
Figura 36 - Uma escola secreta para meninas na estrada principal de Cabul à província de Ghazni, maio de 2000.	92
Figura 37 - Fuzileiros navais dos EUA fazem uma pausa para se barbear em frente a um dos palácios presidenciais de Saddam Hussein no dia em que Tikrit caiu do governo da Guarda Republicana no Iraque, 15 de abril de 2003. Enquanto o regime de Saddam Hussein caía no Iraque, prova das muitas suspeitas de como Saddam Hussein ocultou suas armas vieram à tona.	93
Figura 38 - Crianças brincam em um cemitério em Cabul, Afeganistão, em maio de 2000.	94
Figura 39 - Elena Woods, 24 anos (à direita), limpa sua arma após retornar da Base Operacional Avançada (FOB) Delhi, na província de Helmand, Afeganistão, abril de 2010.	95
Figura 40 - A cabo Lisa Gardner tira os sinais vitais de um grupo de mulheres afegãs na vila de Lakari durante um atendimento médico na província de Helmand, Afeganistão, em maio de 2010.	97
Figura 41- Uma celebração de casamento clandestina em uma residência particular em Herat, Afeganistão, março de 2001.	98
Figura 42 - Khalid, sete, senta-se do lado de fora da tenda médica de uma base militar dos EUA depois que anciãos de uma vila alegaram que ele foi ferido por estilhaços de uma bomba lançada pelos americanos perto de sua casa em Korengal Balley, Afeganistão, em outubro de 2007.....	100
Figura 43 - Mulheres iraquianas choram enquanto procuram entes queridos ao longo de fileiras de restos mortais descobertos em uma vala comum ao sul de Bagdá, Iraque, maio de 2003.	101
Figura 44 - O sargento Tanner Stichter atende o especialista Carl Vandenberg nos arbustos momentos depois que Vandenberg foi baleado no estômago durante a emboscada do Talibã.	102
Figura 45 - Cerca de metade das 476 prisioneiras do país estão presas por "crimes morais" semelhantes. Afeganistão, novembro de 2009.....	104
Figura 46 - Nargis, uma mulher afegã de Cabul que se queimou porque seu marido a espancou repetidamente, tem seus curativos trocados na unidade de queimados do Hospital Isteqlal em Cabul, Afeganistão, agosto de 2010.....	105
Figura 47 - No funeral de Mamma Sessay, parentes cobriram seu rosto com pó ritualístico para afastar o mal e prepará-la para a vida após a morte. Caberá a sua mãe cuidar da vida após a morte. Caberá a sua mãe cuidar dos gêmeos recém-nascidos. Aldeia de Mayogbah, Serra Leoa, maio de 2010.	106
Figura 48 - Homens ficam do lado de fora da casa do governador horas após a queda do Talibã, em Kandahar, em dezembro de 2001	108
Figura 49 - Sgt. Rice (esquerda) e Spc. Vandenberg (à direita) são assistidos enquanto caminham em direção à zona de pouso minutos depois de serem baleados no estômago	

durante uma emboscada do Taleban. Ambos foram levados imediatamente para cirurgia. Cordilheira de Abas Ghar, Vale Korengal, Afeganistão. Outubro, 2007.....	109
Figura 50 - Cenas de Bagdá e Fallujah, Iraque, 2003–2004.....	110
Figura 51 - A cabo Christina Oliver (centro), 25 anos, entre os membros das equipes de engajamento femininas anexadas ao Segundo Batalhão, Sexto Regimento de Fuzileiros, durante uma patrulha pela vila de Sistani, no sul de Marjah, Afeganistão, setembro de 2010.	111
Figura 52 - Tropas da oposição recuam do posto de controle principal perto da refinaria em Ras Lanuf enquanto tropas leais a Kadafi bombardeiam a área em Ras Lanuf, leste da Líbia, em março de 2011.	112
Figura 53 - Policiais afegãos são treinadas em um campo de tiro pelos Carabinieri do exército italiano, nos arredores de Cabul, Afeganistão, abril de 2010.	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A GUERRA E SUA RELAÇÃO COM O GÊNERO E COM A FOTOGRAFIA	17
1.1 História da representação visual das guerras	18
1.2 Gênero e guerra	23
1.3 Gênero, fotografia e guerra	28
2 MULHERES FOTÓGRAFAS DE GUERRA	34
3 ENTENDIMENTOS SOBRE O ESPAÇO BÉLICO	51
3.1 O espaço bélico e suas representações	52
3.2 A representação fotográfica da guerra	58
3.3 A representação do doméstico na guerra	60
4 SOBRE AMOR E GUERRA	62
4.1 Lynsey Addario, fotógrafa de guerra	63
4.2 Sobre Lynsey Addario: análise documental	64
4.3 Estrutura do fotolivro	70
4.4 Operadores de análise	75
4.4.1 Personagens	76
4.4.2 O espaço bélico e o espaço cotidiano	84
4.4.3 Temporalidade: o cotidiano na guerra	93
4.4.4 Representação da atrocidade e do sofrimento	101
4.4.5 Signos de violência e conflito	110
4.5 Resultados	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

Os estudos centrados na presença e participação de mulheres tanto na fotografia quanto na guerra têm ganhado cada vez mais espaço na academia, apesar da temática movimentar alguns autores desde o final do século XIX, com abordagens que vão desde questionamentos sobre a existência de grandes artistas femininas (NOCHLIN, 1971), passando por uma perspectiva histórica de fotógrafas (ROSEMBLUM, 1994), e o papel desempenhado pelas mulheres na guerra (MCEUEN, 2011). Porém, apesar do interesse no tema crescer, ainda restam muitas lacunas quanto à contribuição das mulheres na representação visual de conflitos bélicos.

Uma dessas brechas refere-se à subjugação das mulheres na área militar, que possui como alguns dos fatores as premissas de que a guerra é um espaço masculino, sem chances de um protagonismo feminino e que quando elas ocupam algum papel nos conflitos, esses já são pré-determinados às funções de auxiliares. Essa visão acaba por envolver também a área fotográfica, em que se espera que somente homens ocupem locais perigosos, enquanto às mulheres reservam-se ensaios fotográficos mais caseiros e delicados. Apesar desse ponto de vista ultrapassado, mulheres têm atuado nas duas áreas, com funções relevantes, porém sem o devido reconhecimento, há muito tempo. Esta dissertação pretende lançar luz à temática, ao desejo de que o gênero feminino seja reconhecido e incluído e, assim, suas histórias e contribuições sejam citadas e analisadas.

A escolha do espaço bélico como o local a ser estudado tem por seus motivos o fato de ser considerado um território pertencente ao gênero masculino, sustentado pela visão da masculinidade homogênea; a pouca visibilidade às histórias de mulheres que exerceram papéis nesse ambiente e a existência de áreas bélicas atuais que acabam por ser também o cotidiano de alguns povos. Para um território ser considerado como uma área de conflito é importante compreender que alguns fatores são levados em consideração: presença ou não de armas, locais atingidos, mudança de direitos básicos para a vida, refugiados do local etc (HIIK, 2021). A partir disso, há uma escala que classifica como um território pode fazer parte, como conflito, em cinco gradações – disputa, crise não-violenta, crise violenta, limite de guerra e guerra. Segundo o Barômetro do Conflito de 2020 (HIIK, 2021), no mundo há 19 conflitos em limite de guerra e 21 guerras, em 2020. Sete delas ocorrem no Oriente Médio, o qual corresponde à parte oeste da Ásia, o Norte da África e o Afeganistão, em que sua população convive com tropas

militares e bombardeios há pelo menos 10 anos em alguns conflitos, como o da Síria. Esses territórios possuem uma atuação relevante de mulheres fotojornalistas na cobertura de seus conflitos, mas de pouco reconhecimento e citações.

Com o interesse de desenvolver e relacionar essas áreas, esta dissertação pretende investigar como as fotografias de guerra feitas por mulheres fotojornalistas demonstram suas presenças no espaço bélico e quais são suas contribuições para a história da fotografia de guerra. O intuito é justamente compreender o modo que as fotojornalistas têm acesso à guerra, suas trajetórias e como contam a história da guerra por meio de imagens, entendendo assim, também, a atuação delas nesse espaço e a presença do cotidiano nos conflitos. A fim de delimitar e amarrar da melhor forma possível o corpus, garantindo a análise completa das obras de uma fotógrafa, escolheu-se a fotojornalista Lynsey Addario, para realizar análise documental de trajetória do seu livro de memórias *It's What I Do: A Photographer's Life of Love and War* (2015) e análise fotográfica do seu fotolivro *Of Love & War* (2018), por meio de cinco categorias, definidas em acordo com os critérios do Barômetro de Conflito (HIIK, 2021), citados acima.

O objetivo geral consiste em analisar fotografias de guerra feitas por mulheres fotojornalistas dentro do espaço bélico a fim de compreender como questões de gênero se manifestam neste espaço. Para isso, os objetivos específicos contribuirão na hora de entender o campo: relatar a história da fotografia de guerra, por uma perspectiva de gênero; entender os papéis que o gênero feminino possui em espaços tradicionalmente masculinizados; apresentar fotógrafas que estão inseridas no espaço bélico; explanar o que caracteriza o espaço bélico e sua relação com o cotidiano e investigar as suas produções fotográficas. O trabalho justifica-se no fato de que a guerra é lembrada como um ambiente em que homens são considerados heróis e as mulheres raramente são lembradas, apesar das suas presenças. Logo, o reconhecimento delas como atuantes no espaço bélico, como fotógrafas, além da compreensão de suas trajetórias, condições e suas posições nesse espaço são de relevância para não só a história de guerras, mas também para os estudos da fotografia. Ademais, é importante ressaltar que o foco deste trabalho não é classificar ou analisar o *corpus* atribuindo às fotos a existência de um olhar necessariamente determinado pelo gênero. Ou seja, apesar das amplas discussões em torno de um suposto olhar feminino (SANTOS; MOUSAVI e SATTARI; BUONANNO), que aparecerão na contextualização deste trabalho, as questões de gênero aqui se

manifestam a partir de consequências das próprias circunstâncias culturais e históricas a respeito dos tipos de acesso que são oferecidos a essas fotógrafas.

A dissertação conta com quatro capítulos: o primeiro capítulo relata o percurso histórico da fotografia de guerra, pela perspectiva do gênero feminino, a fim de contextualizar as temáticas a serem trabalhadas durante a dissertação, além de se entender o cenário em que as mulheres estão inseridas quando se trata da fotografia e da guerra. Para isso, o capítulo foi dividido em três tópicos, em que o primeiro conta a história da representação visual das guerras, desde as pinturas até o momento atual. O segundo tópico revisa as atribuições dos gêneros na guerra, em que explica o porquê da visão hegemônica de que o ambiente bélico deve ser ocupado pelo homem. Após a compreensão desses tópicos, o terceiro foca-se na reunião de problemáticas que giram em torno da produção fotográfica feminina, além dos papéis destinados a elas na fotografia. A fim de traçar uma parte da história da guerra, por uma perspectiva de gênero, o segundo capítulo traz um panorama de fotojornalistas mulheres e suas produções feitas em guerras, desafiando algumas vezes a sua época, para que essas histórias sejam reconhecidas no espaço masculinizado que é a guerra.

O terceiro capítulo é destinado a uma exploração da matriz conceitual do trabalho, explorando os modos como os estudos de gênero discutem sobre a dominação masculina presente em áreas da sociedade, em que o gênero feminino é subjugado (BUTLER, 2015) e formas que muitas vezes elas são vistas e rotuladas na produção fotográfica (BUONANNO, 2012). Faz-se necessário também compreender o modo que convenções sobre os locais considerados masculinos foram construídos e atuam na coletividade. Essa discussão é contextualizada no campo da fotografia como registro histórico da guerra e relacionado à iconografia do sofrimento, apresentado por Sontag (2003), que traz uma síntese sobre como a fotografia traduz o espaço bélico, seu conhecimento e quem está inserido nele, explorando questões como a presença do doméstico e cotidiano na guerra (BECK, 2012).

O terceiro capítulo é dedicado à análise do *corpus*: primeiramente, uma análise documental de trajetória da fotógrafa Lynsey Addario, reconhecida em registrar locais que possuem conflitos armados, principalmente no Oriente Médio. O recorte justifica-se pelo fato de que os conflitos armados nessa região são atuais, em que um está no limite de tornar-se guerra e sete são consideradas guerras no território (HIIK, 2020). Além disso, o espaço bélico nesse território acaba por ser o mesmo do ambiente civil há, pelo menos,

10 anos em algumas cidades, onde sua população convive com esses conflitos armados. O objetivo desta análise é situar o leitor na forma como o seu percurso contribui para o tipo, o modo e os temas das suas fotografias. A escolha de Addario se deu por um levantamento bibliográfico em portais de notícias internacionais e nacionais, sites de imagens fotográficas de guerras, site de fotógrafas femininas e livros de fotografias de guerra. A americana Lynsey Addario é considerada uma das maiores fotojornalistas da atualidade, com seus trabalhos focados em retratar guerras ao redor do mundo e assuntos ligados aos direitos das mulheres. Em 2015, foi considerada pela *American Photo Magazine* como uma das cinco fotógrafas mais influentes dos últimos 25 anos. Além disso, recebeu uma bolsa *Mac Arthur*; fez parte de equipe do *New York Times* para ganhar um prêmio *Pulitzer* por reportagens no exterior; um prêmio *Olivier Rebbot – Overseas Press Club* e duas indicações ao Emmy. Algumas das suas reconhecidas coberturas são a retratação de mulheres afegãs sob o Talibã, no Afeganistão; registro de escolas clandestinas femininas; refugiados na África e fotografias documentais de mulheres raptadas e estupradas na guerra civil da Somália. Seu mais recente trabalho refere-se à cobertura fotográfica da guerra entre Rússia e Ucrânia, que ainda ocorre iniciaram no ano de 2022, no território ucraniano. As suas imagens tornaram-se capa de revistas e jornais conhecidos mundialmente, como *The New York Times*, abrindo novas discussões sobre o espaço bélico e suas representações.

A segunda parte da análise do *corpus* se dá pelo estudo fotográfico das imagens pertencentes ao fotolivro de Addario (2018), em que reúne seus maiores projetos. Nesta investigação, as categorias determinadas apresentam as formas que uma fotografia feita em espaço bélico pode demonstrar sobre as pessoas que ali vivem, os tipos de violência infligidas sobre elas e sobre o território em que vivem, a presença do cotidiano e doméstico no espaço bélico. As categorias foram: a) Personagens; b) “O espaço bélico e o espaço cotidiano”; c) temporalidade; d) “Representação da atrocidade e do sofrimento”; e) “Signos de violência e conflito”. Por fim, os resultados trazem o que se depreendeu sobre a ocupação de mulheres como fotógrafas de guerra e suas produções. Ao reconhecer suas presenças em conflitos e ao analisar e estudar suas obras, pretende-se que o destaque para outras fotógrafas que também atuam nesses locais, que normalmente são dominados pelo gênero masculino em representação e pertencimento, seja contínuo.

1 A GUERRA E SUA RELAÇÃO COM O GÊNERO E COM A FOTOGRAFIA

Os trabalhos centrados na presença e participação de mulheres tanto na fotografia quanto na guerra têm ganhado cada vez mais espaço na academia, apesar da temática movimentar alguns autores desde o final do século XIX. Estudos sobre gênero, fotografia e guerra, os três eixos principais dessa pesquisa, tiveram abordagens que vão desde questionamentos sobre a existência de grandes artistas femininas (NOCHLIN, 1971), passando por uma perspectiva histórica das fotógrafas (ROSEMBLUM, 1994), até o papel desempenhado pelas mulheres na guerra (MCEUEN, 2011). A partir de uma revisão bibliográfica por pesquisas encontradas com combinações dessas palavras-chaves, os trabalhos nacionais e internacionais sobre a temática têm crescido nos últimos dois anos. Uma abordagem histórica sobre o papel das mulheres no registro fotográfico de guerras (LOMBARDI, 2018, ZEWERS, 2017), ou de fotógrafas específicas, como Lee Miller (LOMBARDI, 2018), e a identificação de mulheres que participam do jornalismo e fotojornalismo em ambiente bélico nos dias atuais (SANTOS, 2015) são algumas das ideias discutidas nas pesquisas acadêmicas nacionais. No âmbito internacional, o estudo comparativo das mulheres nas forças armadas e o desenvolvimento de políticas sobre o recrutamento militar feminino nos países (CARREIRAS, 2004), a análise dos trabalhos desenvolvidos por mulheres como enfermeiras na guerra e condições de serviços no pós-guerra (SCHULTZ, 2004) e a análise de produções fotográficas femininas, como de Gerda Taro (JIMÉNEZ, 2010), são alguns dos trabalhos que buscam investigar a atuação do gênero feminino nas áreas estudadas nesta dissertação.

Este capítulo retoma a história da fotografia, por uma perspectiva de gênero, com foco nas imagens de guerra, problematizando, assim, a associação entre guerra e o masculino, além de recuperar a participação de fotógrafas como produtoras de imagens. O primeiro tópico traz um percurso histórico sobre como as fotografias de guerra foram feitas e notadas pela sociedade e imprensa, como jornais e revistas. Essa construção é importante para entender como esse percurso influenciou na associação de que a guerra é um espaço masculino, e não masculinizado, com uma visão de heroísmo e força, que é desenvolvido no segundo tópico. Este também relata a presença do gênero feminino em ambientes bélicos, como eram vistas quando participavam de guerras, além dos papéis desempenhados por elas. A interpretação de que conflitos só devem ser vivenciados e feitos por homens reflete no modo em que as mulheres são aceitas nesses espaços. O

terceiro tópico, por fim, conecta a fotografia produzida por mulheres em ambientes bélicos, desenvolvendo o sentido de que, além da não visibilidade necessária que o gênero feminino ocupa em guerras, o mesmo acaba ocorrendo na fotografia, com um reforço ainda maior quando se trata de imagens de guerras e conflitos.

1.1 História da representação visual das guerras

Um dos grandes instrumentos para a documentação histórica são as imagens, contribuindo como uma forma de entender as transformações de uma época. A representação visual das guerras ocorre anteriormente a máquina fotográfica, por meio das pinturas, com a descrição de um local e a narrativa visual de um acontecimento bélico, além da presença de uma encenação pictórica. Essas pinturas costumavam ser estáticas, tranquilas e limpas, como também apresentavam ações estratégicas militares vitoriosas, com oficiais honrosos e heroicos (FERREIRA, 2020, p. 87). Há uma quebra dessa retratação, considerada maquiada, dos conflitos bélicos com o pintor Francisco Goya (1863), quando divulga uma série com 86 obras de pintura, intitulada de *Desastres de la Guerra*, em que denunciou a violência presente na Guerra da Independência Espanhola. Apesar disso, as convenções visuais da pintura histórica mais tranquilas e estáticas são adotadas posteriormente no fotojornalismo de guerra, quando a fotografia começa a ser desenvolvida e explorada. Com a emergência da sociedade industrial, surge a demanda por uma nova ferramenta para a representação visual adaptada ao nível de desenvolvimento da época (ROUILLE, 2009, p. 31-33).

Em meados da década de cinquenta do século XIX, a fotografia já havia se beneficiado dos avanços técnicos, químicos e ópticos que lhe permitiram abandonar os estúdios e avançar para a documentação imagética do mundo com o “realismo” que a pintura não conseguia. A foto beneficiava também das noções de “prova”, “testemunho” e “verdade”, que à época lhe estavam profundamente associadas e que a credibilizavam como “espelho do real” (SOUSA, 2004, p. 26).

Essa necessidade de uma ferramenta moderna para registrar a sociedade serve para que se entenda como a fotografia está associada, no seu início, à comprovação da realidade¹. E por ser associada a isso, as fotografias de guerra ganham um interesse

¹ Dubois (1993) traz uma retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia: como espelho do real, depois como transformação do real, e por fim como traço de um real.

notório frente à sociedade por ser uma prova visual dos conflitos. A busca por informações faz com que essas imagens sejam consideradas como verdadeiro documento fotográfico, que atesta a existência do que se mostra, o “ver para crer” (DUBOIS, 1993, p. 27). Quando a fotografia começa a ser feita na guerra, esse modelo de fotografia posada, cercado por uma aura heroica por parte dos oficiais desenvolvido nas convenções pictóricas, é incorporado. Soma-se ao fato as limitações técnicas, por conta das pesadas chapas de colódio úmido e o tripé da câmera, que não permitiam movimentação e animação. O registro durava em torno de 20 segundos a um minuto para ser feito, dependendo do tipo de fotografia a ser produzida, o que fazia as imagens estáticas serem as retratadas (FABRIS, 2018, p. 16-26).

O primeiro conflito em que os jornais enviam correspondentes é a Guerra Americano-Mexicana, de 1846 a 1848, em que um daguerreotipista anônimo realizou uma série de fotos de oficiais e soldados. Dado o pontapé inicial, fotógrafos passam a registrar guerras, locais e pessoas envolvidas em conflitos bélicos, como os soldados no cerco de Roma, em 1849. O primeiro fotógrafo de guerra declarado é Roger Fenton, o qual documentou a Guerra da Crimeia, em 1855. Suas fotos revelavam imagens de soldados, oficinas, campos de batalha e balas de canhão, as quais evitavam a dor e o sofrimento que os campos de batalha possuíam, por duas razões. A primeira é de cunho propagandístico, pois o fotógrafo recebeu ordens do empresário e editor Thomas Agnew, que o enviou à batalha para que não retratasse as tragédias da guerra. Muitos consideram como manipulação e censura prévia ao trabalho fotojornalístico (SOUSA, 2004, p. 27). A segunda razão está ligada ao fato de que as máquinas fotográficas em seu início não possuíam as tecnologias de alta velocidade do obturador e tempo de exposição longo. Para fotografar necessitava de, além de uma carroça-laboratório para a revelação instantânea, estaticidade para que a foto saísse o mais nítida possível. As fotografias, então, eram centradas em paisagens bélicas.

As primeiras imagens de mortos em conflitos são feitas por James Robertson, que também retratou a Guerra da Crimeia. Na metade do século XIX, há um crescimento de fluxo de informações sobre as agonias da guerra, com sua crueldade e realidade mortal. Inicialmente, as imagens mostram a “falsa guerra”, com a mesma servida de feitos heroicos, sem atividades bélicas ou a retratação da dureza do campo de batalha, mas isso começa a mudar. Esse crescimento ficou muito visível na cobertura da Guerra Civil Americana, primeiro conflito em que os fotógrafos ficaram vulneráveis à morte.

Brady e outros fotógrafos, por exemplo, devem ter influenciado a opinião dos públicos, ao dar a conhecer fotos do campo de prisioneiros de Andersonville, onde se dizia que morria um prisioneiro a cada onze minutos. As gravuras dos “esqueletos humanos” publicadas, em junho de 1864, na *Leslie's* e na *Harper's*, a partir das fotos, escandalizaram o Norte: não traziam a emoção visceral, intensa e instantânea das fotos-choque, mas saber que eram desenhos executados a partir de fotografias potenciava a sua credibilidade e dramaticidade (SOUSA, 2004, p. 29).

A veiculação dessas imagens acabou por permitir a compreensão da guerra entre as pessoas que não a vivenciaram. A consciência do sofrimento presente nos conflitos bélicos foi algo construído pelo jornalismo por meio dos textos e as imagens que apresentavam a violência de forma ostensiva. Alguns pensavam que essas imagens de horror tornavam as pessoas mais cientes das atrocidades cometidas em guerras (SONTAG, 2003, p. 38-45)².

As primeiras imagens de soldados lutando no campo de batalha são feitas em 1870, com a guerra Franco-Prussiana. Para além dessas representações em campo para documentação, outras utilidades acabam formando-se a partir das coberturas fotográficas de conflitos, como o caso das fotos encontradas da Comuna de Paris, em 1871, utilizadas de forma repressiva, identificando as pessoas presentes na imagem para instauração de processos criminais. Logo, os usos das fotografias de guerra começam a ser diversos: promover uma guerra, vigiar as pessoas que nela participam, traçar estratégias geográficas com base no território, denunciar os horrores da própria guerra. O modo até como a imprensa veicula fotografias de guerra pode dar sentido a ela e seu modo de uso, como apoiar um lado do conflito bélico ou mostrar uma imagem final, que a define.

Nesse primeiro momento da cobertura fotográfica da guerra, os fotógrafos não se viam como fotojornalistas autônomos, pois a profissão não existia institucionalmente. A partir da Primeira Guerra Mundial, com o crescimento do interesse pela fotografia informativa e o aumento de espaços da fotografia nos jornais e tabloides, como também nas revistas ilustradas, as empresas de informação se adaptam, institucionalizando a profissão de fotojornalista e fotodocumentalista. Os registros de cenas de movimento nos campos de batalha se tornam possíveis com o surgimento das câmeras de pequeno

² A autora relata sobre o livro de Ernst Friedrich, “Guerra contra guerra!”, um álbum com 180 fotos que mostra as atrocidades das guerras, com fotos-choques.

formato³, que evitam borrões de movimento (considerados erros naquela época) e a limitação de fotos estáticas. Isso permitirá também o aparecimento de novos fotógrafos.

Os jornais e as revistas ilustradas foram um dos principais meios para a disseminação de imagens, principalmente as que retratavam as guerras. Com esse novo espaço que as imagens ocupam na imprensa, as propagandas governamentais começam a ser associadas à ferramenta fotográfica, com o objetivo de ditar o que era veiculado e mostrado à população sobre a guerra. Um dos casos que exemplificam esse uso da fotografia de guerra está relacionado à criação, pelos ministérios franceses da Guerra e das Belas Artes, do Serviço Fotográfico do Exército, que registrava as lutas e controlava a difusão das imagens e o que se divulgava sobre a guerra, deixando de lado sua face brutal e odiosa. Muitas fotografias foram editadas de certo viés que impedisse o impacto negativo dos campos de batalha sangrentos. Além desse caso, algumas fotografias ainda eram utilizadas para reconhecimento aéreo de campos de batalha.

Em 1937, numa exposição do *Register and Tribune*, de Des Moines, sobre o uso propagandístico da fotografia na Primeira Guerra Mundial, exibiram-se fotografias usadas pelos Aliados em que alemães pareciam brutalizar crianças belgas e francesas, enquanto crianças e soldados aliados prisioneiros eram fotografados pelos alemães como se estivessem a receber bons tratos (SOUSA, 2004, p. 56).

Com a alta demanda das revistas ilustradas às imagens, começam a surgir as agências fotográficas independentes, entre os anos 1920-1930. Com as agências, nasce também os fotojornalistas modernos, como Erich Solomon, que desenvolve fotografias espontâneas, além da assinatura nas suas fotos, característica que permite o reconhecimento do fotógrafo e suas obras (FREUND, 1989, p. 102). A questão da espontaneidade desenvolvida nas imagens, para que retrate o que está ocorrendo, com o tempo, começa também a ser construída. Ou seja, a cena a ser fotografada é montada para que a imagem passe um estilo de espontaneidade, apesar de pensada anteriormente, característica associada, de certo modo, ao que a pintura fazia na construção de imagens de guerra.

3 A *Leica* foi a primeira marca a comercializar câmeras de pequeno formato, dotada de objetivas permutáveis e um filme de 36 exposições.

A primeira guerra moderna a ser amplamente fotografada, com a acentuação de pontos de vista pelos fotógrafos, os quais priorizam o lado do campo de batalha que registram, é a Guerra Civil de Espanha, em 1939. Isso torna possível que atrocidades cometidas no campo de batalha sejam ignoradas e reforça o caráter propagandístico que muitas imagens recebem. Aquela característica também prevalece na Segunda Guerra Mundial, com a censura impedindo a apresentação da real guerra. Os governos controlam a visão dos conflitos, e apoiam fotografias que retratam o “heroísmo” que é construído ao redor do campo de batalha.⁴

A partir dos anos cinquenta, com a Guerra da Coreia, o fotojornalismo será menos censurado quanto ao seu papel na guerra e começará a explorar caminhos de sensibilidade, causando impacto através da foto-choque. Porém isso trará confrontos frente a essa prática fotográfica, como a atenção que os militares desprenderam aos fotorrepórteres e a crescente falta de interesse do público em detrimento à televisão. Logo, a fotografia⁵ passa a ser substituída por tecnologias mais sofisticadas e rápidas, pois igual quando foi preferível à pintura para retratar a sociedade industrial, ela passa a não mais responder às demandas da indústria, da ciência e da informação. A mídia televisiva usa a divulgação da guerra para dominar estrategicamente a face dos conflitos armados, veiculando imagens sangrentas e enfraquecendo a confiança na fotografia (ROUILLÉ, 2009, p. 138-140).

Um dos marcos na história do fotojornalismo de guerra foi a Guerra do Vietnã (1955-1975), marcada pela liberdade de atuação da imprensa e intensa cobertura e acesso, praticamente diária (OLIVEIRA, 2004, p. 75). Há uma acentuada procura de imagens do conflito nessa guerra, principalmente as fotos-choque, o que aumenta a concorrência entre *freelancers*, agências e jornais, por conta dos grandes pedidos dos editores por imagens de mortos. Tal característica levanta discussões sobre a utilização das fotografias de guerra que despertam a banalização da violência, do choque, e ganham um sentido sensacionalista. A partir disso, o apoio às guerras cai entre o público, o que fez, ao mesmo tempo, com que as publicações na imprensa reforçassem o terror que era vivido nos conflitos armados. Além disso, o controle por parte dos governos em cima da imprensa

⁴ Após a II Guerra Mundial, a agência fotográfica *Magnum* surge, em 1947, com o intuito de revolucionar o fotojornalismo moderno, com um quadro notável de profissionais. Seus fundadores são conhecidos pelas fotos, principalmente, feitas em campos de batalha e guerras. São eles: Henri Cartier-Bresson, David Seymour (Chim), George Rodger e Robert Capa.

⁵ A fotografia aqui citada é a fotografia-documento, discutida por Rouillé (2009).

volta a aumentar. Um dos conflitos mais censurados da história, por conta do seu caráter restritivo imagético, foi a Guerra das Malvinas, em 1986. Somente 29 jornalistas puderam cobri-la, dois fotojornalistas entre eles. O objetivo era que houvesse o controle do que se chegava ao público, principalmente as imagens sangrentas. A restrição também se repetiu na Guerra dos Estados Unidos contra o Iraque, em 1990, com apenas 17 repórteres autorizados pelo Departamento de Defesa Americano para a cobertura.

A introdução histórica da fotografia de guerra apresentada permite que se entenda como a pintura esteve presente no início da construção das imagens e como a ideia de montagem fotográfica é retomada com seu desenvolvimento. Os usos da fotografia de guerra, como sua ligação com a propaganda militar e até mesmo a censura perante a sociedade e depois sua liberação, com a construção de fotos sensacionalistas, influenciam o modo como ela é vista e olhada. Essa estruturação inicial abre margem para a primeira leitura de que o espaço bélico é construído em cima de um perfil masculino pré-determinado por formações discursivas, em que o feminino tem pouco espaço ou não é reconhecido.

1.2 Gênero e guerra

Ao longo da história ocidental das guerras, o espaço bélico é associado a um espaço masculino, em que existe o perfil ideal do militar que deve lutar e um gênero específico. Esta seção contextualiza o porquê dessa visão, em que nega o reconhecimento, em quase sua totalidade, do gênero feminino como não pertencente ou até mesmo capaz de estar presente ou visível em uma guerra. As atribuições em que os gêneros recebem comumente em conflitos é apresentada, o que acaba por explicar o porquê da história da guerra ser contada como conhecemos.

Os gêneros feminino e masculino foram comumente rotulados por perfis biológicos que pautam as atribuições e qualificações que se deve possuir em uma guerra. A sociedade patriarcal considera o corpo masculino como biologicamente detentor de força física e moral para proteger os corpos femininos. Ou seja, a ausência/presença da capacidade viril é uma das construções discursivas que incidem sobre os corpos pensados como femininos e masculinos (MOREIRA, 2011, p. 321). Esse perfil pré-determinado demonstra como as características de força *versus* fragilidade são atribuídas aos homens

e as mulheres, respectivamente. Quando aplicamos essas inferências no ambiente bélico, pelo campo de batalha ser considerado um ambiente violento e hostil, presume-se que somente o homem seria capaz de suportar ou infligir violência no combate, presente numa leitura sexual dimórfica e biologicista (MOREIRA, 2011, p. 324).

Automaticamente, quando o homem é colocado nesse papel de herói, de que está na guerra para proteger a pátria, ele também assume o papel de protetor e salvador dos oprimidos – que é composta por crianças, mulheres, enfermos e idosos. Thébaud (2004) vai além quando explica que esse perfil masculino, automaticamente, coloca a mulher como a que precisa de defesa, por possuir uma pureza nacional, como símbolo da pátria, e uma pureza sexual, que pode ser violada se não resguardada. A partir dessa interpretação, ela também é colocada como a fraqueza de uma nação, como o oposto da pureza, porque o seu sexo e seu gênero são considerados inferiores ao masculino, e, portanto, uma ofensa.

Profundamente sexualizado, o discurso da guerra evidencia uma divisão complementar da nação entre o homem-soldado e as mulheres e crianças, assimiladas à terra que defende. O papel do homem é defender a inviolabilidade do corpo feminino, símbolo da nação e do lar. Daí a equação que se coloca entre pureza nacional e pureza sexual, que leva a uma mitificação do estupro, muito presente na iconografia da guerra, e desejo de controlar a sexualidade, de lutar contra a infidelidade e a prostituição. Essa exaltação da mulher de seu campo coexiste com uma concepção hierárquica das relações sexuais e um desprezo pelas mulheres, que leva a feminizar o inimigo na propaganda, para sublinhar sua decadência (THÉBAUD, 2004, p. 187, tradução minha).

Esse discurso de que a mulher é a pureza nacional e sexual de uma pátria vai além ao reconhecer a violência sexual como tática de guerra e uma ameaça para a paz e para a segurança global. Tal dado é discutido e aceito pelo Conselho de Segurança das Nações Unidas, o qual zela pela paz e segurança internacional. As mulheres são as primeiras vítimas, usadas como arma de guerra para humilhar, dominar e intimidar a oposição. Uma forma poderosa de manipulação por parte do governo para convocação de homens era os relatos de estupro sofridos pelas mulheres, para que agissem como “homens” e as defendessem, pois precisavam de proteção (GRAYZEL, 2014, p. 50).

Ao naturalizar as relações e funções que são atribuídas às mulheres e aos homens, como a presença ou não de virilidade, como citado acima, apaga-se a pluralidade do humano, rotulando-os em caixas e, assim, perpetuando uma política de esquecimento de

suas multiplicidades (SWAIN, 2012, p. 49). Ao mesmo tempo que essa divisão binária sexual aprisiona o gênero feminino como o sexo frágil, o perfil masculinizado que a guerra possui exerce pressão sobre esse gênero. No final do século XIX, considera-se o campo de batalha o local mais importante para reafirmação da masculinidade, por exemplo, pois os faziam lidar com a dor e o perigo, o que estimulava feitos heroicos, em nome da proteção da pátria (OLIVEIRA, 2004, p. 28).

A ideia de um ‘menino’ se tornar um ‘homem’ é muitas vezes equiparada a uma imagem de guerreiro, representada pelo jovem que sai da segurança de sua casa e vai para a batalha proteger seu país. O domínio dos homens é o domínio público, enquanto as mulheres são relegadas ao domínio privado, o lar. Ele é o guerreiro, ela é a mãe. Ele se aventura para o mundo afora e além da lareira, ela mantém o fogo da casa aceso, aguardando seu retorno (FIALA, 2008, p. 49, tradução minha).

Soldados presentes na Primeira Guerra Mundial, quando escreviam cartas para serem enviadas para casa, descreviam a experiência da guerra como algo que estavam mudando física, espiritual e mentalmente, tornando-os insensíveis ao perigo e os ensinando como suportar a dor. Tais características eram vistas como necessárias e louváveis para o desenvolvimento da identidade masculina (MEYER, 2016, p. 23). A capacidade em suportar os desconfortos de uma guerra, em que o julgamento de uma batalha é mostrado como uma fonte de melhoria moral, é considerada uma narrativa bélica, em que esse local serve de maturação masculina, onde se desenvolve linguagem e características que o gênero masculino deve possuir (MEYER, 2016, p. 25).

O perfil masculinizado usado na guerra, que é considerado pela sociedade patriarcal como o que deve possuir todo o gênero masculino, é o descrito como o masculino hegemônico. Nesta masculinidade, há uma imagem idealizada do gênero masculino, em que as imagens de feminilidade e outras masculinidades são marginalizadas. Esse homem tem que ser independente, agressivo, heterossexual, características que são apreciadas ao participar de uma guerra, traçadas como requisitos funcionais do meio militar (HUTCHINGS *apud* BARRET, 2008, p. 392). Por tal associação, a guerra e masculinidade hegemônica acabam sendo uma condição capacitadora para a existência e reprodução de cada uma. Ou seja, a masculinidade

hegemônica é chave para a formação de uma guerra, e esta requer a produção e reprodução de homens masculinizados (HUTCHINGS, 2008, p. 392).

Mesmo com esse perfil de masculinidade, as mulheres sempre participaram das guerras, contudo suas presenças eram determinadas a certos postos e negligenciadas em outros. O tempo de emergência militar, em que havia escassez de soldados, impulsionou a participação feminina e necessidade de sua contribuição, por exemplo. Apesar dessas ocupações militarizadas – no *front* e lutando com armas –, não significava às mulheres a ocupação do status de militar, em termos simbólicos, e continuava sendo um local de pertencimento somente dos homens.

A posição pré-determinada que o gênero feminino ocupa e é reconhecido automaticamente quando se fala em guerra é o da enfermagem, uma posição ligada ao cuidado, outra característica associada à mulher. A enfermeira, nesse ambiente bélico, está ali para cuidar e salvar os homens feridos, ser a boa samaritana, como os discursos religiosos e divinos indicam (MOREIRA, 2020). Enquanto o homem é o guerreiro perfeito, a espada; a mulher é a que alivia as dores cruéis, é a cruz da piedade anônima. Ademais o papel de enfermeira, a mulher como mãe é colocada como responsável pela defesa e honra masculina, para que os filhos estejam no caminho certo na hora da guerra. Ou quando desempenha um papel que exige ser valente, o gênero masculino precisa, novamente, tomar o seu lugar de líder e de salvador. “A coragem das mulheres, o destemor frente à morte eminente, serve de alavanca à exigência da coragem dos homens, os quais precisam corresponder à dita abnegação delas com a bravura e ferocidade necessária ao embate” (MOREIRA, 2020, p. 220).

Ideias específicas sobre os gêneros, principalmente quanto à agressividade masculina e a submissão feminina, fazem com que pressupostos e ideias sobre os corpos, suas competências e suas capacidades sejam generalizadas⁶:

Se homens geralmente são mais agressivos e mulheres são mais dóceis, isso não ocorre por fatores biológicos, mas pelos estímulos e repressões presentes na formação dos sujeitos. Já não estamos no neolítico há milhares de anos. Mas, se uma mulher age de forma inesperada, reproduzindo o que está culturalmente reservado ao macho-homem, ela é chamada de masculina. Se um homem tem uma postura atrelada ao papel social padrão estabelecido para a fêmea-mulher, ele é categorizado como afeminado - e diminuído, ridicularizado por isso, já que a cultura do patriarcado inferioriza a mulher (VALLE, 2017, p. 46).

⁶ Valle (2017) discorre em sua tese sobre a construção social e política da mulher baseada em tensões de linguagem e poder. A partir desse viés, estuda sobre mulheres fotógrafas de Recife.

Quando as mulheres aparecem, normalmente é de um modo que se reforça a imagem típica construída: mimadas, patéticas e superficiais; ou tratadas de forma marginal, periférica, sem muitos detalhes (GARBIER; MCROBBIE, 1975). O modo como elas eram representadas em estudos subculturais, em relatos pessoais ou pesquisas jornalísticas, por exemplo, é contestado pelas pesquisadoras:

A invisibilidade feminina nas subculturas da juventude tem se tornado uma profecia autorrealizável, um círculo vicioso, por várias razões. Por outro lado, as ênfases na documentação desses fenômenos, no homem e no masculino, reforçam e ampliam nossa concepção das subculturas como predominantemente masculinas (GARBIER; MCROBBIE, 1975, p. 209-222).

A ausência da história contada pelo lado feminino em conflitos bélicos é notada pela jornalista Svetlana Aleksievitch, autora de um livro-reportagem sobre a presença de mulheres na Segunda Guerra Mundial:

Tudo o que sabemos da guerra conhecemos por uma ‘voz masculina’. Somos todos prisioneiros de representações e sensações “masculinas” da guerra. Das palavras ‘masculinas’. Já as mulheres estão caladas. Ninguém, além de mim, fazia perguntas para minha avó. Para minha mãe. Até as que estiveram no *front* estão caladas. Se de repente começam a lembrar, contam não a guerra ‘feminina’, mas a ‘masculina’. Seguem o cânone. E só em casa, ou depois de derramar alguma lágrima junto às amigas do *front*, elas começam a falar da sua guerra, que eu desconhecia. Não só eu, todos nós (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 9).

A autora dá voz e reconhecimento às mulheres soviéticas que dedicaram parte da vida a uma luta que acreditavam, porém sofreram com o apagamento histórico das suas contribuições na Segunda Guerra⁷. A partir do momento que essas histórias são contadas, nota-se que as construções em torno da guerra, considerado um espaço masculino por muito tempo e pela sociedade, na verdade, é um espaço masculinizado, reforçado por estereótipos, em que o feminino foi constantemente invisibilizado. Atualmente, nota-se que esse apagamento histórico está mudando, com uma procura pelo mapeamento, identificação e reconhecimento dos papéis desempenhados pelas mulheres na guerra. A

⁷ GOLDSTEIN (2003) traz também em seu livro a participação substancial das mulheres no combate às tropas nazistas, em 1941.

guerra, como explicitado, foi construída como um espaço masculino, e não masculinizado, ao qual as mulheres tiveram acessos negados, expandindo-se assim para outros campos relacionados à temática, como a fotografia. Visualiza-se também alguns desses estereótipos presentes nesta área, que abarca não só a produção fotográfica em si, mas também o modo em que as mulheres eram vistas e tratadas quando participavam de funções, assuntos e áreas que não eram consideradas pertencentes.

1.3 Gênero, fotografia e guerra

Esta seção enumera algumas problemáticas que envolvem a produção fotográfica por mulheres, com foco na fotografia de guerra. Os papéis a que eram destinadas, o modo com que eram incentivadas e as formas de representação dos gêneros são alguns dos pontos que explicam a escassez de discursos acerca da presença feminina nas guerras. Quando partimos para a primeira problemática da produção fotográfica por mulheres, uma das ausências de menções está ligada à divisão sexual do trabalho, em que as atividades são atribuídas a cada gênero, seus locais, instrumentos etc. Essa causa expande-se para as imagens de guerra, em que o ambiente bélico nunca foi traçado como um local em que mulheres pudessem participar e, caso ocorressem, eram limitadas às funções que envolviam cuidado e zelo. Porém a atuação delas é relevante, apesar do silenciamento histórico.

A mulher esteve presente na história fotográfica desde o seu surgimento, por exemplo, quando Constance Talbot, que era esposa de Fox Talbot, desenvolveu, junto com ele, papéis sensíveis à luz que permitiria a revelação das imagens, em 1839. Na situação, eles descobriram que ao adicionarem o iodo no processo de revelação das fotografias aumentava-se a sensibilidade à luz do papel. Seu processo ficou conhecido como Talbotipia e foi patenteado em 1841, na Inglaterra (*JORNAL MULIER, 2014*). Contudo, desde o início, era destinado a elas o papel de auxiliar na fotografia, principalmente as esposas e filhas de fotógrafos que possuíam estúdios. Às mulheres eram reservadas as tarefas manuais, como impressão e retoques de fotografias. Aquelas que possuíam uma condição social e financeira considerada relevante poderiam até se arriscar em adquirir uma câmera fotográfica e começar a fotografar⁸ (GUIMARÃES, 2020, p.

⁸Guimarães (2020) trará em sua pesquisa as primeiras mulheres na história da fotografia.

69). Foi o caso de Frances Benjamin Johnston, reconhecida como a primeira jornalista e fotógrafa, que publicou um texto intitulado “O que uma mulher pode fazer com uma câmera” (“*What a Woman Can Do with a Camera*”), em 1897, e posteriormente empregada na agência *Montauk Photo Concern*. O artigo incentiva à prática da fotografia pelas mulheres, de forma profissional, e ressalta algumas características que são desenvolvidas na área, vistas com agrado na sociedade, como bom senso, paciência e tato:

A fotografia como profissão deve atrair especialmente as mulheres, e nela existem grandes oportunidades para um negócio bem remunerado - mas apenas em condições muito bem definidas. Os requisitos primordiais - conforme resumido em minha mente após longa experiência e reflexão - são estes: A mulher que torna a fotografia lucrativa deve ter, quanto às qualidades pessoais, bom senso, paciência ilimitada para conduzi-la através de fracassos sem fim, tato igualmente ilimitado, bom gosto, olho rápido, talento para os detalhes e um gênio para o trabalho árduo. Além disso, ela precisa de treinamento, experiência, algum capital e um campo para explorar (JOHNSTON, 1897, tradução minha).

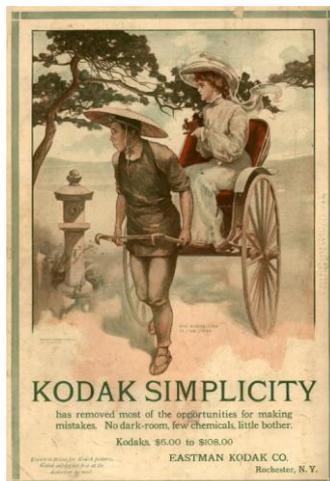
A empresa Kodak, com o lançamento das câmeras de pequeno formato, também incentivou à prática fotográfica pelas mulheres, a partir dos anos 1920. Suas propagandas eram construídas afirmando que por ser uma ferramenta tão fácil, até uma mulher, dona de casa e que cuida da família, poderia produzir uma fotografia. O argumento utilizado marcava a inferioridade com que as mulheres eram rotuladas frente às atividades que fugiam do que já estavam determinadas a elas.

Figura 1- O presente ideal para todos.



Fonte: Kodak, 1968.

Figura 2- Kodak Simplicity.



Fonte: Kodak, 1905.

Figura 3- Kodak Developing.



Fonte: Kodak, 1902.

Com o aumento de mulheres que possuíam uma câmera e que gostariam de fotografar, elas chegaram a ser incentivadas à prática como recreação, principalmente as pertencentes à classe média, por ser algo que não requeria “grande trabalho ou outros inconvenientes”. Essas mulheres estavam concentradas na fotografia de estúdio, fora do risco das ruas. Nessa época, vigorava o estereótipo de que elas estariam aptas para fazer retratos por se tratar de algo mais delicado, feminino e simpático (SILVA, 2017). Pode-se fazer um comparativo com a atuação das mulheres na guerra, que quase não eram incentivadas a atuarem, porém identifica-se uma semelhança em relação aos espaços que elas deveriam ocupar nas duas áreas: na fotografia, a atuação deveria ser na segurança do lar; e na guerra, quando estavam presentes e a permitiam estar, a atuação deveria ser de ajuda, cuidado e auxílio.⁹

Com esse cenário de que as mulheres criavam fotografias femininas, ou seja, leves e comportadas, feitas em estúdios, reforçava-se assim a ideia de que elas não poderiam retratar, ou até mesmo participar, de ambientes marcados por características de virilidade, força e violência. Logo, o peso do não pertencimento de mulheres para retratar guerras

⁹ No Brasil, a presença das mulheres na fotografia começa com a atividade do fotoclubismo, cujo mais conhecido foi o Foto Clube Bandeirante, que teve início em 1939, em São Paulo. O livro “A Fotografia Moderna no Brasil”, de Costa & Silva (2004), cita somente uma mulher em todo o seu conteúdo na contribuição do fotoclubismo brasileiro. A pesquisadora Carla Ibrahim (2005) notou esta falha e desenvolveu uma tese que traça os estúdios fotográficos geridos por mulheres de 1914 até 1950, apresentando assim nove mulheres fotógrafas.

por meio da fotografia era duplo: primeiro porque o ambiente bélico só aceitava, oficialmente, o gênero masculino, e segundo, porque a fotografia não dava total espaço às mulheres e restringia a participação como auxiliares em laboratório ou em estúdios.

A segunda problemática referente à produção fotográfica está ligada à forma de representação dos gêneros, ou seja, o modo como ambos os sexos são vistos na fotografia seguem padrões. De acordo com a pesquisadora Marielen Baldissera (2015), enquanto mulheres são representadas como personificação de uma característica considerada feminina, objetificada; os homens aparecem como sujeitos dotados de personalidade forte, que não demonstram fraquezas ou sensibilidades. Os estudos da pesquisadora colocam em questão se a oposição entre a emotividade das mulheres e a tecnicidade fotográfica dos homens estaria relacionada ao acesso facilitado que as mulheres têm em fotografar ambientes mais sensíveis e familiares. A fotógrafa Kerrie Mitchell afirma que: “O sexo do fotógrafo importa, porque os indivíduos reagem de formas diferentes a homens e mulheres. Isso não tem nada a ver com a forma como o fotógrafo percebe a cena, mas ainda pode ter um efeito enorme sobre a fotografia resultante” (MITCHELL, 2009, p.5). Em ambientes bélicos, por exemplo, o acesso em que os homens e mulheres possuem aos locais influencia nas fotografias tiradas¹⁰. Fotógrafas que cobrem guerras no Oriente Médio já deixaram claro que não tinham permissão de fotografar no meio de muçulmanos radicais, pois eles não permitiam mulheres entre eles. Porém o acesso que elas recebiam às casas de famílias era maior, justamente por serem mulheres (MITCHELL, 2009, p.5).

Essa discussão abre oportunidades para também debater a construção do olhar na fotografia, que pode ser considerada a terceira problemática sobre a produção fotográfica. A hipótese de que a mulher possuiria um olhar mais delicado e atento em suas fotografias é uma das premissas por trás do conceito de um suposto “olhar feminino”. A cineasta Laura Mulvey (1975) revela outro modo de se entender esse olhar em seu estudo: a imagem da mulher, produzida pelo olhar masculino, é de um ser observável, passivo de olhar. Ou seja, nesse momento não existiria um olhar produzido pela mulher, ocupando somente o papel de espectadora. O olhar masculino seria um local de poder e dominação.

10 A jornalista Tracy McVeigh (2014) entrevistou quatro fotógrafas que cobrem conflitos, as quais relataram o que já passaram no *front* por serem mulheres: MCVEIGH, Tracy. Women on the frontline: female photojournalists' visions of conflict. In *The Guardian Portal*. 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/media/2014/may/25/female-photojournalists-visions-of-conflict-war-reporting>

Justamente ao tomar controle desse jogo de ver e ser visto que o ato fotográfico se configura um ato de poder, que, ao ser tomado por uma mulher, questiona uma lógica preestabelecida pelo âmbito da arte. Lógica essa que já vem sendo desafiada dentro desse domínio, mas que há algumas poucas décadas era considerado como definitivo (BALDISSERA, 2015).

Outro ponto que podemos relacionar ao olhar feminino é o espaço e condição de trabalho em que estão inseridas. Por exemplo, no estereótipo de que ambientes de conflito e guerra seria masculino em virtude de uma virilidade, objetividade e frieza, reforçou a visão de que a fotografia de guerra seria uma atividade prioritariamente masculina. Essa cultura construída seria fator de desestimulação da participação feminina na área, que tem sua fotografia considerada emotiva e frágil (SILVA, 2018). O olhar feminino e o papel das fotógrafas na guerra são questionados no estudo feito por Kátia Lombardi (2018), com a problemática: “A diferença de gênero pode ser um fator determinante no modo de fotografar a guerra?”. Ela analisou a vida e produção fotográfica de algumas mulheres que trabalham nesse ambiente, como Gerda Taro e Lee Miller. A finalidade consistiu em saber como a produção dessas imagens apontam um olhar feminino, quais as contribuições para a documentação da guerra pela perspectiva feminina e se o gênero influencia no resultado da imagem¹¹.

Essa discussão também faz refletir sobre a presunção de que por existir um olhar feminino, automaticamente a fotografia teria um olhar masculino, e o feminino seria a exceção, um “olhar” à parte. Essa inferência acaba por classificar, novamente, a produção de mulheres como pertencente a uma determinada condição de existência, junto ao ambiente que devemos produzir fotografias e o que podemos fazer nessa criação.

Podemos perceber que, até agora no que foi apresentado, os espaços destinados à prática fotográfica feminina estavam pré-determinados, com justificativas trazidas sobre outros campos. No caso da fotografia em espaço bélico, as mulheres não eram vistas como detentoras das características que se deveria possuir, como a virilidade, para estar presente em um campo de batalha. Isto é reforçado pela imagem patriarcal criada ao redor do gênero feminino de que elas deviam ser delicadas, exclusivas para cuidados da família, não possuindo assim um lado violento, necessário às guerras. Esse perfil idealizado feminino reflete, como colocado, na área fotográfica, o que me faz pensar em um “peso duplo” colocado sobre o gênero feminino para sua não participação, de forma oficial, na

11 Outra autora que se tornou referente na área e que traz mulheres como fotojornalistas é Naomi Rosenblum (1994).

fotografia de campo bélico. Ou seja, por sermos mulheres, nos é negada a zona de guerra pelo perfil construído e alimentado durante os anos, da ideia de que o é ser mulher e como está atrelado ao feminino, ao delicado; e nos é negado parcialmente o campo profissional fotográfico, por também não possuímos o perfil ideal, alimentado pela visão de como uma mulher deve ser e com o que deve se especializar. Porém, em desafio às convenções advindas de uma sociedade que limita os locais em que o gênero feminino deve trabalhar, se posicionar e atuar, a história fotográfica, com foco na bélica, está cheia de exemplos da produção e participação delas. Algumas serão apresentadas no próximo capítulo, a fim de que a rede e o mapeamento de produtoras comecem a ser construídas na dissertação.

2 MULHERES FOTÓGRAFAS DE GUERRA

Este capítulo pretende trazer a história do fotojornalismo de guerra, a partir de um recorte de gênero, em que as mulheres assumem o seu lugar como formadoras e contadoras da história, por meio da produção de suas imagens. O capítulo foi desenvolvido em cima dos obstáculos enfrentados por fotojornalistas mulheres que desejavam atuar no espaço bélico, que vão desde os tipos de acesso à guerra até a consolidação no espaço. É possível identificar elementos abordados nas narrativas apresentadas sobre as fotógrafas e as explicações desenvolvidas no capítulo anterior sobre a guerra e a fotografia, e nas narrativas sobre os desafios em assumir posições nos espaços que desejam ocupar. A apreciação de uma das fotografias produzidas por cada fotojornalista será também apresentada, a fim de mostrar a relevância das suas imagens para a história da fotografia da e na guerra.

Um dos primeiros obstáculos enfrentados pelo gênero feminino está relacionado ao acesso a espaços militares e bélicos, encontrando modos variados de enfrentá-los e assim desafiar as convenções quanto às suas presenças e papéis no fotojornalismo. Christina Broom (1862-1939), por exemplo, que é considerada a primeira fotógrafa britânica que trabalhou com soldados, retratou junto com a sua filha Winifred Broom, o movimento sufragista feminino que ocorria em Londres. Seus negativos e coleções fotográficas estão expostos no Museu de Londres¹². Broom iniciou sua história na fotografia com um empreendimento comercial especializado em cartões-postais, quando o seu marido foi impossibilitado de voltar ao trabalho por conta de um ferimento, em 1903, posteriormente concentrando-se em imagens de conflitos. Apesar de não fotografar os confrontos entre as manifestantes e a polícia nos movimentos sufragistas, suas imagens são consideradas importantes para o movimento.

12 No site oficial do *Museum Of London*, é possível visualizar algumas das imagens mais conhecidas da fotógrafa e sua história completa.

Figura 4- Oficiais do Serviço Policial Feminino, liderado pela inspetora Mary Allen (ex-sufragista).



Fonte: Christina Broom, 1916.

A Figura 4 mostra as cinco policiais fardadas, posando para a foto, em que somente uma possui seu olhar sem encarar a câmera. É interessante notar que Broom preocupou-se em retratar as oficiais presentes no serviço, em que a maioria esteve nos movimentos sufragistas, por mais direitos ao gênero feminino. Com o passar dos anos, tornou-se fotógrafa semi-profissional da *Household Brigade*, o que a possibilitou fotografar soldados que estavam indo para a Primeira Guerra Mundial. Contudo, a presença de mulheres e/ou fotógrafos na guerra não foi permitida e o título profissional de fotojornalismo só era dado a quem tinha acesso ao campo de batalha. Tal restrição faz com que a apreciação da fotografia de guerra no período da Primeira Guerra Mundial seja considerada praticamente impossível (ROBERTS, 2014, p. 40).

Por conta desses impasses, o *Imperial War Museums* (IWM) encontrou grandes obstáculos quando tentou uma autorização para que uma das suas fotógrafas, Olive Edis (1876-1955), tivesse acesso à frente Ocidental em seu nome, em outubro de 1918. A permissão só chegou em março de 1919, quatro meses após o fim da guerra, porém isso

não a impediu de fotografar suas consequências. Considerada como a primeira fotógrafa de guerra credenciada, Edis começou como fotógrafa de retratos de estúdio, tendo uma carreira muito consolidada na área. Contudo, para complementar a renda, aceitou o cargo como fotógrafa do IWM, o que lhe deu a oportunidade de retratar como ficou à Frente Ocidental após a guerra. Defensora ativa da fotografia feminina, ela passou quatro meses retratando as mulheres britânicas, francesas e americanas que estavam ligadas às forças armadas. Suas imagens se diferenciavam das produzidas pelo gênero masculino, com enfoque em mulheres que exerciam papéis de responsabilidade, exalando autoridade e domínio de habilidades; e, por conta do seu gênero, conseguiu fotografar cenas consideradas íntimas do feminino. Apesar disso, a sua qualidade técnica deixa muito a desejar, pois, por estar acostumada com luz natural em seu estúdio, várias de suas placas foram subexpostas ou sofreram intempéries. Contudo, foi uma das primeiras fotógrafas a receber o *Fellow* da *Royal Photographic Society*¹³ (ELMORE, MURPHY, 2017).

Outra mulher que enfrentou obstáculos para ter acesso ao *front* como fotógrafa na Primeira Guerra, driblando as regras presentes foi Florence Farnborough (1887-1978), retratando a Frente Oriental do conflito bélico. Ela se alistou a um posto médico móvel russo perto da linha de Frente Oriental como enfermeira da Cruz Vermelha, em março de 1915, e apesar do Exército Imperial Russo ter recuado algumas semanas depois, passou dois anos trabalhando entre a Polônia, Áustria e Romênia, até precisar fugir por conta da guerra civil na Rússia. Sempre que havia oportunidade e condições, documentava experiências da guerra, fazendo com que fosse chamada para fotografar em uma base semioficial. Ela exercia o que ficou conhecido atualmente como o “jornalismo cidadão”, documentando relatos pessoais de testemunhas, com alguns casos sendo publicados pelo *The Times*, da Grã-Bretanha. Farnborough quebrou as imposições impostas sobre mulheres estarem em uma guerra e fotografá-la.

Figura 5- Soldados russos descansando, ligados um hospital móvel da Cruz Vermelha.

13 *Royal Photographic Society* é uma sociedade histórica fundada em Londres, em 1853.



Fonte: Christina Broom, 1905.

A figura 5 mostra oficiais cansados, sentados à beira da estrada, junto a um hospital móvel, local em que se pode presumir que Farmborough atuava como enfermeira também. Os soldados posam para a foto, e a confirmação que fazem do corpo do exército são as fardas. A expressão no rosto deles passa a impressão que estão familiarizados com a câmera, por não possuir surpresa, o que uma máquina desconhecida normalmente causa. A proximidade com o campo de batalha permitiu que retratasse várias cenas que mostravam a experiência na guerra, como fotos de mortos dos dois lados do conflito, além do respeito que os soldados russos demonstravam frente aos seus falecidos. Conhecia bem sobre iluminação e composição e, sempre que conseguia, criava um efeito artístico nas fotos (ROBERTS, 2014, p. 44).

Após a Primeira Guerra Mundial, o número de mulheres que investiram na educação fotográfica cresceu ainda mais, porém quando se terminavam os estudos, costumavam ser direcionadas aos estúdios de retratos, como já anteriormente explicado. Nessa época, precisamente quando ocorre a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), o ambiente bélico, seja no *front* ou não, começa a atrair fotojornalistas, com mulheres

mudando o foco dos seus trabalhos para também contribuírem com as construções imagéticas da guerra. Os obstáculos em relação a ocupação do espaço bélico continuavam, porém os modos que isso ocorria diferenciavam, além dos locais dentro desse ambiente.

Então, enquanto a proximidade com o *front* permitia Farmborough representar a ação na guerra, o cotidiano e a rotina da população civil eram o foco da húngara Kati Horna (1912-2000), que trabalhou na imprensa anarquista, com reportagens fotográficas (ZERWES, 2017), deixando para trás seu estúdio fotográfico. Suas fotografias retratavam a vida rotineira da população civil, criando imagens fortes e impactantes, consideradas como surrealistas, com técnicas de fotomontagem e sobreposições. Muitas das suas fotos do conflito foram perdidas quando fugiu para o México, ficando exilada até sua morte. A figura 6 mostra uma concentração de pessoas em um funeral, o qual infere-se que as pessoas eram importantes e conhecidas. Elas, em luto, seguem o cortejo fúnebre, em que é possível notar coroas de flores penduradas. Percebe-se que a fotografia ganha maior dinamicidade, retratando o que conhecemos como “fotografia de rua”, sem pessoas posando.

Figura 6- Funeral dos anarquistas Berneri e Barbieri, em Barcelona.



Fonte: Kati Horna, 1937.

Assim como Horna, a fotógrafa Margaret Michaelis (1902-1986) retratou os bastidores bélicos, deixando de lado os estúdios fotográficos em que inicialmente estava inserida. Além de trabalhar com fotografia publicitária, começou a retratar a guerra civil espanhola e seus líderes (ZERWES, 2017, p. 3), simpatizando com os anarquistas na guerra e com as pessoas que lutavam a favor da República. Acompanhou a líder anarquista internacional, Emma Goldman, retratando-a enquanto esta viajava pela Espanha para prestar apoio aos grupos revolucionários. Essas fotos são consideradas um marco heroico e histórico (ENNIS, 2005).

Figura 7- Milicianos da divisão Ascaso almoçam, em frente à Aragão.



Fonte: Margaret Michaelis, 1937.

É possível observar na Figura 7 um momento de descanso entre os milicianos, que se encontram sentados, comendo e bebendo, no que parece ser uma paisagem natural. Muitos possuem uma boina, o que deve caracterizar o grupo na hora do combate, considerado com um tipo de farda, para identificação. O momento em que a imagem foi capturada mostra que a câmera foi passada despercebida, em que nenhum dos homens parecem estar atentos ao registro, mostrando a espontaneidade da cena, com movimentos, como o levar da comida à boca.

O reconhecimento de atuação como fotógrafa na guerra é outro obstáculo que as mulheres tentaram combater no espaço bélico, como o que aconteceu com Gerta Pohorylle, conhecida como Gerda Taro (1910-1937), que concentrou suas imagens nos ambientes bélicos, principalmente na Guerra Civil Espanhola. Conseguiu seu primeiro trabalho na *Alliance Photo* como assistente de direção, o que a permitiu ter sua credencial como fotojornalista¹⁴. Aprendeu a fotografar com o húngaro Endre Friedman, que além de ter sido sua assistente pessoal teve um relacionamento amoroso, quando fugiu para Paris após ser presa por distribuir panfletos contra o nazismo. Com dificuldades financeiras e falta de reconhecimento, Pohorylle junto com Friedman resolvem criar pseudônimos para alavancarem as suas carreiras. Assim surge Robert Capa, famoso fotógrafo norte-americano, com Friedman sendo seu representante e assistente pessoal na Europa; e Gerda Taro, que os acompanha. Com tal jogo de pseudônimos, as fotografias dos dois passam a valer três vezes mais do que os pagavam (OLMEDA, 2007, p. 95). As imagens vendidas como feitas por Capa, eram produzidas tanto por Friedman quanto por Taro, o que pode ser até considerado um “embrião” de coletivos fotográficos (QUEIROGA, 2012, p. 38). No começo ainda era possível diferenciar quais eram feitas por ela, pois usava uma câmera Rolleiflex, e quais imagens eram feitas por ele, que utilizava uma Leica, contudo, quando os dois passam a usar o mesmo tipo de câmera, fica quase impossível saber a autoria verdadeira das fotografias. Com o passar do tempo, a figura de Friedman é associada e vista como Capa, enquanto Taro torna-se somente a acompanhante.

Após o sucesso de Capa, Gerda percebe a necessidade de se distanciar dele, para que suas fotografias sejam notadas e ela não fique à sua sombra. Desenvolve assim trabalhos solo, principalmente na Guerra Civil Espanhola, o que garante para si publicações internacionais nas revistas *Life*, em Nova York, e *Vu*, em Paris.

14 O livro de Fernando Olmeda, “*Gerda Taro, fotógrafa de guerra: el periodismo como testigo de la historia*” traz uma biografia de Gerda Taro, traçando todos os seus percursos, com curiosidades históricas, até um pouco depois da sua morte, com 27 anos.

Figura 8- Milícia republicana treinando na praia.



Fonte: Gerda Taro, 1936.

A Figura 8 é uma das imagens mais conhecida de Gerda Taro, por conta do peso representacional presente. Identificamos uma mulher treinando tiro, semiajoelhada. Nos pés, ao invés do costumeiro sapato simples ou coturno que é comum nos que desejam lutar, ela calça um sapato de salto, um tipo de calçado que é associado a uma mulher que é feminina e gosta de se arrumar. É possível notar em seu perfil a determinação no treino, com segurança em apontar a arma com uma mão só. O modo como Taro produziu a fotografia, numa posição que deixa claro os traços femininos da mulher, porém com uma arma, que é um objeto associado ao homem, demonstra o sentido de empoderamento que ela deseja passar na foto. Seu último trabalho foi na mesma guerra espanhola, nas

Trincheiras de Brunete, em um bombardeio, porém quando estava retornando da zona de guerra, acaba esmagada por um tanque militar. Enfermeiras que a atenderam informaram que uma das suas últimas palavras foi para saber onde estava sua câmera, não encontrada até hoje (ESPAÑOL, 2015, p. 12-13)¹⁵.

O desafio às convenções referentes ao pertencimento em que as fotógrafas deveriam ocupar tanto no espaço fotográfico quanto no espaço bélico, faz com que o número de fotógrafas que desejam estar no campo de batalha cresça, na Segunda Guerra Mundial. O obstáculo agora é na consolidação da presença das mulheres na guerra, para continuarem ocupando esse espaço. Margareth Bourke-White (1904-1971) foi uma que procurou fortalecer a presença do gênero feminino na guerra, sendo considerada a primeira fotojornalista mulher a conseguir credenciais¹⁶ para fotografar em zonas de conflito, o que abriu outras oportunidades para quem gostaria de atuar na área; e também a primeira a fotografar o território soviético na guerra, cobrindo a revolução industrial no país e o ataque da Alemanha nazista à cidade de Moscovo. Além disso, foi uma das primeiras contratadas da revista *Life*, em 1936, o que a permitiu justamente fotografar, além da Segunda Guerra Mundial, campos de concentração, conflitos na Índia e na Coreia, e até mesmo, ser a última a obter uma imagem de Mahatma Gandhi, uma hora antes de seu assassinato (SANTOS, 2015, p. 258).

15 A história de Gerda Taro está ganhando mais destaques, com livros, como o de Vera (2015) e o de Olmeida (2007); documentários, como *"In the Picture with Irme Schaber: The Life and work of Gerda Taro"*; e até música, como a escrita pela banda Alt-J, "Taro". Esse destaque ocorre principalmente pela entrega de três caixas de negativos perdidos ao *Internacional Photography Center* (IPC), contendo fotografias de Taro e outros fotógrafos na época da Guerra Espanhola, que pertenciam ao Robert Capa, em 1939, que originou o documentário "A Maleta Mexicana".

16 Quatro mulheres conseguiram credenciais como correspondentes oficiais de guerra das Forças Armadas dos Estados Unidos.

Figura 9- Homem sofrendo ao lado do seu amigo carbonizado.



Fonte: Margareth Bourke-White, 1945.

A carga emocional presente na Figura 9 é identificada assim que a vemos: um corpo no chão e outra pessoa com a cabeça baixa, sofrendo pelo corpo. Possivelmente, o local em que a foto foi registrada é o campo de concentração *Buchenwald*, onde Bourke-White possui uma cobertura, por conta da área aberta e as cercas de arame farpado, em que dentro o corpo se encontra, no chão de terra. O homem ao lado sofre a perda, com sua postura, ou falta dela, demonstrando isso: cabeça para baixo, costas inclinadas e a mão esquerda ao chão, como faltasse forças para se reerguer.

Outra fotógrafa credenciada para correspondente na Segunda Guerra e que se consolidou como fotógrafa de Guerra foi Lee Miller (1907-1977). Porém antes de ser fotojornalista, trabalhou como modelo da *Vogue*¹⁷, revista que a permitiu de não somente ser fotografada, mas que lhe deu a oportunidade de atuar por trás das lentes, produzindo as imagens. Considerada como uma revista de alta moda e glamour, feita para mulheres,

17 Reconhecida revista de moda, voltada para o público feminino. Teve o seu início em 1892, em Nova York, porém como um jornal semanal e só depois torna-se uma revista mensal.

surpreende por ter enviado à guerra, considerado um espaço masculinizado e um tema para homens, uma mulher como correspondente. Lee Miller foi incorporada ao exército dos Estados Unidos quando credenciada para retratar a Segunda Guerra Mundial. Fotografou campos de concentração em Dachau e Bunchenwald, tendas hospitalares em Normandia, a batalha do *Dia D*, além do incêndio na cabana que serviu de refúgio à Adolf Hitler, local em que uma fotografia icônica foi produzida por seu companheiro na época, o fotógrafo David E. Sherman (LOMBARDI, 2018, p. 16).

Figura 10- Lee Miller dentro da banheira do chalé de Hitler.



Fonte: David E. Sherman, 1945.

Lee Miller encontra-se dentro da banheira da casa de Hitler, na Figura 10, ensaboando suas costas. Apesar da nudez, a foto não passa sensualidade, que normalmente é associada à mulher em tais condições, tanto que a pequena estátua que se encontra em cima da mesinha passa essa representação da mulher. Identifica-se um retrato de Hitler, apoiado na banheira, como se ele encarasse Miller. O seu coturno, considerado uma vestimenta pesada, de combate, contrasta com sua imagem de fisionomia delicada,

a ponto de ser modelo. É visível o jogo traçado na fotografia: o que se espera de uma mulher e o que realmente ela é (alguém que possui o poder de estar onde deseja).

Apesar do reconhecimento e a crescente ocupação das fotógrafas nas zonas de conflito com o recebimento de credenciais, estas características ainda eram parciais, pois a luta que o gênero feminino passava para serem consideradas pertencentes à guerra e poderem exercer seus papéis que desejam nela eram contínuas. Embora as credenciais para atuar nas zonas de guerra, ainda não era permitido a presença das mulheres nos *fronts*, sendo mais um percalço a ser combatido. Miller, por exemplo, conseguiu burlar o termo e estar presente como fotojornalista em St. Malo, quando testemunhou ataques americanos ao porto controlado pelos alemães no *front*, em 1944. Quando descoberta pelos aliados, foi colocada em prisão temporária, contudo conseguiu as únicas fotos do momento.

Figura 11- Guarda da prisão SS morto, flutuando em canal.



Fonte: Lee Miller, 1945

A fotógrafa Dickey Chpaelle (1919-1965) também desafiou as forçadas recomendações de que as mulheres não poderiam fotografar as linhas de frente de uma batalha, e retratou as da ilha de Iwo Jima, localizada em um arquipélago japonês. Sua trajetória fotográfica para documentar imagens de guerra demonstra a vontade de retratar os locais que quisesse, enfrentando represálias que poderia sofrer e demonstrando que os ambientes bélicos poderiam ser mais do que ambientes masculinizados (SANTOS, 2015, p. 260). As fotografias de guerra na ilha de Iwo Jima só se tornaram possíveis por conta da principal tarefa de Chapelle como fotógrafa oficial do navio-hospital USS Samaritan, onde enfermeiras estavam a bordo. Com a ajuda de um assessor de imprensa conseguiu descer do navio na ilha, o convencendo de que a guerra necessitava de fotografias pelo “ângulo feminino”¹⁸. Após a publicação do seu livro autobiográfico, em 1962, foi entrevistada por uma emissora de rádio, que a questionara se era um “lugar de mulher” e “trabalho de mulher” atuar em guerras, em que ela respondeu: “Não é lugar de mulher. Não há dúvida sobre isso. Só existe uma outra espécie na terra para a qual uma zona de guerra não é lugar: que são os homens. Mas enquanto os homens continuarem a lutar nas guerras, acho que observadores de ambos os sexos serão enviados para ver o que acontece”.

Figura 12- Prisioneiro vietcongue encontrado com propaganda comunista.



Fonte: Dickey Chapelle, 1961-1962.

Figura 13- Vedado com sua bandeira, é levado ao quartel-general.



Fonte: Dickey Chapelle, 1961-1962.

¹⁸ Com sua participação nessa guerra, escreveu um livro autobiográfico, “O que uma mulher está fazendo aqui? O Relatório de um Repórter de Combate sobre si mesma”.

Com a superação de alguns dos obstáculos apontados, mesmo que em parte, as mulheres começaram a ter liberdade quanto a área que gostariam de focar desde o início das suas carreiras fotojornalísticas, como foi o caso de Catherine Leroy (1944-2006), quando resolve envolver-se na cobertura fotojornalística da Guerra do Vietnã (1955-1975), sendo seu primeiro trabalho *freelancer*. Essa guerra, como comentando no tópico 1.1 deste capítulo, é conhecida como o conflito em que a cobertura jornalística teve liberdade em documentar e retratar suas batalhas e atrocidades, com o uso das fotos-choque para explorar a sensibilidade humana. As fotografias revelavam a face brutal da guerra, com imagens de mortos, cadáveres e da ação violenta no *front* (PEREIRA e RECHENBERG, 2015, p. 16).

Leroy vai ao encontro da cobertura da guerra vietnamita aos 21 anos, com uma Leica em mãos e passagem só de ida para Laos, vinda de Paris. Foi a primeira jornalista credenciada a entrar em combate com as tropas americanas, na 173ª Divisão Aerotransportada, em um salto de paraquedas, facilitado por possuir licença de paraquedista, em 1967. Foi gravemente ferida por morteiros do exército vietnamita, na Operação Hickory, porém considera que sua salvação foi feita por sua câmera, que aparou alguns estilhaços. Além desse incidente, acabou por ser sequestrada, em 1968, o que não a impediu de negociar com seus captadores ao ser solta, para fotografá-los e entrevistá-los. A imagem acabou sendo capa da revista *Life*, possibilitando que as suas fotografias começassem a ser mundialmente conhecidas. Por grande interesse nessa guerra, Leroy criou um livro¹⁹ para documentar as imagens tiradas por seus colegas (WINSLOW, 2006). Um dos seus grandes trabalhos traz uma sequência de fotos tiradas na batalha pela Colina 881, onde um paramédico tenta socorrer um fuzileiro naval:

19 LEROY, Catherine. *Under Fire: Vietnam War Photography*. In Random House; 1Ed. 2005.

Figura 14- Paramédico pressiona curativo no peito de um fuzileiro. Figura 15- Paramédico encosta cabeça no peito de fuzileiro.



Fonte: Catherine Leroy, 1967.



Fonte: Catherine Leroy, 1967.

Figura 16- Paramédico olha angustiado em direção ao inimigo.



Fonte: Catherine Leroy, 1967.

Figura 17 - Paramédico segue caminho e deixa fuzileiro morto.



Fonte: Catherine Leroy, 1967.

Nessa sequência de fotografias que se complementam, Leroy conta uma história muito clara: o momento que um paramédico tenta salvar um fuzileiro, até perceber que ele está morto, seguindo assim seu caminho. Na Figura 14 o paramédico olha para o ferimento do fuzileiro, analisando o que se pode fazer; encosta o seu rosto no coração dele, a fim de ouvir seus batimentos (Figura 15), até que percebe que o fuzileiro está morto, lançando um olhar perdido e cansado para a frente, como se quisesse enxergar algo ou alguém, ou até mesmo o inimigo (Figura 16); por fim, segue o seu caminho em meio ao campo de batalha, deixando o corpo para trás (Figura 17). Além da Guerra do Vietnã, Leroy fotografou os conflitos ocorridos no Afeganistão, Somália, Irã, Iraque e Líbano. Foi neste último que novamente acabou por ser sequestrada e torturada,

conseguindo sair com vida, porém foi o último local em que fez uma cobertura de guerra. As fotos que conseguiu registrar em Beirute renderam-lhe o prêmio *Robert Capa Gold Medal Award*, concedida por “a melhor reportagem fotográfica publicada que exige coragem e iniciativa excepcionais”, o que a fez também ser a primeira mulher a recebê-lo, em 1976.

A possibilidade de escolha onde e como se quer atuar na área fotográfica é capaz de revelar histórias e imagens que contribuem tanto para as narrativas imagéticas das guerras quanto para a luta do gênero feminino como pertencente a espaços considerados masculinos. Susan Meiselas (1948-), por exemplo, é uma fotojornalista americana em que suas fotografias foram ovacionadas quando cobriu a Revolução Sandinista na Nicarágua (1979-1990), com capa na *New York Times Magazine*, apesar desse não ter sido seu primeiro grande trabalho²⁰. Como esteve presente um ano antes no país, suas fotografias conseguem registrar a evolução da insurreição que aconteceria, com uma enorme resistência popular (SOUZA, 2016).

Figura 18 - Homem Molotov.



Fonte: Susan Meiselas, 1976.

²⁰ *Carnival Stripers* (1976) foi o seu primeiro trabalho fotográfico, em que retratou as mulheres que faziam *strip-teases* em feiras de rua, na Nova Inglaterra (EUA). O ensaio a permitiu entrar na agência *Magnum Photos* como colaboradora fixa, em 1976.

Eleita pela revista *Time* como uma das fotos mais importantes da história, a Figura 18 mostra o exato momento em que um revolucionário sadinista prepara para jogar um explosivo caseiro, conhecido como Coquetel *Molotov*, no quartel-general da Guarda Nacional, em Esteli, enquanto segura uma arma na mão esquerda. Nota-se que a imagem foi produzida no momento da ação, em que seus companheiros de luta se encontram abaixados atrás de uma barricada construída e um tanque de guerra em plano de fundo, enquanto o atirador faz uma expressão facial que se traduz em um semblante de esforço e raiva. Pelo ângulo da fotografia, Meiselas também se encontrava agachada, o que demonstra a sua participação na linha de frente do conflito. Posteriormente ao conflito, ela lança um livro em que documenta toda a trajetória da revolução na Nicarágua, em 1981²¹. Porém, por seu interesse em documentar conflitos, este não foi seu único livro, tendo reunido e documentado a história do Curdistão²², junto a um site sobre o tema. A construção do livro foi possível quando decidiu registrar aldeias destruídas pelo ditador Saddam Hussein, no Iraque, em 1997.

A apresentação dessas fotojornalistas serviu para demonstrar como a possibilidade de ocupação do espaço bélico com a fotografia existe, porém por meio de reivindicações com o passar dos anos. Alguns dos obstáculos identificados e enfrentados foram à luta pelo modo que eram reconhecidas na fotografia e na guerra, não somente como auxiliares nas duas áreas; a ocupação desses espaços, seja na presença em algo que envolveria zonas de conflitos até o *front*; o reconhecimento de suas produções para área; além da constante consolidação do gênero na produção fotográfica de guerra. A história da fotografia de guerra, por uma perspectiva de gênero, permitiu a identificação de assuntos que serão mais aprofundados no próximo capítulo teórico, que tem por objetivo caracterizar o espaço bélico, como é dada sua representação e aprofundar sobre o papel que mulheres fotógrafas ocupam no espaço bélico e sobre suas condições de produção.

21 Uma reedição do livro com função de realidade aumentada foi relançada, em 1991, dando vida as imagens com *clips* dos filmes. Há um breve clipe em: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/susan-meiselas-nicaragua-from-still-to-moving/>

22 “*Kurdistan: In the Shadow of History*”, 1997. Disponível em: <http://www.akakurdistan.com/>

3 ENTENDIMENTOS SOBRE O ESPAÇO BÉLICO

Após traçar um histórico acerca da guerra, por uma perspectiva de gênero, o presente capítulo pretende desenvolver o aporte teórico em que ajuda a definir conceitos, caminhos e critérios que orientam a análise do *corpus* de imagens de guerra produzidas por Lynsey Addario, no próximo capítulo. Procura-se aqui aprofundar a discussão do capítulo 1 quanto à relação da guerra e da fotografia com o gênero e como este atravessa os outros campos. A contextualização tanto do imaginário do espaço bélico quanto da produção fotográfica bélica pelo gênero feminino servirá para progredir a hipótese de que mulheres não são vistas como produtoras de imagens em uma guerra e quando isso ocorre, infere-se que serão imagens mais humanistas. Além disso, investigo como as imagens produzidas em guerra procuram, normalmente, ressaltar o perfil violento e de sofrimento desse espaço, que denomino aqui como fotografia de atrocidade, termo utilizado por Sontag (2003), e como esta fotografia é caracterizada. Com essas explicações teóricas, foi possível traçar apontamentos que são retomados e relacionados no momento da análise das produções fotográficas.

O primeiro tópico aborda sobre o que é um espaço bélico, e os critérios escolhidos pelo Barômetro de Conflitos (HIIK, 2021), que definem um conflito armado. Por meio deles, os cinco critérios da análise do *corpus* são formados. Além disso, explica como a violência está atrelada à guerra, e como seu espaço tem a presença de armas, influenciando diretamente na população que ali vive, infringindo dor e sofrimento. A imagem da guerra como sendo algo sangrento e que se volta para a dor e o sofrimento é aprofundada, trazendo o conceito de fotografias de atrocidade, as quais são discutidas nesta dissertação.

O segundo tópico traz o gênero à discussão: tanto o apagamento da pluralidade e o reforço de uma visão limitada da participação das mulheres por se tratar de um espaço hostil, quanto a participação das mulheres como produtoras de imagens e como suas fotos podem reforçar alguns estereótipos do gênero feminino na guerra ao mesmo tempo que pode trazer outra narrativa. No último tópico, identifica-se como as representações de gênero se entrecruzam com os modos de enquadramento desses espaços de luta: o espaço bélico ser ligado à luta, mas também a um espaço doméstico, com suas populações resistindo. Por todo o capítulo, procurou-se mesclar a parte teórica e os critérios que são utilizados no capítulo seguinte para análise das fotografias bélicas.

3.1 O espaço bélico e suas representações

Para entender o imaginário construído sobre a guerra e sua representação na sociedade, é importante compreender primeiramente com qual conceito de espaço bélico estamos lidando, e o qual vai ser determinante para a escolha do *corpus* da dissertação. A guerra em si possui amplos significados e conceitos, com autores²³ analisando-a nos seus sentidos políticos, históricos e sociológicos para explicá-la. Keegan (2006)²⁴, por exemplo, definiu a guerra como sendo uma expressão de cultura, em contrapartida a ideia de Clausewitz (1976), o qual afirmou que ela é a continuação política, porém por outros meios. Contudo, o sentido e significado que é trabalhado nesta dissertação está alinhada com as pesquisas metodológicas do *Instituto Internacional Heidelberg de Conflito* (IIK). Desenvolvida com o nome de *Barômetro de Conflito*, a pesquisa classifica e analisa a guerra como sendo conflitos políticos, em que há uma incompatibilidade de intenções entre, pelo menos, indivíduos ou comunidades. Ou seja, uma guerra é travada quando duas comunidades ou nações consideradas soberanas procuram reafirmar sua posição, ideologia, território etc, por meio da criação de exércitos militares que defenderão sua pátria e imporão seu poder bélico e nacional. Essa abordagem de pesquisa prioriza os processos de conflitos, estabelecendo suas intensidades.

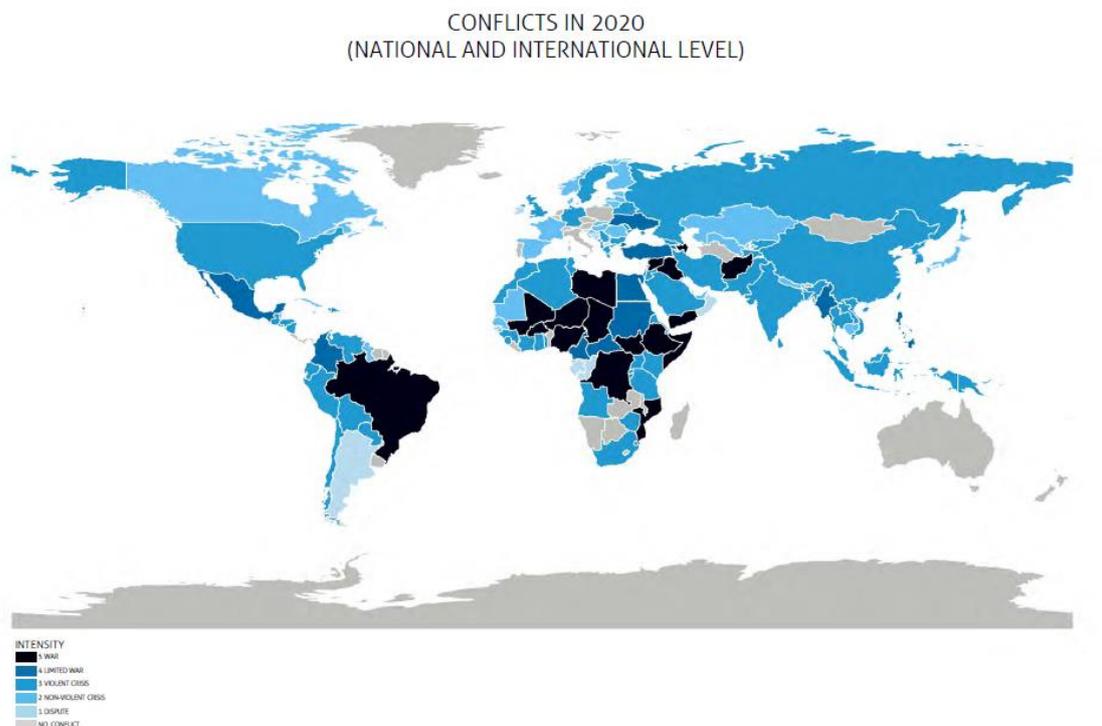
O Barômetro define alguns critérios para a classificação dos conflitos, como os tipos, os atores envolvidos, a quantidade de armas, o número de vítimas, as áreas geográficas atingidas e a duração. Um território, por exemplo, pode ser categorizado em uma das cinco formas de conflitos: disputa, crise não-violenta, crise violenta, limite de guerra e guerra. Atualmente, no mundo há 19 conflitos em limite de guerra e 21 guerras; sete delas ocorrem no Oriente Médio, o qual corresponde à parte oeste da Ásia, o Norte da África e o Afeganistão, em que sua população convive com tropas militares e bombardeios há pelo menos 10 anos em alguns conflitos, como o da Síria. Com esse dado, podemos traçar os cinco critérios que serão utilizados para a busca e escolha das fotografias a serem trabalhadas na dissertação: baseado e focado em conflitos violentos definidos na escala do Barômetro de Conflito (2021), a partir de uma perspectiva interessada em gênero, correlacionando com os critérios em que um conflito armado é identificado. Os critérios estabelecidos procuram pegar pontos-chaves dos utilizados pelo

²³ Hobsbawm (1995), Mayer (1990) e Vieira (2007).

²⁴ O livro de Keegan (2006) traz em detalhes sobre a história da guerra na humanidade e os modos que elas eram praticadas por diferentes povos.

Barômetro, levando em consideração os fatores relevantes em que se é desenvolvida uma guerra.

Figura 19 - Conflitos em 2020 - Nível Nacional e Internacional.



Fonte: Barômetro de Conflito (HIIK, 2021).

Pelo mapa (Figura 19), lê-se que as tonalidades de azuis determinam cada categoria de conflito, com o azul-escuro sendo usada para espaços de guerra e o cinza para os espaços que não possuem nenhum tipo de combate. Observa-se que quase todo o mapa possui algum tipo de conflito, com sua maior concentração, em relação a área, no Oriente Médio.

Para medir os três níveis de conflito violento -guerra, limite de guerra e crise violenta-, cinco categorias são usadas para indicar seus meios e consequências. A dimensão englobada significa o uso de armas e destacamento de pessoal, a dimensão das consequências, o número de vítimas, refugiados e deslocados internos (IDPs) e o nível de destruição (HIIK, 2021, p. 9, tradução minha).

Percebe-se que o espaço bélico se relaciona intrinsecamente com armas, seja de destruição espacial ou civil. Logo, a violência acaba por se tornar uma das grandes

ferramentas da guerra, um elemento comum de todas. Ela não é mostrada somente por meio da força física ou do armamento militar, mas também na supressão ou suspensão de elementos básicos de sobrevivência: água, comida, casa, saúde, transporte, psicológico. Ou seja, a violência atinge a integridade moral e física do indivíduo que está no espaço de conflito, diminuindo suas condições básicas de vida (VIEIRA, 2007, p. 105). É possível inferir que a dor e o sofrimento vêm como consequência da violência usada por aqueles que desejam triunfar na guerra. Elas não existem sem a violência – física, psicológica ou moral.

A guerra e os conflitos armados estão alicerçados em ideias e reproduções que validam o uso da violência como ferramenta de combate, repressão de um território ou grupo para se vencer a batalha. Como consequência, a dor e o sofrimento também fazem parte desse espaço bélico e costumam ser usados para ou reafirmar a necessidade de uma guerra frente a sociedade ou para demonstrar as atrocidades cometidas e repudiar as atitudes. Nas imagens utilizadas para validar ou não a guerra diante da sociedade, casas destruídas e, consoante, pessoas são os que recebem maior destaque na retratação.

Um dos pontos-chave da dissertação está em analisar fotografias de atrocidade²⁵, como Sontag (2003) classifica, em uma das categorias, onde há o reforço da narrativa do espaço bélico como violento, com imagens que exaltam o horror e, assim, entender como a narrativa é feita. O critério de violência é essencial para análise dessas imagens. Apesar de notar a presença dessas fotografias de atrocidade, não há como afirmar que é somente dessa forma que o um espaço bélico é e que a população que ali mora só conhece ou sente a dor e o sofrimento. A carga emocional ou o valor sentimental que uma imagem provoca em quem a vê também determina como ela é interpretada e analisada. Como se trata de fotografias de atrocidade, é quase certo que o choque será um dos elementos presentes nesse tipo de imagem. O conteúdo, normalmente, pode despertar desde compaixão ao cenário apresentado até horror. A sensibilidade aflorada no espectador ao ver a fotografia muitas vezes é explorada pelo profissional que a produz, a fim de estimular o máximo de emoções sobre quem olha²⁶. Porém essa exploração pode banalizar a violência e as fotos-

25 Deixando claro que a investigação que essa dissertação propõe está delimitada em fotografias de atrocidades, estando ciente que há outras formas de se fazer fotografia. Uma autora, por exemplo, que foca em representações artísticas é LOMBARDI (2015).

26 Há fotografias de guerra, por exemplo, que fazem alusão a cenários religiosos, como um modo de desenvolver uma narrativa cristã espetacular, como aponta Sontag (2003).

choque, causando um efeito contrário ao olhar para a imagem: pode insensibilizar, criar apatia por ser algo corriqueiro (SOUSA, 2004, p. 158).

Podemos trazer para a discussão, nesse momento, o papel de quem produz a imagem em conflitos bélicos, de uma predisposição desse produtor fotográfico em ressaltar esses aspectos: a dor, a violência e as mazelas da guerra, retratando vítimas que foram diretamente atingidas. O destaque da iconografia do sofrimento e da morte por parte de quem produz a fotografia serve para intensificar a comoção no espectador, que procura justamente ressaltar o espetáculo que muitos consideram a guerra. “A imagem ultrafamiliar, ultracelebrada — de agonia, de ruína — constitui um elemento inevitável do nosso conhecimento da guerra mediado pela câmera” (SONTAG, 2003, p. 14). Soma-se ao fato a pressão dos veículos midiáticos de preferirem esses tipos de fotografias conta como um dos fatores da produção das imagens dessa forma, como apontado acima no texto.

As fotos claramente viajaram para fora da cena original, deixaram as mãos do fotógrafo ou voltaram-se contra ele, talvez tenham até mesmo aniquilado seu prazer. Isso deu origem a um olhar diferente daquele que pediria a repetição da cena, então provavelmente precisamos aceitar que a fotografia nem tortura nem liberta, mas pode ser instrumentalizada em direções radicalmente diferentes, dependendo de como e enquadrada discursivamente e através de que modalidade de apresentação midiática é exibida. (BUTLER, 2015, p. 138)

A citação acima explica bem que os fotógrafos, apesar de produzirem as fotografias de atrocidade, que exaltam uma estética do trauma e da violência, estão sujeitos em como sua fotografia será usada. Mesmo que o uso da legenda seja determinante para dar contexto das fotos, essas legendas podem “se perder”, dependendo de que caminho a imagem seguirá quando for divulgada. Fica claro que mesmo que os que produzem a imagem possuam uma intenção no significado da sua foto, esta assumirá seu próprio caminho, servindo as comunidades que a usarem (SONTAG, 2003).

A visão conhecida sobre a guerra, por outro lado, é, muitas vezes, a desenvolvida pela imprensa, levantando uma questão sobre o enquadramento²⁷. De forma resumida, o enquadramento pode ocorrer tanto para delimitar quanto para deixar em evidência algo ou alguém, e o que se fica de fora também servirá para caracterizar o que foi enquadrado.

27 O enquadramento seleciona aspectos para construir uma determinada narrativa que, a partir de suas estruturas e quadros de referência conduzem a uma visão específica. Alguns autores trabalham com a Teoria do Enquadramento, ou *Framing*, voltadas para o jornalismo, como Traquina (1993) e Tchuman (1978).

Ou seja, ao mesmo tempo que o enquadramento demarca um assunto, ele acaba por deixar de lado algo que pode influenciar no nosso entendimento sobre o assunto. Além disso, o contexto também é alterado quando colocamos o tempo e o espaço em evidência.

Observamos anteriormente que um dos sentidos de ‘ser enquadrado’ significa ser objeto de uma armação, de uma tática mediante a qual a prova é manipulada de maneira a fazer uma acusação falsa parecer verdadeira. Algum poder manipula os termos de aparecimento e torna-se impossível escapar do enquadramento/armação[...]. Mas se o enquadramento é entendido como um certo ‘escapar’ ou um ‘se afastar’, então parece análogo a uma fuga da prisão. Isso sugere certa libertação, um afrouxamento do mecanismo de controle e, com ele, uma nova trajetória de comoção. O enquadramento, nesse sentido, permite – e mesmo requer – essa evasão (BUTLER, 2015, p. 20-27).

O enquadramento em uma guerra pode delimitar uma situação em que ignorará outros fatores importantes em favor a um determinado contexto ou até mesmo a um governo que está no conflito. Butler (2015) afirma que “os enquadramentos de guerra são parte do que constitui a materialidade da guerra”, ou seja, dependendo como a guerra é retratada, essa imagem serve para reforçar o imaginário que temos sobre um espaço bélico. Além disso, pode servir para endossar e defender algumas atitudes apresentadas em conflitos. Quem apresenta as imagens pode influenciar em como elas são recebidas pelas pessoas que as olham. Por exemplo, quando uma imagem de guerra é disseminada, principalmente pela mídia, no contexto de mostrar como um determinado governo defende seu ponto de vista, tendemos a concordar com a postura adotada sem levar em consideração as pessoas que estão sendo atingidas, com suas vidas e de familiares sendo destruídas porque a atitude foi necessária para apoiar o esforço da guerra. Contudo, se o veículo procura sensibilizar quem vê, as imagens podem ganhar um apelo ou sentido negativo, demonstrando a destruição e como ela ceifa e causa estragos em casas de famílias e no seu dia a dia. Ou seja, “a guerra sustenta suas práticas atuando sobre os sentidos, fazendo-os apreender o mundo de modo seletivo, atenuando a comoção diante de determinadas imagens e determinados sons, e intensificando as reações afetivas aos outros” (BUTLER, 2015, p. 83). O enquadramento adotado na construção fotográfica é um quesito observado na análise das imagens, a fim de entender desde o sentido daquela foto, até o modo que a construção imagética pode influenciar ou não o conhecimento ou posicionamento referente à guerra.

Como abordado no tópico 2.1 desta dissertação, “História da representação visual das guerras”, as imagens produzidas por fotojornalistas sofreram censuras por parte dos governos, a fim de controlar o que era mostrado sobre um espaço bélico. Além disso, o controle era tão forte a ponto de os próprios fotógrafos evitarem sair do que foi enquadrado pelos países presentes na cobertura fotográfica da guerra (BONI; MACIEL, 2006, p. 105). Atualmente, a censura ainda está presente na representação visual, principalmente quando há controle do que é postado ou veiculado, minando assim o conhecimento sobre determinado conflito. Quem detém o poderio do registro fotográfico molda o que é visto para a manutenção de ideologias dominadoras. Expandindo a temática do que, podemos nomear, como regulamentação fotográfica, para outras áreas além da censura governamental, a imagem fotográfica determina o que é levado em conta dentro do enquadramento – como ângulo, foco, destaque –, como apontado acima, influenciando na interpretação de que se fará da fotografia e o que se deseja mostrar (BUTLER, 2015, p. 105).

Com essa regulamentação fotográfica, o modo em que uma fotografia de guerra é interpretada pela sociedade depende fortemente de quem olha essa foto e com qual lado do conflito bélico ela se identifica ou se acha relevante a temática. Podemos identificar, pelo menos, quatro perfis de pessoas que olham uma fotografia de guerra: um lado que se compadece com a vítima presente na fotografia; outro lado que concorda com quem infligiu a violência da guerra. Há também os que entram em contato com a fotografia bélica, sem estar em um dos lados dos conflitos armados, e só se interessa pela temática; e, por fim, os que também não participam e as fotografias também não despertam interesse sobre a temática.

Para o militante, a identidade é tudo. E todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas. Durante a luta entre sérvios e croatas no início das recentes guerras nos Bálcãs, as mesmas fotos de crianças mortas no bombardeio de um povoado foram distribuídas pelos serviços de propaganda dos sérvios e também dos croatas. Bastava mudar as legendas para poder utilizar e reutilizar a morte das crianças (SONTAG, 2003, p. 8).

É possível levantar critério referente às pessoas retratadas na fotografia de guerra: São provocadores de violência ou são as vítimas? São militares ou civis? Qual o gênero que pertencem? É o perfil ideal para se estar em uma guerra ou são os vulneráveis? Com

essa definição, identifica-se qual narrativa se constrói na no conflito bélico, por meio da imagem.

3.2 A representação fotográfica da guerra

Como amplamente discutido nesta dissertação, principalmente no primeiro capítulo, o espaço bélico é visto como violento e hostil e, por meio da agressividade, é possível reafirmar a sua soberania. Essas características acabam por refletir no perfil ideal do indivíduo a lutar: o homem, em que a masculinidade é associada, por vir carregada de virilidade e bravura.

Lidar com a dor e o perigo era, ao mesmo tempo, uma preparação para a guerra e também um exercício e treinamento da autêntica masculinidade. No final do século XIX, o campo de batalha era considerado a arena mais importante para a modelação do corpo e do espírito de um legítimo varão. A ideia da guerra seria uma escola para a maturidade foi abraçada por muitos (OLIVEIRA, 2004, p. 27-28).

Se por um lado o homem é visto como o herói, a mulher é vista como a que necessita de resgate e proteção. Reforço aqui dado apresentando no capítulo anterior sobre o uso de violência contra mulheres e crianças, principalmente a sexual. Considerado um crime de guerra²⁸, essa violência acaba por ser usada como tática e arma de guerra contra quem se luta. A fragilidade feminina é colocada em destaque quando relacionado à guerra e sua característica violenta. A construção dessas narrativas pode ser reforçada pela forma que a imagem bélica é construída e o papel que o gênero feminino receberá nela. Consoante a isso, questiono-me se: essas fotografias fortalecem esse discurso de gênero frágil? Ou quais outras formas que a mulher está presente na guerra além do que se espera e é representado em fotos?

Seguindo o foco de quem produz a imagem, ou seja, fotografa, as mulheres produtoras de fotografias de guerra ainda sofrem represálias e desconfianças quanto ao seu trabalho, além de reafirmarem seu pertencimento no espaço bélico. As mulheres procuram ter o direito de tanto ocupar o espaço fotográfico quanto bélico, e o peso torna-se duplo quando produzem fotografias de guerra. A forma como elas retratam a guerra está ligada ao modo em que ocupam o espaço, podendo até se beneficiarem da visão

²⁸ Os crimes de guerra estão listados no artigo 8º do Estatuto de Roma de 1998, presente também no Decreto N° 4.388/2002.

patriarcal vigente no território em que ocorre a guerra, como citam alguns pesquisadores, como Mousavi e Sattari (2013) e Buonanno (2012):

Nessas localidades tradicionais, onde, na maioria dos casos, a condição feminina é a de subordinada e a de população impotente, uma mulher jornalista tem mais chances de passar quase despercebida, ou não é vista como uma ameaça por muitos daqueles (geralmente homens) que estão ativamente envolvidos na guerra [...]. Na verdade, isso significa ter mais liberdade de movimento e acesso a lugares e pessoas: 'Eu podia ver um mundo completamente diferente do que o meu homólogo masculino', declarou uma mulher repórter de guerra sobre a guerra do Afeganistão (BUONANNO, 2012, p. 809, tradução minha).

Apesar desses pesquisadores²⁹ colocarem como “vantagem” o fato das restrições com base no gênero, com mulheres tendo acesso a locais que homens não podem, como a vida íntima de famílias no Oriente Médio, a violência diária que o gênero feminino continua sofrendo o impossibilita de atuar livremente, sem lutas, igual modo como é construída a sua história. É algo que não foi escolha e novamente é um local pré-determinado do fazer fotográfico. Dito isso, é inegável a importância das construções fotográficas desenvolvidas na guerra por parte de fotógrafas que têm acesso aos lares, dando até oportunidades de outras mulheres contarem suas histórias como participantes de conflitos armados. Gera menos desconfiança uma mulher fotografar outras mulheres e o cotidiano de forma geral justamente por serem mulheres. O “ponto de vista da mulher” ou o “olhar feminino” é o termo utilizado nessas situações em que o gênero feminino possui uma maior facilidade em retratar cenários que vão além da virilidade do campo bélico e captam uma abordagem mais humanista e sensível.

Se é verdade que a cobertura de guerra pelas mulheres é caracterizada por um viés mais nítido e emocionalmente envolvido em relação ao aspecto humano dos eventos bélicos, devemos, acima de tudo, nos precaver em relação a isso como nada mais do que o legado ligeiramente atualizado de um antigo esquema de divisão do trabalho jornalístico entre homens e mulheres: no caso dos correspondentes de guerra, entre o 'repórter macho bang-bang' e a 'irmã soluçante' da linha de frente (BUONANNO, 2012, p. 810, tradução minha).

Logo, as mulheres produtoras de imagens na guerra abrem outro leque de perspectivas de produção fotográfica, o qual contribui para contar outras histórias e vivências de realidades sociais que não são percebidas ou são encobertas, com bagagens

29 SANTOS (2015), MOUSAVI e SATTARI (2013) e BUONANNO (2012).

culturais diferentes. Uma mesma cena partilhada por vários fotógrafos pode gerar os mais diferentes tipos de imagens, que revelarão construções pessoais deles, e não somente o uso da técnica e de equipamentos sofisticados (SILVA, 2017, p. 127-128). A análise do *corpus* permite compreender a forma que essas vivências contribuem para o fazer fotográfico e como são retratadas situações que normalmente não são associadas ao espaço bélico ou visualizadas. É o caso, por exemplo, do registro de outras mulheres pertencentes ao espaço bélico e de situações cotidianas, tratada no próximo tópico.

3.3 A representação do doméstico na guerra

Observa-se que, apesar do espaço bélico ser um local de conflito armado ou guerra, também não deixa de ser um território local e cotidiano em que suas populações vivem e sobrevivem. Há uma ambiguidade entre o espaço que é cotidiano/doméstico e o que é extraordinário, de luta, em que dificilmente se consegue separar um do outro.

Relatos empíricos de conflitos contemporâneos sugerem que a expansão da guerra na esfera da vida cotidiana é uma das características mais salientes do conflito violento. Os indicadores citados para essa expansão referem-se à indefinição das fronteiras entre grupos de agentes, ao desaparecimento dos campos de batalha no sentido clássico e ao caráter subjacente de muitos conflitos violentos, que parecem não estar em andamento nem definitivamente encerrados (BECK, 2012, p. 39, tradução minha).

Beck (2012), em sua pesquisa, explica que territórios, os quais convivem há muito tempo com guerras civis, a sua população acaba por traçar regras de convivência junto ao conflito armado, o que acaba por normalizar, em certo grau, aquela situação. Esse reconhecimento de que há a expansão do conflito violento na vida cotidiana muitas vezes passa despercebido justamente por já ser considerado algo comum. Contudo, apesar de alguns territórios conviverem com a guerra de forma cotidiana, os espaços bélicos sempre estarão em alerta. Trazendo para a discussão o gênero, relacionamos diretamente a questão do doméstico com o feminino, em que as mulheres sempre foram associadas, como já apontado. Faz questionar como o espaço bélico com o doméstico e o espaço doméstico com o feminino se relacionam e como são mostrados em fotografias de guerra. Se o imaginário da guerra abarca o doméstico em que as pessoas desenvolvem suas atividades e tentam se reestruturar e se há elementos que retomam o espaço cotidiano, como presença de imóveis e serviços básicos, ruas ou não, presença de civis, escolas,

hospitais, saneamento básico etc. Como é retratado esses elementos e quais características do bélico, do doméstico e do feminino são possíveis de se identificar? Quais são os elementos que caracterizam uma fotografia sendo de guerra? Essas perguntas são trabalhadas no capítulo de análise pela temporalidade e a simbiose entre o espaço bélico e o espaço doméstico.

Neste capítulo, em que focou no aporte teórico da dissertação, compreendeu-se o que se caracteriza uma guerra e quais os critérios que devem ser levados em conta para sinalizar seu espaço: os tipos, os atores envolvidos, a quantidade de armas, o número de vítimas, as áreas geográficas atingidas e a duração. Estes também são os critérios utilizados para a construção das categorias do *corpus* do trabalho, apresentados no próximo capítulo. Além da conceituação bélica, foi apresentada a relação entre a guerra e o uso de equipamentos e atitudes que reforçam a face violenta do espaço. Esses signos geram dor e sofrimento para os que vivem e sobrevivem na guerra, o que muitas vezes é representado nas imagens de guerra, reconhecidas como fotografias de atrocidade. Contudo, infere-se que a visão sobre o espaço bélico não pode ser resumida somente a isto, expandindo a questão para a representação do doméstico, tão presente nos conflitos armados.

Junto a esses dados, o papel da mulher como produtora fotográfica também foi apresentado, desenvolvendo a problemática sobre a produção das imagens e como elas podem ocorrer de formas diferenciadas dependendo de com quem estão lidando, de onde se encontram no espaço bélico e de quais bagagens culturais estão presentes em suas trajetórias. Os pontos trabalhados, juntamente ao Barômetro de Conflito, sustentam as questões a serem trabalhados na análise, que focam nos personagens presentes na guerra, a violência do espaço bélico, a representação dessa violência, com dor e sofrimento e a presença do doméstico no espaço, em conjunto com as ações cotidianas.

4 SOBRE AMOR E GUERRA

Este capítulo é dedicado à análise documental e fotográfica da obra de Lynsey Addario, utilizando seus dois livros – *Of Love & War* (2018) e *It's What I Do: A Photographer's Life of Love and War* (2015). Seu trabalho será tratado a partir de um quadro histórico e teórico desenvolvido nos capítulos anteriores, desenvolvendo temas como a presença de mulheres no espaço bélico e sua participação desempenhando vários papéis, a influência do gênero em alguns posicionamentos e imaginários sobre o que é o conflito bélico, a presença do doméstico e do cotidiano em territórios hostis e o trabalho de uma fotógrafa em uma guerra.

O primeiro tópico é dedicado à justificativa do *corpus*, detalhando a relevância da obra de Lynsey Addario e por que suas fotos são tão pertinentes para investigar aspectos da fotografia da guerra e sua história, por uma perspectiva do gênero feminino. O segundo tópico trata do desenvolvimento dos operadores de análise desenvolvidos a partir dos próprios critérios de definição de conflito bélico, pelo Barômetro de Conflito (HIIK, 2021). O terceiro tópico se inicia com uma contextualização da obra da fotógrafa a partir da análise documental da trajetória profissional de Addario, trazendo como base seu livro de memórias *It's What I Do: A Photographer's Life of Love and War* (2015). Através dessa análise, é possível compreender não apenas quais são as escolhas de temas da fotógrafa guerra, mas também suas posturas, frente a uma cultura diferente da sua e sua relação com gêneros vulneráveis em suas fotografias para retratar o espaço bélico. A análise documental a ser aplicada na primeira parte de estudo do *corpus* está fundamentada na metodologia desenvolvida por Cellard (2008), em que conta com a análise preliminar dos documentos, no caso o livro de Addario, apontando o contexto, a autora, a autenticidade e confiabilidade do texto e a análise do texto. Após isso, há a análise propriamente dita do texto, em que se reúne todas as informações extraídas da análise preliminar e, assim, aplicando-se na interpretação do texto.

A partir de então, o capítulo se debruça sobre o fotolivro *Of Love & War* (2018), *corpus* principal desta dissertação. O quarto tópico detalha características estruturais e paratextuais do livro a fim de compreender o modo que Addario elaborou seus capítulos, a disposição de suas imagens e as características comuns a elas. O quinto tópico é dedicado à análise fotográfica das imagens presentes no fotolivro, baseado em cinco categorias, que foram divididas em subtópicos e fundamentadas no Barômetro de Conflito

(HIIK, 2021). Por fim, o último tópico apresenta os resultados notados nas análises trabalhadas durante o capítulo, refutando, reafirmando ou descobrindo aspectos do espaço bélico, o seu cotidiano e a presenças dos gêneros, que antes eram pouco investigadas pelo viés proposto nesta dissertação.

4.1 Lynsey Addario, fotógrafa de guerra

Até o momento, procurou-se contar a história da fotografia de guerra através de uma perspectiva de gênero; entender os papéis desempenhados pelo gênero feminino em espaços tradicionalmente masculinizados; e apresentar fotógrafas que estão inseridas no espaço bélico e suas produções fotográficas. Este capítulo aborda as fotografias de guerra a partir de um estudo de caso, focado na trajetória e no trabalho de uma fotógrafa, cujo trabalho exemplifica e traduz os assuntos, áreas e temas trabalhados nos capítulos anteriores.

A escolha da fotojornalista Lynsey Addario, e seu livro *Of Love & War* (2018), justificam-se por alguns motivos, enumerados a seguir. O primeiro se dá pelo fato desse fotolivro combinar os três eixos centrais do trabalho (gênero, fotografia e guerra). As imagens de Addario tencionam e complexificam o imaginário da guerra como um espaço bélico em que homens são considerados mais adequados para se fazer o trabalho em defender sua pátria, seu território e sua família, considerados até mesmo heróis; enquanto as mulheres, que também estão presentes e que contribuem seja na guerra diretamente ou nos seus bastidores, são pouco lembradas ou são pouco reconhecidas. Além desta imagem construída ao redor do espaço bélico, ou seja, um espaço masculinizado, há também o fato de que o cotidiano dos que vivem e convivem com a guerra é apagado do imaginário sobre o que é um espaço bélico, afastando-se a percepção de que esse espaço também é doméstico, o que acaba por se relacionar também com os papéis esperados que o gênero feminino desempenhe na vida cotidiana.

O segundo motivo está relacionado à trajetória profissional da Addario, que construiu uma carreira promissora como fotógrafa de guerra, que é uma área profissional em que o gênero feminino também teve que recorrer a luta para exercer o papel em que desejava como fotógrafa, e continuar reafirmando o seu direito e seu reconhecimento também nessa área. Há como apontar que o peso se torna duplo, onde há a camada da

guerra e há a camada da fotografia, em que mulheres procuram ser vistas, lembradas e reconhecidas tanto em suas presenças quanto em suas funções no espaço bélico.

O terceiro motivo que justifica a escolha do *corpus* relaciona-se com o fato de que o fotolivro abarca os locais no Oriente Médio, onde há maior índice de guerra, segundo o Barômetro do Conflito (HIIK, 2021). Além disso, a recorrência de guerras nesses territórios introduz e reafirma a conversa sobre o espaço bélico ser também um espaço doméstico, sendo demonstrado nas imagens presentes no livro.

O quarto motivo está ligado à questão de que se trata de um fotolivro de guerra que traz não só uma mulher como fotógrafa, mas também demarca a presença de mulheres como protagonistas e presentes no espaço bélico, trazendo seus papéis e lutas na guerra, dando um enfoque maior nas suas participações. Logo, a análise de fotografias de guerra produzidas por uma mulher permite que as imagens sejam usadas para entender, investigar ou somente conhecer sobre a guerra, sobre os percursos enfrentados, contribuindo para não só a história da guerra, mas também para os estudos no campo da fotografia.

Como abordado no capítulo anterior, o Barômetro de Conflito (HIIK, 2021) define critérios para classificar o que é uma guerra: os tipos, os atores envolvidos, a quantidade de armas, o número de vítimas, as áreas geográficas atingidas e a duração. A partir desses critérios, em consonância com o que é trabalhado na pesquisa, cinco categorias foram traçadas para a análise fotográfica das imagens: a) Personagens; b) “O espaço bélico e o espaço cotidiano”; c) temporalidade; d) “Representação da atrocidade e do sofrimento”; e) “Signos de violência e conflito”. A investigação das fotografias determina como Addario trabalha nas suas coberturas fotográficas de guerras. A seguir sua apresentação é elencada, para o estudo da sua trajetória.

4.2 Sobre Lynsey Addario: análise documental

A trajetória da fotojornalista norte-americana Lynsey Addario, de 48 anos, começa ainda cedo, apesar de somente se aprofundar a prática após vários anos de manuseio da câmera. Com a ajuda de um antigo manual fotográfico – *How to photograph in black-and-white (Como fotografar em Preto e Branco)* – aprendeu o básico sobre fotografia, começando a tirar fotos compulsivamente sobre as mais variadas coisas, desde cemitérios até paisagens, aos 13 anos de idade. Inicialmente, Addario, apesar de não

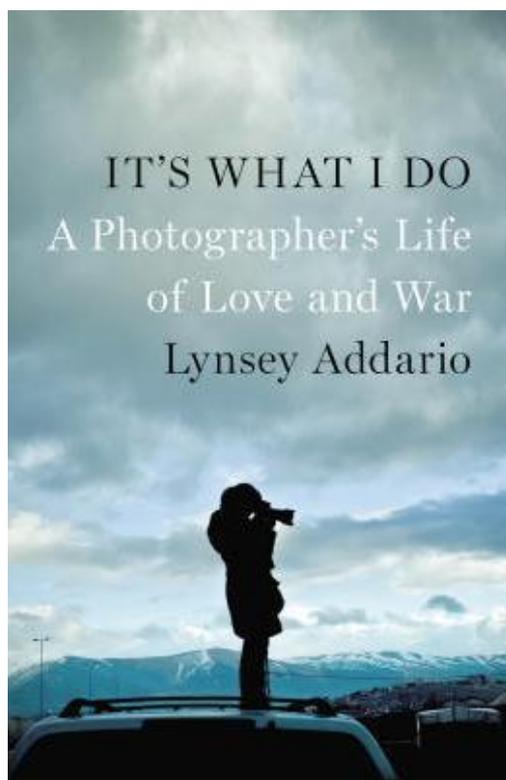
imaginar a fotografia como uma possível profissão, continuava a produzir imagens enquanto estudava relações internacionais na Universidade Wisconsin-Madison. Acabou estudando economia e ciências políticas na Universidade de Bolonha, na Itália, onde se dedicou a produzir fotografias de rua. Após o fim dos estudos, continuou na Europa, viajando entre os países, o que a fez também se aprofundar na área fotográfica. Vendeu suas primeiras imagens, as quais fizeram parte de cartões-postais de um *resort* local, despertando, assim, a possibilidade de trabalhar como fotógrafa.

Considerada uma das maiores fotojornalistas da atualidade³⁰, um dos seus últimos trabalhos foi a cobertura da guerra da Ucrânia e Rússia, iniciada em 2022, com suas fotos sendo destaques pelo mundo inteiro. Para além do desafio de transmissão da informação durante uma guerra marcada pela circulação de discursos variados e de mediar o que se passa nos territórios em conflito, as fotos de Addario também se preocupam em apresentar o espaço da afetividade, da resiliência e dos impactos no cotidiano dos cidadãos, dando visibilidade a outros modos de existência e atuação em uma guerra. Em contraste com nossa visita ao passado das representações fotográficas de guerra, Addario nos apresenta formas alternativas de discurso visual sobre as guerras. Esses discursos visuais também estão presentes em seus livros, que servem de *corpus* nesta dissertação.

Em seu livro de memórias (Figura 20) – *It's What I Do: A Photographer's Life of Love and War* (2015) –, é possível encontrar sua trajetória profissional, que orienta a análise documental aqui. Formado por quatro capítulos, eles apresentam sua autobiografia, detalhando projetos fotográficos e os caminhos que a fizeram se tornar quem é hoje no campo da fotografia de guerra.

30 Em 2015, *American Photo Magazine* nomeou Addario como uma das cinco fotógrafas mais influentes dos últimos 25 anos. De acordo com sua página pessoal, “Addario recebeu uma bolsa MacArthur; fez parte de equipe do *New York Times* para ganhar um prêmio Pulitzer por reportagens no exterior; um prêmio *Olivier Rebbot - Overseas Press Club* e duas indicações ao Emmy. Ela possui três doutorados honorários por suas realizações profissionais, na Universidade de Wisconsin-Madison, *Bates College* em Maine e Universidade de York na Inglaterra” (Disponível em: <https://www.lynseyaddario.com/bio>).

Figura 20 - capa do livro de memórias de Addario.



Fonte: Lynsey Addario, 2015.

Entre seus relatos, conseguiu seu primeiro furo jornalístico na Argentina, ganhando a primeira capa, no jornal matutino ao qual trabalhava, por ter fotografado Madonna, enquanto filmava seu filme *Evita*, em 1996. Em meio a trabalhos *freelancers* para jornais, viajou para Cuba duas vezes e também desenvolveu uma fotorreportagem sobre a vida de prostitutas transexuais, em Nova York. No ano 2000, aos 25 anos, recebeu seu primeiro convite para morar na Índia, em Nova Delhi, conseguindo apoio da AP, não mais retornando aos Estados Unidos, traçando o começo do seu percurso para ser uma conhecida e reconhecida fotojornalista, principalmente de conflitos, no Oriente Médio.

Desde o início da sua jornada como fotojornalista, é possível perceber a predisposição de Addario em fotografar pessoas pertencentes a gêneros vulneráveis ou que estão à margem, muitas vezes, da sociedade. Seu primeiro grande trabalho no Oriente Médio, por exemplo, foi o projeto fotográfico que retratava a vida de mulheres afegãs sob o Talibã. Aprendendo os costumes da cultura muçulmana, como não olhar os homens nos olhos e em qualquer lugar que estava precisava de um homem ao seu lado para dizer que era seu marido, Addario conseguiu acesso a locais justamente por ser uma mulher, por

não ser considerada um risco por conta do seu gênero. Apesar do Afeganistão possuir seu governo fechado ao exterior, sem acesso a televisores, telefones e ser considerado ilegal a prática fotográfica, Addario achou sua população bem receptiva com uma norte-americana, permitindo-a fotografar suas famílias e seus cotidianos. Em sua passagem pelo país, conseguiu registrar centros de recuperação de militantes feridos em combate, escola clandestina para jovens mulheres, hospitais femininos e centros clandestinos de ensino a trabalhos manuais às mulheres. É interessante observar que a documentação visual do gênero feminino nesses espaços mostra a face de uma realidade muitas vezes não olhada ou retratada, apesar da existência, como apontado no primeiro capítulo desta dissertação.

Eu perdi todas as coisas que eu não tinha percebido que tinha aprendido a amar. As coisas que eu nem tinha percebido antes. Como minha liberdade. Mas enquanto me esticava no colchão fino, também considerava os benefícios de ser uma hóspede feminina no Afeganistão. Eu sempre teria meu próprio quarto - este era um grande, acarpetado, espaço vazio com uma enorme janela de sacada - separado dos homens. Eu não pensava na minha aparência, ou em parecer sexy, ou na atração homem-mulher. Nos Estados Unidos, gastei uma quantidade incrível de energia em coisas que no Afeganistão pareciam vãs, se não sem sentido, e foi revigorante mergulhar em uma perspectiva e ideologia desconhecidas, assimilar tanto na mente quanto no vestuário (ADDARIO, 2015, n.p.).

Ou seja, percebe-se que a temática feminina ou assuntos que envolviam mulheres e grupos considerados frágeis no espaço bélico foram frequentemente retratados nos projetos fotográficos desenvolvidos por Addario, como apontado acima. Um desses outros projetos, por exemplo, foi sua ida para o Sudão, na África, para não só registrar refugiados que estavam em êxodo, por conta da guerra que se estendia pelo território, mas também para contar a história de mulheres que haviam sido estupradas durante os conflitos. Este foco narrativo a fez também cobrir os terrores da guerra do Congo, em 2006, que mulheres também eram violentadas.

Ataques do governo e de soldados rebeldes deixaram milhões de mortos e um número incontável de mulheres congoleesas abusadas sexualmente. Os soldados estupravam mulheres para marcar seu território, para destruir laços familiares (as vítimas de estupro eram frequentemente ostracizadas de suas famílias), e para intimidar civis como uma forma de estabelecer o poder. Eles forçaram as famílias das vítimas a assistir os estupros. E eles estupraram mulheres e muitas vezes usaram suas armas para separá-las, causando fístulas, ou lágrimas entre a vagina e o ânus das quais fezes e urina vazam. As histórias eram insuportáveis. Como fotojornalista, senti que havia muito pouco que eu poderia fazer

pelas mulheres da RDC, mas gravar suas histórias. Esperava que a consciência do sofrimento deles pudesse salvá-los (ADDARIO, 2015, tradução minha, n.p.).

Além da grande incidência de mulheres fotografadas, juntamente a suas histórias, a predileção de Addario por alguns temas torna-se evidente em sua trajetória, como a preferência por locais de conflitos, com grandes dramas. Um exemplo disto é o atentado às Torres Gêmeas, em 11 de setembro de 2001. Addario, que morava na época no México, voou rapidamente de volta aos EUA e, logo em seguida, para o Paquistão, na época em que se desenrolava a guerra contra o terror, a qual daria espaço para novos jornalistas e fotojornalistas que passariam a ser vistos e associados a imprensa de guerra. Suas fotografias ainda acompanhavam a rotina dos habitantes locais, como também a vida das mulheres nos governos com a religião muçulmana. Sua constante presença nesses territórios garantiu que conseguisse suas primeiras histórias para veículos de comunicação de grande prestígio ocidental: *Times* e *New York Times Magazine*, o que futuramente lhe confeririam grandes prêmios, e a *National Geographic*.

Acabou por cobrir a queda do Talibã em sua principal cidade, Kandahar, acompanhando o conhecido senhor de guerra anti-talibã Gul Agha Shirzai e apoiador dos EUA, traçando o seu perfil na queda do governo. A pauta foi escolhida pela *Times Magazine*, que a designou juntamente ao jornalista que faria a matéria, porém no momento em que iriam se direcionar a cobertura, o correspondente indagou que, como mulher, ela arruinaria o acesso, então iriam produzir a história separadamente. Após o choque, Addario conseguiu acesso ao Gul Agha Shirzai antes mesmo do seu par, podendo até estar sentada entre ele e seus homens enquanto comiam, em um momento considerado íntimo. Esse episódio demonstra como fotógrafas são subjugadas em suas competências, principalmente em locais em que a cultura não permite a presença do gênero feminino, como também em espaço bélico, demonstrando novamente o peso duplo que a mulher sofre por seu gênero, por seu trabalho e pelo local em que deseja atuar. Outro exemplo de uma grande guerra em que Addario cobriu foi a queda do ditador Saddam Hussein, com a tropa americana ocupando o seu palácio e quartel general, no Iraque, em 2003. No mesmo local, acompanhou a população iraquiana começar a se agilizar para recuperar a liberdade perdida, porém, logo em seguida, a perder novamente, contudo pelos militares americanos.

Uma característica que reflete como Addario trabalha está no fato de que apesar de cobrir espaços que estavam em guerra, de ouvir constantemente bombardeios e saber onde se localizava o *front*, ela não costumava se colocar na linha de frente. A fotógrafa acredita que uma guerra não ocorre somente no campo de batalha, mas também nas consequências e os enfrentamentos da população durante o dia a dia. Logo, outro ponto possível de ser elencado sobre a trajetória profissional de Addario está ligado ao fato dela mirar as lentes para os espaços de rotina/ordinário/doméstico (a vida que continua apesar da guerra). Na Somália, por exemplo, ela desenvolveu um projeto em que focava na mortalidade neonatal, após passar algumas semanas no Senegal, fotografando refugiados, e perceber que muitos estavam também se refugiando na Somália. Um dos seus últimos grandes projetos fotográficos documentais foi realizado na Síria, em 2012, quando o território estava no primeiro ano de sua guerra civil. Na ocasião, ela acompanhou três famílias refugiadas durante um ano e seu processo de encontrar um novo lar, após suas casas serem destruídas.

Contudo, embora não fosse seu foco estar na linha de frente, com o seu projeto no Vale do Korengal, na fronteira do Paquistão, juntamente a jornalista Elizabeth Rubin, sobre a grande quantidade de civis mortos na guerra contra o talibã, esteve presente no *front* em um dos pontos do campo de batalha. Na ocasião, as duas mulheres juntaram-se às tropas americanas que possuíam uma base no Afeganistão, no centro da guerra, a fim de conseguirem acesso às cidades, sem estarem descobertas em um país que não se mostrava mais tão acolhedor com estrangeiros. Inicialmente, foram tratadas com desconfiança por serem mulheres, cobrindo uma guerra, e, somou-se o fato de que Rubin estava em seu quarto mês de gravidez. Em uma das missões que acompanharam, encontraram-se em território dominado pelo Talibã, o que se tornou uma frente de batalha pelo fogo cruzado entre as oposições.

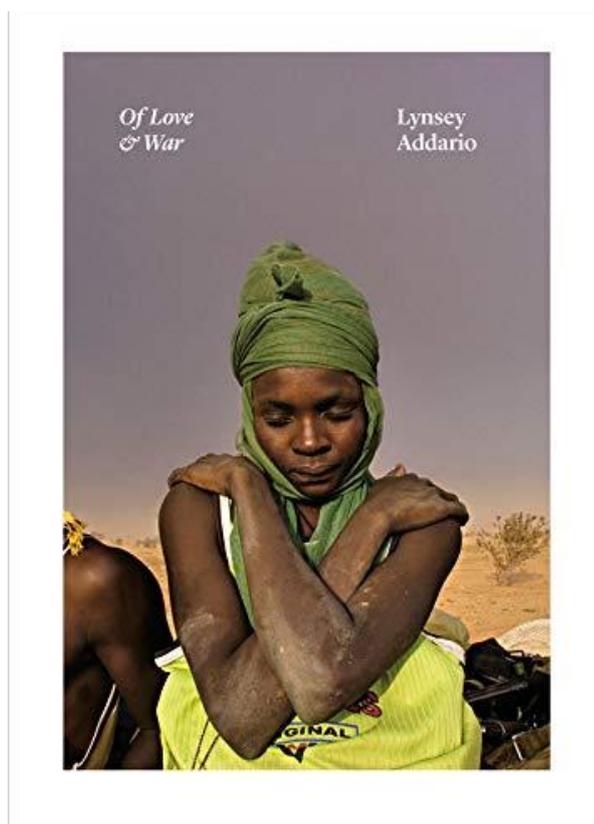
Percebe-se também que sua posição como fotógrafa de guerra muitas vezes foi questionada, como citadas algumas vezes nos relatos acima, demonstrando sua resiliência em continuar trabalhando em espaços bélicos. Além disso, muitas vezes o gênero direcionava tratamentos positivos ou negativos nesses locais. Duas situações, em seus relatos, em que foi perceptível o tipo de tratamento, está relacionado aos seus sequestros. No primeiro, que ocorreu no Iraque e durou 48h, Addario alegou que a trataram bem justamente por ser mulher. Porém, o segundo foi diferente. Na guerra civil da Líbia, em 2011, enquanto cobria a explosão de conflitos por conta da Primavera Árabe, Addario foi

sequestrada com mais três colegas jornalistas, por soldados do ditador Muammar al-Gaddafi. Sofreram várias agressões físicas nos primeiros dias, e Addario, por ser mulher, também passou por agressões sexuais.

A trajetória de Addario ilustra bem aspectos discutidos nos primeiros capítulos da dissertação. É possível entender como é sua relação com o espaço bélico, dando preferência a representação deste espaço em sua forma rotineira e cotidiana, não necessariamente atuando na linha de frente. Ao mesmo, os conflitos fotografados são conhecidos como grandes guerras. Compreende também sua disposição em fotografar o gênero feminino ou os vulneráveis, a fim de apresentar diferenças culturais, costumes, modos de vida e de sobrevivência, além dos papéis desempenhados por elas em guerras. Além dessas características, o cotidiano e doméstico estão sempre presentes em sua visão sobre o espaço bélico.

4.3 Estrutura do fotolivro

O livro escolhido para análise de suas fotos é intitulado *Of Love & War*, de Lynsey Addario, publicado em 2018, e traz imagens que marcaram a sua trajetória cobrindo guerras, conflitos e a vida, o cotidiano das pessoas atingidas, morando nesses espaços bélicos e lidando com suas consequências. Ao todo, são 243 fotografias, divididas em nove capítulos, que representam diferentes países ou temas. Além das imagens, o livro conta com depoimentos pessoais e perfis jornalísticos de amigos de Addario, que narram acontecimentos que ocorreram para que a fotografia fosse produzida, suas circunstâncias e motivos. O seu livro de memórias, *It's What I Do: A Photographer's Life of Love and War*, produzido em 2015, também serve para contextualizar momentos da sua vida e das fotografias presentes no fotolivro, apesar de não ser o foco para análise do *corpus*. Os dois livros acabam por se complementarem e contam como é produzir em países que possuem uma cultura diferente da ocidental, além de deixar claro como o gênero feminino acaba por influenciar como poderá retratar suas histórias, e como também é a vida das mulheres que moram nesses territórios. Addario afirma na introdução que seu objetivo trabalhando como fotojornalista é “documentar a injustiça”, principalmente as que envolvem o gênero feminino.

Figura 21 - Capa do fotolivro de Addario *Of Love & War*.

Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A foto de capa do fotolivro (Figura 21) *Of Love & War* traz uma das fotografias tirada por Addario, em sua viagem para documentar as guerras civis no Sudão, em 2004. A imagem traz um rebelde, em um gesto de abraço, como se estivesse se confortando. A expressão relaciona-se diretamente com o título do livro, fazendo refletir sobre como o amor e a guerra podem se cruzar. Em um dos capítulos é possível encontrar a fotografia original, sem o recorte, mostrando a presença de outro rebelde e de armas, demonstrando a relação direta entre o semblante calmo e o símbolo de conflitos armados. Em sua contracapa, Addario dedica o fotolivro a “todas as bravas e resilientes mulheres e homens que compartilharam suas vidas comigo”³¹, demonstrando sua preocupação e respeito para as pessoas em que ela fotografou e contou suas histórias por meio das imagens.

31 Original: “To the all brave and resiliente women and men who have shared their lives with me (ADDARIO, 2018, n.p.)”.

Figura 23 - Índice do fotolivro Of Love & War.

Contents	
Title Page	Sub-Saharan Africa
Introduction	Conflict in the Congo
Life Under the Taliban	Ayak
Korengal Valley, Afghanistan	Chuol and His Mother
Rougle's Death, Operation Rock Avalanche	Libya
Iraq	Anatomy of a Kidnapping
The Definition of Reckless	The Aftermath
Women in the Military	On the Move
What Women Bring to War	A Love Letter from 'A' to Rana
Packing List	Finding Home
Women's Issues	It's What I Do
When Women's Fate Is in the Womb	On Photojournalism: A Conversation with Lynsey Addario
The Story of Bibi Aisha	Copyright
Anything to Escape	About the Author

Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A estrutura a ser analisada a seguir trata do índice presente no fotolivro de Addario, em que traz os capítulos, representada na Figura 23. O primeiro capítulo é intitulado *Life Under the Taliban*, com 29 fotos tiradas no Afeganistão, entre os anos 2000-2001. Neste capítulo, podemos perceber pela seleção das imagens escolhidas por Addario, que ela procurou mostrar como é o cotidiano vivenciado por aquela população em acontecimentos corriqueiros, que deveriam ser normais e, até mesmo, especiais. Há uma predominância por fotos de mulheres no seu dia a dia e crianças brincando nas ruas cheias de ruínas, como também a celebração de casamentos ilegais e o ensino de mulheres em escolas clandestinas. Addario procurou retratar como a vida continua e segue, apesar das circunstâncias. O segundo capítulo, que possui 16 imagens, trata de uma das poucas vezes em que a fotógrafa esteve no *front* de uma guerra, juntamente a batalhões, com perdas de soldados. Em contraste ao capítulo anterior, este, intitulado “*Korengal Vallehy, Afghanistan*” apresenta como a guerra é no campo de batalha, com pessoas feridas, tensões e sangue. O terceiro capítulo, que leva o nome *Iraq* e tem 31 fotografias, expõe as consequências e situações de um espaço que está passando pela guerra, após um conflito armado direto. A fotógrafa traz imagens da queda do governo ditatorial de Saddam Hussein, a prisão da oposição, a descoberta de familiares mortos e a perda de

soldados feridos. Nota-se que a disposição deste capítulo e do anterior têm certa ligação, por mostrar a guerra no momento da ação, em seu campo de batalha, e depois nas consequências que se alastram após ataques, sendo positivas ou negativas.

Addario reserva os capítulos quatro e cinco exclusivamente para tratar de imagens em que há mulheres como tema central. Como apontado acima, a fotógrafa tem grande incidência em fotografar o gênero feminino, focando em como vivem e sobrevivem na guerra, como também seus papéis. Intitulado *Women in The Military*, o quarto capítulo revela 16 imagens de mulheres militares norte-americanas em posições de destaque e luta direta em um conflito armado. Pelas fotos, Addario procurou identificar como a presença delas impacta no espaço bélico, na posição em que se encontram, demonstrando também em como há suas presenças como combatentes. Em contrapartida, o capítulo posterior, *Women's Issues*, compila 17 imagens de situações em que tanto as mulheres passam no Afeganistão por conta do seu gênero, como os seus cotidianos, de acordo com a cultura local. O sexto capítulo – *Sub-Saharan Africa* – do fotolivro, considerado o maior, apresenta 50 fotografias sobre a vida de populações africanas que convivem com a guerra, de suas lutas para sobrevivência, êxodos de comunidades a fim de encontrar um local seguro e a batalha de mulheres que foram estupradas em guerras civis. Addario, neste capítulo, mescla imagens consideradas belas com a miséria e sofrimento que passam os habitantes desses locais.

O sétimo capítulo do fotolivro – *Lybia* – retrata algumas lutas civis enfrentadas no local, pelas lentes de Addario, porém possui imagens de alguns amigos, após ela e seus colegas serem sequestrados. Com 18 imagens, a fotógrafa procura documentar como os civis lutaram contra o governo, mostrando-os em terrenos abertos e em meio a escombros, sempre armados. No capítulo *On the Move*, o sétimo, com 21 fotografias, refugiados de vários países são retratados por Addario, mostrando suas lutas para a sobrevivência frente à guerra em seus países. A sobrevivência é o foco, em quais estratégias as famílias passam para encontrar uma nova moradia. Por fim, o último capítulo, chamado *It's What I Do*, mostra a trajetória de Addario e como suas obras estiveram presentes em principais capas de revistas mundialmente reconhecidas.

Addario, em seu livro, procura mostrar as facetas presentes em uma guerra, não se resumindo a imagens que normalmente são associadas às fotografias de guerra. Ela consegue demonstrar como um espaço bélico começa a ser formado, o modo que vidas são atingidas direta e indiretamente nos conflitos, o que pode ocorrer em um campo de

batalha, os êxodos provocados pelas lutas, além das batalhas internas e invisíveis, enfrentadas, principalmente, pelo gênero feminino e os considerados vulneráveis. Seu fotolivro tem relação direta com os temas abordados nesta dissertação: como a presença de mulheres em espaços bélicos, os papéis que desempenham, o que pode definir um espaço bélico e como muitas vezes não é o que pensamos, a forma que o doméstico e o cotidiano fazem parte da guerra e o modo como seu pertencimento nesses cenários podem despertar reações, pelo fato de ser do gênero feminino. O próximo tópico investiga as imagens presentes no fotolivro, formando assim o *corpus* da análise fotográfica e, posteriormente, seus resultados.

4.4 Operadores de análise

O corpus de análise desta dissertação é composto pelas fotos presentes no livro *Of Love & War*, de Lynsey Addario (2018), que compila imagens da fotojornalista nas suas coberturas de locais em conflitos armados. Investigaremos essas imagens a partir dos cinco critérios estabelecidos do Barômetro de Conflito (HIIK, 2021), apresentados no capítulo 2, ou seja, observamos, a partir de uma perspectiva interessada em gênero: a) quem são as pessoas que aparecem nessas imagens? quem são os personagens?; b) as áreas atingidas e a construção do espaço bélico; c) temporalidade - em especial, o efeito do tempo no cotidiano daquele lugar, ou como temporalidades alargadas em guerras de longa duração contribuem para a resiliência do cotidiano, da vida que continua apesar de tudo; d) a representação do sofrimento e fotos de atrocidades; e, finalmente, e) a presença (ou ausência) de armas e signos de violência e conflito.

O livro possui 243 fotografias, que foram classificadas entre as cinco categorias definidas, podendo estar presentes em mais de uma, por conta dos elementos, conteúdos e contextos presentes nas imagens, mostrando que as categorias não são excludentes. Foram escolhidas seis fotos, de cada categoria, para serem modelos, apresentados na explicação de cada tópico. Estas imagens foram escolhidas por sorteio, por acreditar ser a forma menos tendenciosa nas preferências das fotos em seu tema, demonstrando como qualquer foto de Addario pode ser analisada dentro das classificações, demonstrando como as condições definidas pelo Barômetro de Conflito (HIIK, 2021) estão envolvidas.

4.4.1 Personagens

A primeira categoria a ser analisada nas fotografias concentra-se em identificar os perfis dos personagens mais frequentes nas imagens. No trabalho de Addario, a grande maioria das imagens procura retratar pessoas consideradas vulneráveis, como mulheres, crianças, idosos e enfermos, com considerável destaque (embora sem exclusividade) para pessoas do gênero feminino. As fotografias de Addario não focam somente em um perfil, procurando demonstrar como encontram-se os mais variados papéis, presenças e acontecimentos em um espaço que está em guerra. Contudo, é notória a predominância do gênero feminino nas imagens, reforçando e demonstrando tanto os papéis que são tratadas, como cuidadoras e vítimas, mas também trazendo a outra face da guerra: de mulheres voluntárias em papel de combate e ocupando serviços de destaque.

Dentro desta categoria, os personagens envolvidos foram divididos entre quatro subcategorias para melhor análise: a) gêneros vulneráveis (mulheres, crianças, idosos e enfermos); b) gênero masculino (perfil ideal bélico); c) agentes de violência (personagens em contextos que inferem à violência); d) passivos de violência (personagens que sofrem a violência). Apesar dessa subdivisão, elas não são excludentes, pois os personagens também podem estar presentes em mais de uma subcategoria: gêneros vulneráveis podem sofrer violência, o gênero masculino podem ser agentes de violência, mas mulheres também etc.

Foi possível identificar 123 imagens em que os “gêneros vulneráveis” estão representados. Nenhuma dessas imagens se encontravam na subcategoria “agentes de violência”, a qual possui 23 imagens catalogadas, inferindo-se, assim, que são imagens com o gênero masculino. Nesta categoria, há 85 imagens. Apesar de ser o perfil ideal para se lutar em uma guerra, quase metade das fotos nesta subcategoria estão presentes em cenas que a classificam em personagens “passivos de violência”. Esta subcategoria possui 103 fotos, dividida entre os gêneros vulneráveis e masculino. A partir desses dados, identifica-se que Addario focou o seu registro em personagens considerados vulneráveis, especialmente mulheres. Além disso, suas fotografias possuem seus personagens em locais de vulnerabilidade, passivos de violência, não importando o gênero. A seguir, apresento seis fotografias que representam como o livro foi montado quando pensado em quem são as pessoas que aparecem, de acordo com as subcategorias.

Figura 24 - Mulher afegã dentro do Hospital Feminino Rabia Balkhi em Cabul, Afeganistão, maio de 2000.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A Figura 24 mostra uma pessoa do gênero feminino deitada em uma maca, em um hospital, enquanto recebe medicamento diretamente na veia. A sua legenda diz: “Mulher afegã dentro do Hospital da Mulher Rabia Balkhi em Cabul, Afeganistão, maio de 2000”. Apesar do seu rosto estar coberto com um pano, o qual sua mão o segura, pelas vestimentas rentes ao corpo e por justamente ter o rosto coberto é uma marca de gênero na cultura oriental, sabe-se que é uma mulher. Além disso, a legenda deixa claro que se trata de um hospital feminino, marcando também qual o gênero que aquele ambiente trata, característica de separação que não é comum encontrarmos em locais que tratam enfermos. O modo como a imagem foi construída reforça em que direção devemos olhar na fotografia, o seu tema central: uma mulher sendo assistida em um hospital feminino. O ângulo em que a foto foi tirada por Addario procura registrar elementos que o identificam como sendo um hospital: macas hospitalares, soros e seu suporte, gazes e esparadrapos, tigelas cirúrgicas, tesouras. Os tons terrosos do local, os quais passam a impressão de que não é um lugar limpo, como se espera de um hospital, passa também a impressão que é um local precário, sem muitas condições. As cores contribuem também

para focar o nosso olhar na mulher adoentada, vestida na cor azul, que atrai a atenção dos olhos, com o ângulo também ressaltando a luz dura da lâmpada que recai sobre o rosto coberto. Podemos notar então que, nessa primeira imagem da categoria “Personagens” identificamos a presença de uma mulher em um hospital, em que o gênero feminino está marcado na fotografia tanto pela identificação na legenda de que se trata de um hospital feminino, quanto pelas vestimentas que definem seu corpo como sendo feminino, além do pano que cobre o seu rosto, uma característica que marca também esse gênero. Pode-se inferir também que o hospital também é cuidado por mulheres³² e, contudo, panos que cobrem o rosto ainda são necessários, apesar do momento de fragilidade. A imagem pode ser registrada também por se tratar de uma fotógrafa mulher, que teve acesso ao local.

Figura 25 - Tropas dos EUA carregam o corpo do sargento Larry Rouble, que foi morto quando insurgentes do Taleban emboscaram seu esquadrão no Vale Korengal, Afeganistão, em outubro de 2007.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

32 Outras fotografias do livro que retratam este hospital mostram cuidadoras do gênero feminino.

A Figura 25 mostra um momento de ação, normalmente esperado de uma guerra, ao contrário do que mostra a Figura 1, apesar de também ser localizado em um espaço bélico. É possível identificar em primeiro plano cinco soldados, carregando um saco preto, usado para transportar cadáveres. A legenda da fotografia complementa a fotografia: “Tropas americanas carregam o corpo do sargento Larry Rougle, que foi morto quando insurgentes talibãs emboscaram seu esquadrão no Vale Korengal, Afeganistão, outubro de 2007”. A tropa americana encontra-se no centro da fotografia, com uma iluminação natural presente em seus corpos, direcionando o nosso olhar, ainda que as cores presentes sejam parecidas: as roupas se camuflam à floresta, em seus tons terrosos. A poeira levantada do chão de terra, com galhos quebrados pelo cenário fotografado, o soldado ao fundo dando cobertura e os outros em movimento no centro da imagem, com seus pés indicando o andar apressado ou o correr, e com armas em punho, indicam que se tratava de um momento de tensão, na ação do campo de batalha. Todavia, apesar dos elementos que identificam a guerra, a luminosidade trazida à imagem e a ausência de elementos brutos, como uma violência escancarada ou sangue, faz a foto lembrar uma cena de filme, um momento heróico tão associado aos homens em campo de batalha. Os personagens presentes na imagem são do gênero masculino, porém são também os passivos de violência, por conta do contexto fotográfico.

Figura 26 - A 2ª subtenente Jesse Russell, uma pilota do Exército dos EUA com a unidade de evacuação médica da 82ª Companhia Aérea, Charlie Company, faz um teste antes de voar para Dwyer.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A Figura 26 traz uma mulher militar, juntamente com um homem, em que a legenda os identifica como: “A oficial chefe de Mandado 2 Jesse Russell, pilota do Exército dos EUA, com a unidade medevac da 82-second Airborne, Charlie Company, faz um teste antes de voar na base de Dwyer na província de Helmand, Afeganistão, dezembro de 2009”. Pelo que a imagem e a legenda dão a entender, não se trata de um momento em que estão no campo de batalha, apesar de estarem presentes em um espaço bélico. Contudo pode ser classificada como sendo um “agente de violência”. Esta característica é reforçada pelo uniforme das duas pessoas, além da aeronave militar. Logo, notamos que as mulheres também estão em outros papéis na guerra, como defendido durante a dissertação. O semblante tranquilo dos dois, com ela encarando o painel e ele lendo algo, também indica que não estavam se preparando para entrar, imediatamente, no *front*. Observa-se que a mulher não se encontra usando o hijab, ou lenço que cubra a sua cabeça, ressaltando que não é pertencente nem da cultura oriental nem da religião islâmica. Em comparativo com outras fotografias com mulheres retratadas, como a Figura 1, enquanto a presença do lenço ou hijab a identificava como sendo do gênero feminino,

nessa imagem, o rosto a identifica como do gênero feminino, mesmo com a roupa militar semelhante à do homem. A sua posição também é de destaque, sendo a pilota do avião, tendo o homem como seu copiloto. A data da foto presente na legenda, a identifica como feita nove anos após a Figura 2, dos soldados no Vale Karengal, o que faz questionar se Addario fotografou outras mulheres militares no intervalo desses anos.

Figura 27 - Uma enfermeira tenta ressuscitar o segundo gêmeo de Mamma Sessay depois que o bebê nasceu um dia após o primeiro filho.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A próxima imagem da categoria “Personagens” revela em sua legenda: “Uma enfermeira tenta ressuscitar o segundo gêmeo, filho de Mamma Sessay, depois que o bebê nasceu um dia após o primeiro”. As pessoas presentes na Figura 27 são do gênero feminino, retomando assim, o que já podemos identificar como uma preferência ou foco maior em acompanhar e retratar mulheres em espaços bélicos, identificado na subcategoria “gêneros vulneráveis”. A fotografia foi tirada em Serra Leoa, no continente africano, há doze anos, fazendo parte de um ensaio fotográfico em que registra mulheres que sofreram estupro por conta da guerra civil instaurada no país. Os gêmeos nascidos foram frutos de uma violência sexual, em que uma enfermeira tenta salvar a segunda filha,

uma menina. A foto foi tirada no momento da ação, acompanhando a urgência que o acontecimento pedia, com a foto tremida em alguns pontos por conta dos movimentos na cena e o enquadramento e ângulo torto, demonstrando assim o momento crítico da cena. Imprescindível observar e analisar que se trata de uma foto feita pela Addario, uma mulher, mostrando outras mulheres tentando salvar um bebê do sexo feminino, em um território de guerra que usam mulheres como armas de guerra ao estupra-las. A luta enfrentada nos tempos de guerra por essas mulheres, apesar de não ser combatendo no *front* ou pegando em armas de destruição, é relacionada a sobrevivência, não somente para não serem utilizadas como instrumentos de guerra, o qual está atrelado a ideia do baixo poderio bélico de uma nação ou lado do conflito, mas também das consequências e condições de vida após essas violências sexuais.

Figura 28- Tropas da oposição se abraçam enquanto recuperam território de soldados leais a Kadafi e ganham mais terreno a oeste de Bin Jawad, março de 2011.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A Figura 28 mostra o momento em que “as tropas da oposição se abraçam enquanto recapturam o território de soldados leais a Qaddafi, e ganham mais terreno a

oeste de Bin Jawad, março de 2011”, segundo sua legenda. Identifica-se que se trata de um grupo de combatentes pelas roupas usadas, com algumas sendo de estampa camuflada e as armas nas mãos. Aparentemente, esta tropa somente é composta por homens, se analisarmos as pessoas retratadas, o que reforça a ideia de que o realmente esperado é o gênero masculino estar no campo de batalha, defendendo seus ideais, casas e famílias. O foco da fotografia é mostrar o abraço trocado entre os dois combatentes, com a proximidade da fotógrafa para poder retratar. As duas subcategorias que podemos classificar a imagem são “gênero masculino” e “agentes da violência”. Pela linha do horizonte estar um pouco inclinada, deduz que a foto foi tirada rapidamente para registrar o momento espontâneo do abraço. O gesto, automaticamente, faz lembrar do nome do livro (*Love & War*), pois traduz bem como os dois podem estar lado a lado, ou em um instante tenso e de luta. A expressão de carinho também faz refletir sobre não ser esperado por soldados, normalmente aprisionados pela masculinidade homogênea, a qual está associada ao homem másculo, bruto, que não possui muitas emoções, ideal para se estar em uma guerra, reservando assim o momento de carinho entre o gênero feminino e masculino, casal hétero ou membros da mesma família, principalmente mulheres e seus filhos.

Figura 29 - Zahra, 15 anos, da província de Mazar-i-Sharif, está deitada em uma mesa de operação no Hospital Isteqlal em Cabul, no Afeganistão, depois de tentar cometer suicídio incendiando-se.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

Na última imagem, a Figura 29, traz uma paciente passando por uma cirurgia, em que sua legenda³³ explica que se trata de uma garota afegã de 15 anos deitada em uma maca, após tentar cometer suicídio, queimando-se. Addario aproveitou-se da luz da luminária sobre a paciente para dar maior destaque a ela, causando sombras no restante da foto, evidenciando-a e deixando no escuro os outros personagens. É uma imagem difícil de se olhar, por conta dos ferimentos expostos da garota, além das gazes e marcas de sangue pelo corpo. A foto pertence ao capítulo “Women’s Issues” de seu fotolivro, em que Addario explica que há várias formas que mulheres afegãs tentam fugir de casamentos arranjados precocemente, e uma dessas formas é ateando fogo a si mesmo. A imagem demonstra um tipo de guerra enfrentada por mulheres pertencentes ao país, aquém ao fato do Afeganistão já estar em um conflito armado. Há certa semelhança com a Figura 27, por também retornar a esse espaço de lutas por sobrevivência, em um espaço cruzado também por conflitos. A luta enfrentada pela garota afegã é diferente da esperada pela guerra bélica, com a fotografia evidenciando-a, ao ponto de nos deixar desconfortáveis em olhar, o que acaba por demonstrar também sua hostilidade e violência.

A análise das fotografias nesta categoria apontou a presença dos mais variados tipos de personagens no espaço bélico, desde civis a militares, além dos mais variados gêneros e agentes e pacientes de violência, sendo eles no conflito armado ou lutas específicas de sobrevivência em um ambiente hostil. As fotografias de Addario não focam somente em um perfil, procurando demonstrar como encontram-se os mais variados papéis, presenças e acontecimentos em um espaço que está em guerra. Contudo, é notória a predominância do gênero feminino nas imagens, reforçando e demonstrando tanto os papéis que são tratadas, como cuidadoras e vítimas, mas também trazendo a outra face da guerra: de mulheres combatendo e ocupando serviços de destaque, como também travando lutas internas ao gênero, o que acaba por diferir de tipos de luta em foco pelo gênero masculino, como nas Figuras 25 e 28.

4.4.2 O espaço bélico e o espaço cotidiano

33 Legenda: “Zahra, 15 anos, da província de Mazar-i-Sharif, está deitada em uma mesa de operação no Hospital Isteqlal em Cabul, no Afeganistão, depois de tentar cometer suicídio incendiando-se. Outubro de 2009 (ADDARIO, 2018, tradução minha)”.

Como discutido no capítulo anterior, o espaço bélico, território onde ocorre a guerra, e o espaço doméstico, em que as pessoas vivem, acabam por se misturar quando há conflitos armados. Porém esta simbiose costuma, na maioria das vezes, ser sutil, não observada ou assimilada quando pensamos em um território em guerra. Essa categoria se concentra na relação com o espaço e, aqui, o foco será a relação indissociável entre espaço bélico e espaço doméstico, uma das marcas do trabalho de Addario. Apesar de cobrir espaços que estavam em guerra, de ouvir constantemente bombardeios e saber onde se localizava o *front*, Addario não costuma se colocar na linha de frente, focando nas consequências e os enfrentamentos da população durante o dia a dia. O espaço bélico e o espaço doméstico acabam por se misturarem e interagirem entre si, principalmente com a presença de pessoas e seus afazeres, serviços e moradia. Ou seja, o espaço doméstico está contido no espaço bélico, na guerra e vice-versa, o que torna a separação desses espaços muitas vezes difíceis ou, até mesmo, impossíveis. Há 65 imagens em que há essa convergência diretamente demonstrada nas fotografias de situações divididas entre o espaço cotidiano e o espaço bélico. Mesmo sendo menos da metade das fotografias presentes no livro, é notório como o espaço bélico acaba por invadir o espaço doméstico e vice-versa, alterando situações do cotidiano (que será aprofundado na categoria seguinte). As imagens nesta categoria deixam em evidência o peso de se viver em um local bélico, com as estruturas familiares, pessoais e profissionais sendo alteradas. Locais antes destinados à vida cotidiana, foram transformados em zonas de guerra, tendo deslocamento das pessoas que ali moravam ou a continuidade das pessoas no território, por ser o local em que vivem. Foram selecionadas seis fotografias do livro em análise que procuram demonstrar como o espaço bélico e o espaço doméstico se misturam.

Figura 30 - Cenas de Bagdá e Fallujah, Iraque, 2003–2004.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A Figura 30 apresenta um personagem militar em um espaço civil, urbano. Apesar de trazer um soldado em primeiro plano, o foco da imagem está na rua e prédios atrás, em que é possível identificar fumaças e a presença de carros militares e soldados. Na rua, juntamente a carros civis, que parecem estar parados e estacionados, há a presença de tanques e caminhonetes, demonstrando que a circulação de automóveis na cidade tem sido de soldados. Estes, também identificados em alguns pontos, estão armados, como o do primeiro plano da foto, sem a presença de pessoas locais nas ruas. A fumaça que sai tanto de prédios quanto de outras partes da cidade indica que o local está sendo bombardeado. A fotografia procura mostrar que a cidade foi tomada por conflitos armados, evidenciado pela presença de soldados, suas armas e fumaças de destruição. Ainda que o militar esteja fora de foco, o fato de que tenha sido registrado em primeiro plano, como se estivesse andando, indica que a cidade em foco atrás, contém mais soldados que civis.

Figura 31 - Soldados da Quarta Divisão de Infantaria escoltam um detento para ser fotografado em um complexo que se acredita pertencer a membros do partido baathista e partidários do antigo.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

Na Figura 31, soldados escoltam um prisioneiro para ser fotografado, em um complexo que possivelmente é ligado à Saddam Hussein, como aponta sua legenda. É possível identificar na imagem a presença de móveis, eletrônicos e utensílios que encontramos, normalmente, em um escritório, ou na casa de alguém, como CDs, computador, cadeiras plásticas. Porém, em contraste, há a presença de soldados fardados, armados e um prisioneiro com um saco na cabeça, demonstrando que não é um local de acolhimento como é em uma casa familiar. É relevante apontar que a única presença do gênero feminino no recinto é de Addario, que fez a fotografia. A presença dela em um espaço oriental dominado por homens mostra que o seu acesso foi permitido, reforçado pelo fato de ser uma estrangeira na guerra, como comentado no capítulo anterior.

Figura 32 - Meninos brincam em torno de um avião destruído que restou da guerra soviético-afegã em Cabul, Afeganistão, em maio de 2000.



Fonte: Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A Figura 32 mostra três crianças ao lado de um avião quebrado. Os meninos parecem estar parados, dois deles olham para a direção da câmera e de Addario, e o terceiro encontra-se de perfil, encarando o avião. Este está quebrado porque não há presença de hélice e nem para-brisa, os pneus do trem de pouso estão rasgados, e as asas estão destruídas. A legenda informa que as crianças estavam brincando ao redor do que sobrou do avião destruído na guerra soviético-afegã, em Cabul, porém como os garotos estão dispostos na fotografia e como se encontram parados, há como indagar se a foto não foi montada. Contudo, também não é comum de se ver, pelo menos em espaços que não são bélicos, crianças próximas a aviões destruídos. A foto mostra um local, em plano aberto, em que meninos brincam; local que possui algumas características, como pedras rachadas, clima com aspecto estéril, destroços, que retomam a um espaço bélico e claramente fazem parte do cotidiano dessas crianças. Identifica-se o contraste entre um maquinário bélico, em que foi destruído por uma enorme arma, como um míssil, e personagens que estão atuando com o lúdico, com a brincadeira, podendo até mesmo estarem fantasiando em serem pilotos de caças ou guerrilheiros. Por estarem inseridos no

espaço bélico, as brincadeiras giram em torno do que se vê. Há também a relação de meninos brincarem e sonharem em serem militares, heróis de guerra, como se mostra nas Figuras 30 e 31 (até mesmo nas Figuras 34 e 35), com homens ocupando espaços bélicos como combatentes.

Figura 33 - Uma visão aérea dos restos da vila de Abu Suruj, no oeste de Darfur, Sudão, fevereiro de 2008.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A Figura 33 traz a imagem aérea da vila Abu Suruj, em West Darfur, Sudão, destruída, em fevereiro de 2008, como aponta sua legenda. É possível identificar algumas tendas, e casas parcialmente destruídas, em meio às ruínas das casas e vegetação incendiadas no centro da imagem, que foca na vila maior. O plano aberto, de cima, tem o objetivo realmente em mostrar toda a área de destruição causada em uma população, considerado um dos motivos discutidos no capítulo anterior para o desenrolar de uma guerra: um local sendo atacado por outro. Quando nos aproximamos a imagem, é possível identificar também a presença de alguns civis: alguns reunidos perto de uma tenda ou casa semidestruída, ou caminhando pelas ruínas. Duas pequenas vilas foram enquadradas

na fotografia, no canto superior da imagem, fazendo assim um comparativo de como possivelmente era a vila maior incendiada e o que ela se tornou; o contraste entre um espaço civil tornando-se um espaço bélico, palco de destruição.

Figura 34 - Um antigo governo morto do Exército Popular de Libertação do Sudão está na estrada em frente à base da Missão das Nações Unidas no Sudão do Sul, enquanto civis com suprimentos da cidade passam durante uma pausa nos combates entre o governo e as forças da oposição em Bentiu, Sudão do Sul, maio de 2014.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

Addario retrata na próxima imagem a ser analisada um dos cenários encontrados no espaço bélico onde é travada a guerra do Sudão do Sul. A Figura 34 traz como legenda: “Um soldado do governo, morto pelo Exército de Libertação Popular do Sudão, está na estrada em frente à base da Missão das Nações Unidas no Sudão do Sul, enquanto civis, com suprimentos da cidade, passam, durante uma pausa nos combates entre as forças do governo e da oposição em Bentiu, Sudão do Sul, maio de 2014”. Há dois contrastes na fotografia: o primeiro relacionado à população e ao espaço doméstico como espaço bélico; e o segundo relacionado como a fotografia foi construída, na dualidade entre a paisagem em plano de fundo e a seca e desolação no plano principal. O primeiro está

ligado ao conteúdo da imagem e o que ela possivelmente quer mostrar a quem vê a foto: a convivência da população que mora no local com o campo de batalha; em aguardar os ataques darem uma pausa para conseguirem fazer atividades do dia a dia ou ter acesso a elementos básicos para sobrevivência, como água. A presença dos tanques com soldados e o homem morto na estrada estão ali como se fosse natural fazerem parte do cenário; os carros militares passam até a impressão que estão acompanhando as mulheres que carregam baldes de água na cabeça, uma escolta. Nota-se também uma criança entre os dois tanques, como se estivesse brincando, retornando assim o que foi apontado na fotografia anterior, na presença de uma criança, com brincadeiras lúdicas, em um espaço de guerra, de violência, tendo a ruptura assim na inocência que deveria ter a infância de uma criança. O segundo contraste visível na imagem é o céu azul cheio de nuvens com a vegetação verde, compondo uma paisagem, por um momento bucólica, mas na outra metade da fotografia há uma quebra desse cenário e revela-se o aspecto de seca, de esterilidade do espaço em que as pessoas moram. O contraste dos dois recortes causa um choque em quem observa a imagem, por duas situações antagônicas coexistirem, o que leva a associar também ao espaço cotidiano e ao espaço bélico, como também ocorre na Figura 32.

Figura 35 - Soldados americanos da 82ª Divisão Aerotransportada, Segunda Brigada, caminham por uma casa na seção Aldora de Bagdá durante uma busca de casa em casa por armas, em junho de 2003.



Fonte: Lynsey Addario, 2018

A última fotografia desta categoria é a Figura 35, em que “soldados americanos revistam uma casa, na seção de Aldora de Bagdá, durante uma busca de armas no início da manhã, em junho de 2003”, como aponta em sua legenda. A foto ressalta o movimento da cena, como se tivesse sido feita às pressas, sem deixar de registrar o que ocorria, pelo borrão do homem que sobe a escada, indicando uma velocidade baixa do obturador. Nota-se que o momento é informal porque o homem e a mulher que moram na casa estão ainda em roupas de dormir, claramente como uma revista não anunciada. Os militares encontram-se uniformizados, com armas em punhos, demonstrando a seriedade da ação; com um soldado parecendo estar de guarda na sala e o outro subindo as escadas para ter acesso à parte superior, com o dono da casa atrás. É notória a divergência entre os militares fardados e os supostos donos da casa de roupas íntimas, demonstrando que no momento quem está no controle do espaço familiar são os soldados. Em tempos de conflitos armados, não há delimitações entre o espaço bélico e o espaço doméstico. Diferente das outras cinco imagens, esta foi retratada em um momento particular e íntimo de uma família, apesar de demonstrar também o limite cruzado entre o espaço bélico e o doméstico.

A partir da análise feita das seis fotografias nesta categoria, é cabível afirmar que o espaço bélico e o espaço cotidiano acabam por se misturar, principalmente com a presença de pessoas e seus afazeres, serviços e moradia. Ou seja, o espaço cotidiano está contido no espaço bélico, na guerra e vice-versa, o que torna a separação desses espaços muitas vezes difíceis ou, até mesmo, impossíveis. Essa convergência entre os espaços pode ocorrer em diferentes acontecimentos e contextos como brincadeiras de crianças à invasão de domicílio.

4.4.3 Temporalidade: o cotidiano na guerra

Esta categoria se refere às diferentes temporalidades da guerra, e o modo como a duração dos conflitos afeta as ações ou atividades desenvolvidas por pessoas que estão em território bélico, avaliando-as em atividades cotidianas ou extraordinárias. Enquanto a categoria “O espaço bélico e o espaço doméstico” focava no local em si, com a presença ou não de civis, com a mistura dos espaços, aqui o foco recai sobre a justaposição entre ações da guerra e ações do cotidiano. A temporalidade aqui funciona como um fator responsável para a contextualização do que é considerado ordinário e extraordinário a partir do contexto e situação. A repetição do dia-a-dia impõe uma continuação da vida a despeito da destruição no entorno. Ações que costumavam ver somente em espaços familiares e rotineiros também estão presentes no espaço bélico. Atividades que costumavam ser cotidianas passam a ser extraordinárias e ações cotidianas se tornam diferentes e inusitadas dependendo do contexto em que estão inseridas. Há uma rotina, uma ordem e sociedade convivendo com destruição e violência. Nas fotos de Addario, o efeito da passagem do tempo, meses após os primeiros bombardeios, vemos cenas de resiliência que só parecem fazer sentido noticioso se confrontadas com o contexto de destruição de meses antes. A justaposição das famílias de volta às ruas, ocupando a cidade, e as marcas de destroços e veículos de guerra é repleta de uma vida voltando ao normal, que resiste, apesar de tudo. Esta categoria tem por objetivo olhar e analisar ações ou atividades desenvolvidas por pessoas que estão em território bélico, avaliando-as em atividades cotidianas ou extraordinárias. Apesar da semelhança com a categoria anterior, há mudanças sutis entre elas. Foram classificadas 70 imagens nesta categoria, com situações em que atividades cotidianas eram desempenhadas, em locais que resistem à

guerra. Abaixo, foram escolhidas seis imagens, por sorteio, para serem analisadas mais profundamente.

Figura 36 - Uma escola secreta para meninas na estrada principal de Cabul à província de Ghazni, maio de 2000.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A Figura 36, como indica sua legenda, demonstra uma escola secreta para meninas, localizada na província de Ghazni, perto de Cabul, nos anos 2000. O local, na época, vivia em domínio do governo Talibã, este tinha conflitos com exércitos rebeldes e americanos, como já apontado. Mulheres eram privadas de poder usufruir de algumas características e direitos comuns no ocidente, como o ensino e a aprendizagem. Porém, apesar de ser ilegal, mais de 20 meninas encontram-se na sala de aula clandestina para aprenderem. A mulher que está em pé, ocupa o local que conhecemos como de professora, porém ela também segura um bebê no colo, ressaltando o papel do gênero feminino como mãe, pertencente a maternidade. Ou seja, espera-se que ela cuide do bebê porque é sua função, porém, além disso, ela se propôs a ensinar outras crianças, meninas, a se alfabetizarem, uma função proibida a elas. Quando se foca na estrutura escolar do local, são poucas as coisas que retomam ser uma sala de aula: o quadro-negro a giz e os cartazes

escolares na parede. As meninas não possuem recursos básicos de ensino, como carteiras, e até mesmos materiais escolares, como lápis e papel. Pela legenda trazer “escola secreta para garotas” é evidente que meninos podem frequentar locais de ensino tradicionais, demonstrando a diferença de gênero desde a infância. Podemos tratar como uma ação cotidiana, se fôssemos analisar pelo olhar ocidental, porém não é o caso; é uma atividade extraordinária ensinar garotas em um governo ditatorial, como o Talibã.

Figura 37 - Fuzileiros navais dos EUA fazem uma pausa para se barbear em frente a um dos palácios presidenciais de Saddam Hussein no dia em que Tikrit caiu do governo da Guarda Republicana no Iraque, 15 de abril de 2003. Enquanto o regime de Saddam Hussein caía no Iraque, prova das muitas suspeitas de como Saddam Hussein ocultou suas armas vieram à tona.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A próxima imagem a ser analisada é a Figura 37, em que soldados realizam sua higiene básica, como se barbear e escovar os dentes no meio do mato. A legenda aponta que: “os fuzileiros navais dos EUA fazem uma pausa para se barbear em frente a um dos palácios presidenciais de Saddam Hussein no dia em que Tikrit caiu do governo da Guarda Republicana no Iraque, 15 de abril de 2003. Quando o regime de Saddam Hussein

caiu sobre o Iraque, a prova das muitas suspeitas de como Saddam Hussein escondeu suas armas veio à tona”. Apesar de se tratar de uma ação cotidiana, a higienização, ela não ocorre no espaço doméstico esperado, normalmente um banheiro. Eles encontram-se em um espaço bélico, um palácio que foi invadido, a fim de conter a oposição, porém é um momento que não estão exercendo suas posições de militares e sim uma ação rotineira; há informalidade na cena, onde a maioria está sem camisa, descalços ou de chinelo, arrumando-se, sem armas à vista. O local também onde se encontram parece sereno, uma paisagem calma, apesar da presença deles, e sem indícios da invasão.

Figura 38 - Crianças brincam em um cemitério em Cabul, Afeganistão, em maio de 2000.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A Figura 38, que está editada em preto e branco, mostra um garoto, em primeiro plano, em movimento, como se estivesse correndo, sobre um chão batido, de terra, com algumas pedras. Seu rosto está cortado por conta da velocidade baixa do obturador, reafirmando seu movimento no ato fotográfico. Ao fundo, à esquerda do garoto, é possível distinguir uma mulher, pois possui um pano cobrindo a sua cabeça, andando pelo terreno; ao seu lado há um pano pendurado em um pau, como se fosse uma bandeira. À

direita do garoto, é possível distinguir um poço, com um balde pendurado por uma corda, presa em na polia. A legenda da imagem informa que se trata de uma criança brincando em um cemitério, na cidade de Cabul. Após ter conhecimento dela, nota-se que as pedras espalhadas pelo terreno se tratam, a maioria, de lápides, marcadores, porém de vários formatos e tamanhos, não podendo notar se há identificação nelas. As pedras se diferem dos marcadores que estamos acostumados a assimilar como sendo um local de pessoas enterradas: dois pedaços de madeira cruzados, formando uma cruz; ou lápides retangulares. Soma-se o fato de que também não é comum vermos uma criança brincando em um cemitério, ou ter pessoas passando pelo local, como a mulher no segundo plano. Ademais, a fotografia de uma criança em destroços traz sempre um contraste entre algo muito violento que ocorreu e algo inocente e vulnerável. Não é uma fotografia que realça heroísmo, mas que reforça uma dicotomia entre o espaço de violência (trágico/sério) e a ação de brincadeira, normalmente relacionado ao cotidiano. Podemos até fazer um comparativo com a Figura 32, apresentada na categoria anterior, em que crianças também brincam em um espaço bélico, que fazem parte da sua rotina, considerada extraordinária.

Figura 39 - Elena Woods, 24 anos (à direita), limpa sua arma após retornar da Base Operacional Avançada (FOB) Delhi, na província de Helmand, Afeganistão, abril de 2010.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A Figura 39, registrada por Addario, traz duas mulheres em sua tenda militar, onde a da direita limpa sua arma após retornar da Base Operacional Avançada de Delhi, como aponta a legenda, e a da esquerda lê um livro. A barraca serve de dormitório para as soldados, um local íntimo de cada uma quando estão em seu espaço, em sua cama. Enquanto a da direita, identificada como Elena Woods, limpa sua arma, ou seja, função relacionada ao seu trabalho, localizado em território bélico; a da esquerda lê um livro, relacionada com uma ação cotidiana associada a momento de lazer, aprendizado e descanso. Há elementos que retomam a atmosfera casual e rotineira no local militar, como sandálias pelo chão, presença de ventiladores, camas desarrumadas, toalha de banho pendurada, presença de outros livros, entre outros objetos que encontramos em uma casa ou moradia. A ação de limpar uma arma em uma tenda militar pode ser considerada normal por se tratar de um espaço bélico. Contudo, a tenda também é uma moradia temporária para os soldados, o que torna a leitura de um livro e outras atividades consideradas rotineiras como uma ação cotidiana e aceitável; demonstrando como o cotidiano e o bélico se misturam mais uma vez. Quando referimos a composição, notamos um enquadramento dividido em dois por uma linha preta (sombra do suporte da tenda), reforçando o sentido de comparação e justaposição: há duas pessoas, em lados opostos, sentadas, com elementos na imagem que se repetem. Podemos comparar como se fossem dois momentos da mesma pessoa, que é soldado, naquele espaço que é bélico, mas também cotidiano. Essa imagem difere-se da figura anterior pela tenda significar o sinônimo de casa, mesmo que temporariamente, onde é possível desenvolver atividades cotidianas, enquanto a anterior somente a ações ordinários em um local extraordinário com o campo bélico.

Figura 40 - A cabo Lisa Gardner tira os sinais vitais de um grupo de mulheres afegãs na vila de Lakari durante um atendimento médico na província de Helmand, Afeganistão, em maio de 2010.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A próxima imagem, a Figura 40, traz uma militar no que parece ser uma sala. Pela legenda e imagem já se pode fazer algumas observações: a triagem médica não é feita em uma clínica ou hospital, pois elas se encontram em uma sala, a qual parece ser de uma casa; a socorrista faz parte do exército americano, vestida como militar, apesar de na imagem não ter armas na mão da mulher, e sim utensílios médicos para a triagem, como termômetro, estetoscópio e aferidor de pressão e sinais vitais. As mulheres afegãs parecem estar tranquilas e a vontade na sala que se encontram, esperando para serem atendidas pela oficial militar, logo, é um local familiar e íntimo. Quando analisamos a composição fotográfica da imagem, percebemos que ela foi tirada com uma lente grande angular, que ressalta o ambiente. No primeiro plano temos várias crianças que criam uma espécie de moldura desfocada. A personagem da foto – a cabo Lisa Gardner – ocupa uma posição privilegiada na composição, mesmo que ao fundo. A imagem também está meio torta, demonstrando a espontaneidade do momento. A presença de Addario no local não parece causar estranhamento, pois a fotografia demonstra registrar um momento espontâneo do acontecimento, sem olhares para a câmera. Em uma guerra, parece ser uma ação comum uma soldado aferir os sinais vitais dos civis que moram naquele espaço,

apesar de não deixar de ser uma ação extraordinária, caso leve em consideração onde isso está ocorrendo, em uma casa familiar. É interessante apontar também que o serviço é feito por uma mulher, a qual o papel de enfermeira e cuidadora esteve associado à mulher na guerra, como apontado no capítulo 1. As mulheres afegãs ali presentes também cuidam dos filhos menores, demonstrando também que esse papel também é reservado às afegãs. Esta característica pode ser considerada outra ação cotidiana, não só relacionada à guerra, mas a sociedade em que o gênero feminino está inserido, sendo ocidental ou oriental.

Figura 41- Uma celebração de casamento clandestina em uma residência particular em Herat, Afeganistão, março de 2001.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A última imagem, a Figura 41, da categoria a ser analisada retrata a cerimônia de um casamento: “Uma celebração de casamento, no subterrâneo de uma residência privada em Herat, Afeganistão, em março de 2001”. A sua legenda acaba por trazer informações essenciais para a fotografia. Quando a olhamos sem contexto, sabemos que é um casamento, um momento de confraternização, com os presentes bem vestidos, presença de comidas, além do altar para a cerimônia. Porém com a legenda, além de identificar que

o Afeganistão nesta época se encontrava em guerra com o Talibã, o casamento foi realizado de forma clandestina, no subterrâneo de uma casa familiar. Há uma mulher e uma criança na ocasião usando lenço, para cobrir a cabeça, mostrando como o ambiente é informal e não segue as regras culturais impostas às mulheres. A imagem, tirada usando uma lente também grande angular, foi construída de uma forma para demonstrar a quantidade de pessoas presentes na celebração. Apesar de estarem alinhados, percebe-se que não foi uma montagem fotográfica, por conta da espontaneidade do momento. É notório também o destaque dos tons de vermelho, que é uma cor associada ao amor, a paixão, o que reforça o caráter romântico da situação. A cerimônia é uma ação extraordinária em um contexto de tempo em que só espera destruição e morte, e não a construção de um relacionamento, em um ambiente com amor e comunhão.

Como mostrado e trabalhado nesta categoria, ações que costumavam acontecer somente em espaços familiares e rotineiros também estão presentes no espaço bélico. Atividades que costumavam ser cotidianas passam a ser extraordinárias e ações cotidianas se tornam diferentes e inusitadas dependendo do contexto temporal em que estão inseridas. As duas categorias – espaço bélico e espaço doméstico e temporalidade – acabam por se misturarem quando há uma guerra, deixando claro que um território civil também um território bélico e, portanto, há uma rotina, uma ordem e sociedade convivendo junto as tropas, destruições e violências.

4.4.4 Representação da atrocidade e do sofrimento

As formas como a violência, conseqüentemente a dor e o sofrimento, estão presentes na guerra são variadas, como também as formas que elas são representadas em imagens. Nesta categoria, procurou-se reunir algumas fotografias que, de certa forma, mostram a representação do sofrimento de pessoas que vivem em espaço bélico. Neste tipo de fotografia, é comum que a representação da guerra seja feita de modo que exista a espetacularização do sofrimento de outrem, a fim de deixar em evidência a face destrutiva de uma guerra, caindo no campo do sensacionalismo, sem a visão apurada e cuidadosa que a situação muitas vezes pede. Sontag (2003) definiu esse tipo de fotografia como de atrocidade, como já explicado nesta dissertação. Na análise é possível identificar se esse tipo de representação da guerra, da sua espetacularização, se existe e de como o sofrimento é tratado nas imagens.

Figura 42 - Khalid, sete, senta-se do lado de fora da tenda médica de uma base militar dos EUA depois que anciãos de uma vila alegaram que ele foi ferido por estilhaços de uma bomba lançada pelos americanos perto de sua casa em Korengal Balley, Afeganistão, em outubro de 2007.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A Figura 42 traz a seguinte legenda: “Khalid, sete anos, senta-se do lado de fora da tenda médica de uma base militar dos EUA depois que anciãos de uma aldeia alegaram que ele foi ferido por estilhaços de uma bomba lançada pelos americanos perto de sua casa no Vale Korengal, Afeganistão, em outubro de 2007”. O olhar de choro e as ataduras pelo rosto indicam que o garoto está ferido. O plano fechado do rosto de Khalid foca em seu rosto machucado e que aparenta estar doído. O acontecimento que o deixou com hematomas parece também ter sido ocorrido há pouco tempo, por estar com manchas de sujeira e feridas. Na fotografia não mostra machucados abertos ou sangue, sendo o intuito

realmente retratar o rosto sofrido do garotinho cujo olhar para a câmera – para nós – reforça o sentimento de comoção e compaixão pela dor de uma pessoa vulnerável.

Figura 43 - Mulheres iraquianas choram enquanto procuram entes queridos ao longo de fileiras de restos mortais descobertos em uma vala comum ao sul de Bagdá, Iraque, maio de 2003.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A próxima imagem (Figura 43) traz duas mulheres iraquianas que choram, “enquanto procuram por entes queridos ao longo de fileiras de restos descobertos em uma vala comum ao sul de Bagdá, Iraque, em maio de 2003”, como aponta na legenda. A Figura 43 novamente não retrata a guerra no *front*, mas as consequências do conflito. O sofrimento é claramente estampado no rosto de uma das mulheres, única parte do corpo que está à mostra, apesar da sua posição fazer com que a burca cubra a lateral do seu rosto; contudo o seu semblante de dor, de perda e de choro é evidente. A outra mulher não está virada para a câmera, porém o gesto da sua mão parece uma clemência à situação. A composição inclinada e as diagonais criadas pelas sombras de um acontecimento testemunhado por outra pessoa, revelando a própria presença de Addario no fora de campos. Mesmo que o conhecimento de que se tratam de restos mortais de possíveis

parentes só é chegado a nós por conta da legenda, a forma como as mulheres agem em frente às formas embrulhadas em panos brancos, deixa claro que ali encontram-se memórias de entes queridos que foram perdidos na guerra. Novamente, a imagem não traz elementos associados a dor e sofrimento em um conflito armado, como sangue, destruição e armas, mas é óbvio como essas características não necessitam estar presentes para evocar o extermínio que a guerra causa, como também causar comoção a quem olha.

Figura 44 - O sargento Tanner Stichter atende o especialista Carl Vandenberg nos arbustos momentos depois que Vandenberg foi baleado no estômago durante a emboscada do Talibã.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

Na Figura 44, notamos um militar deitado, com o lado esquerdo do corpo coberto de sangue, de olhos fechados, e outro militar ao seu lado; porém o foco está no ensanguentado. Em um primeiro momento, podemos até pensar que o soldado deitado pode estar morto, pela quantidade de sangue que marca sua roupa, porém quando começamos a analisar a imagem notamos que o militar ferido está sendo amparado pelo outro. Ele está com um torniquete no braço esquerdo, e uma faixa cobrindo o que parece ser um ferimento; em seu braço direito é aplicado o que parece ser um soro em sua veia,

pelo militar que está ao seu lado. Na sua boca encontra-se também um palito, o que indica que também ajuda no tratamento emergencial que está recebendo. O seu rosto foi marcado a caneta o que parece ser a substância em que está sendo injetada com o soro. O soldado que está prestando os socorros possui uma bolsa de corpo, com vários bolsos, onde é possível identificar alguns utensílios médicos, além de ferramentas militares. Enquanto sua mão esquerda está sobre o braço do ferido, a sua direita segura uma arma, que lembra um rifle. É possível notar também que um monte, com muitas árvores se estendem na paisagem ao fundo, com os militares posicionados em um local que há sombra, em oposição a paisagem de árvores que recebem a luz solar, apesar de alguns raios solares passarem por seus rostos. Nota-se também que o solo, onde se encontram os soldados, é inclinado e com mata, o que se refere também ao fato de ser um vale, ou monte, como o capítulo se chama. Infere-se também que a sombra em que se encontram neste vale, é possível que os primeiros socorros sejam prestados, ao mesmo tempo que o rifle do outro soldado continue na sua mão, ainda em estado de alerta.

Pelo ângulo em que a fotografia foi tirada, Addario encontrava-se ou sentada ou agachada para conseguir o registro, estando perto quando o incidente ocorreu, para conseguir retratar os primeiros socorros feitos. O local em que se encontra, como testemunha e como fotojornalista, demonstra quão perto estava da ação, do incidente. Local em que não é comum ver mulheres atuando, seja como combatente ou exercendo outro papel no front. Ao mesmo tempo, isso não significa que uma foto que mostra um confronto que resulta em ferimentos graves no campo de batalha não possa ser registrado por uma mulher; em que se percebe também que sua presença não parece ser notada ou levada em consideração naquele momento, com o assunto sendo o socorro ao soldado ferido. Sua fotografia acaba também por evidenciar que um dos lados da guerra, dos combatentes, pode ser considerado como vítimas nesta situação, pelas feridas infringidas a eles: um estando ferido, ensanguentado, com expressão tensa, e o outro em alerta e em auxílio parceiro atingido. Apesar de se tratar de uma cena de feridos/vítimas, existe uma exploração da luz e do modo como a natureza é incluída que torna a cena idílica, bucólica, menos dramática (o que está presente também nas expressões dos personagens), reforçando, de certa forma, o caráter heroico que homens recebem como guerreiros. A legenda dada a foto complementa com nomes e informações o que é mostrado na imagem: “O Sargento Tanner Stichter cuida do especialista Carl Vandenberg nos arbustos momentos depois que Vandenberg foi baleado no estômago durante a emboscada

talibã”. Diferentemente das outras duas imagens apresentadas, que o sofrimento parece ser palpável, representando o sofrimento, esta imagem evoca a representação da atrocidade da guerra, da dor física que ela pode causar. Isso pode se dar pela proximidade da cena, por estar mais próximo temporalmente do momento em que o soldado foi atingido.

Figura 45 - Cerca de metade das 476 prisioneiras do país estão presas por "crimes morais" semelhantes. Afeganistão, novembro de 2009.



Fonte: Lynsey Addario, 2018

A Figura 45 traz uma mulher aos prantos, sentada em um quarto. Suas mãos para cima e a expressão de grito e dor em seu rosto mostram como ela estava sofrendo, apesar de somente olhando a imagem não sabemos o porquê disto. A legenda trazida por Addario no fotolivro explica que:

A libertação de uma mulher detida em uma prisão de Mazar-i-Sharif levou Maida Khal, 22 anos, a gritar porque ela ainda está presa em sua cela. Quando Khal tinha 12 anos, ela era casada com um homem de cerca de setenta anos. ‘Eu era tão jovem, não podia carregá-lo porque

ele era tão pesado, então seus irmãos me batiam’, disse ela. Quando ela pediu o divórcio há quatro anos, ela foi presa. ‘Estou na cadeia porque não tenho um *mahram* [guardião masculino]. Não posso me divorciar, e não posso sair da prisão sem um homem. Eu tive uma vida difícil’ (ADDARIO, 2018, tradução minha).

O local da fotografia é no Afeganistão, em 2009, território que também se encontrava em guerra, porém a batalha sofrida por ela era diferente. A guerra travada pela jovem mulher está relacionada ao seu gênero e às convenções impostas às mulheres quanto a necessidade e lei de se ter um protetor masculino. Um olhar atento revela a presença de outras mulheres na cena (no lado direito). A falta de um lenço ou hijab demonstra que a mulher se encontra também em um local familiar, mesmo que seja na prisão e na presença de outras mulheres, tornando-se possível a retirada do pano. A retratação do sofrimento não evoca, inicialmente, a representação da atrocidade também, contudo, quando há conhecimento do contexto da fotografia e o que representa, a atrocidade que é cometida contra a vida da mulher fica evidente.

Figura 46 - Nargis, uma mulher afegã de Cabul que se queimou porque seu marido a espancou repetidamente, tem seus curativos trocados na unidade de queimados do Hospital Isteqlal em Cabul, Afeganistão, agosto de 2010.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A Figura 46 foi tirada em um hospital na cidade de Cabul, no Afeganistão, em 2010, de uma mulher afegã com queimaduras tendo suas ataduras trocadas, após seu marido a espancar inúmeras vezes, como informa na legenda (ADDARIO, 2008, p. 147). A cena de dor e violência representada de maneira explícita e gráfica já desperta um sentimento de inquietude e agonia. O corpo nu desfigurado de uma mulher queimada, com o rosto coberto de sangue é uma imagem perturbadora. Sua posição de vítima é reforçada pelo ângulo alto (plongée) e na banheira, demonstrando também o desconforto e agonia com os ferimentos tão visíveis em sua pele. Os dois cuidadores perto da enferma são homens, quebrando o perfil encontrado nas imagens analisadas até agora em que havia a presença de pessoas que cuidavam de outras, que eram do gênero feminino. Eles procuram aliviar a dor da paciente, molhando-a e cuidando dos seus ferimentos. Há uma terceira pessoa cuidadora na imagem, que segura o soro aplicado na veia da mulher. Trata-se de outra fotografia registrada por Addario que demonstra de maneira brutal e explícita as violências enfrentadas por mulheres em seus relacionamentos íntimos, violência que vai além da presença de uma guerra.

Figura 47 - No funeral de Mamma Sessay, parentes cobriram seu rosto com pó ritualístico para afastar o mal e prepará-la para a vida após a morte. Caberá a sua mãe cuidar da vida após a morte. Caberá a sua mãe cuidar dos gêmeos recém-nascidos. Aldeia de Mayogbah, Serra Leoa, maio de 2010.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A última fotografia da categoria, a Figura 47, traz o funeral de uma mulher chamada Mamma Sessay, que morreu no parto dos seus filhos gêmeos, frutos de estupro, na vila Mayogabh, em Serra Leoa, 2010. As expressões tristes das mulheres presentes no velório potencializam a carga emocional e o grau de comoção do espectador. O plano baixo, rente ao chão, a parede exposta e as condições de exposição do corpo morto contribuem para acentuar a condição de precariedade e vulnerabilidade dessas mulheres, aglomeradas no piso dessa pequena casa, ao lado de um cadáver. As faces das mulheres, com o olhar perdido para o fora de campo, expressam diferentes estágios do que pode ser considerado o luto, como a tristeza, o desespero, a incompreensão, e, logo, a representação do sofrimento. A presença de Addario parece ser pouco notada, com as pessoas já acostumadas por não estarem olhando, ou encarando a sua câmera.

A maioria das fotografias desta categoria tiveram mulheres e crianças como o tema da imagem e da representação do sofrimento, e juntamente as legendas

demonstraram o porquê desse sofrimento, que não está diretamente ligado aos conflitos armados, mas não deixam de ser lutas travadas pelo gênero feminino. A única foto que retrata um homem ferido, sua expressão não revela a dor que se espera de alguém atingido em uma guerra, apesar da quantidade de sangue na imagem, reforçando até um sentido heróico do retratado. As fotos conseguiram demonstrar emoções tristes e doloridas pelos contextos apresentados. A forma que as fotografias foram feitas, poucas vezes caem no campo da fotografia de atrocidade, definida por Sontag (2003), sem a espetacularização do sofrimento alheio. Contudo, não se nega a intenção de despertar o caráter emotivo da fotografia, ressaltando o sofrimento do momento³⁴.

4.4.5 Signos de violência e conflito

Apesar do segundo critério do barômetro de conflitos dizer respeito à presença e aos tipos de armas, nesta categoria analisou-se outras formas que signos de violência e conflito podem estar presentes em fotografias de guerra, como a violência contra mulheres e violações de direitos humanos contra populações. Há 61 imagens do livro classificadas nesta categoria, demonstrando o número alto de fotografias em que há a presença desses signos. Na classificação das fotos nesta categoria, nota-se também que poucas apresentam mulheres (em comparação com as outras categorias), podendo até contabilizar quatro imagens classificadas nos dois principais capítulos destinados ao gênero feminino. A seguir, as seis imagens sorteadas são analisadas, apontando quais os signos recorrentes que reforçam a violência e o conflito.

34 A autora Biondi (2010) desenvolve em seu artigo a relação entre o fotojornalismo e o melodrama, ressaltando o uso de imagens emotivas para prender a atenção do espectador.

Figura 48 - Homens ficam do lado de fora da casa do governador horas após a queda do Talibã, em Kandahar, em dezembro de 2001



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

Podemos identificar na Figura 48 um exército de homens, a maioria vestido com roupas civis e com armamentos em suas mãos. de violência. Isso se afirma pela legenda da fotografia: “Homens estão do lado de fora da casa do governador horas após a queda do Talibã, em Kandahar, dezembro de 2001” (ADDARIO, 2018, p. 48, tradução minha). O primeiro deles, e mais visível, são as armas. Contudo, há um segundo signo, que muitas vezes não é encarado como em um primeiro olhar: o gênero masculino ideal para a guerra e seus olhares. Na página onde a imagem se encontra, Addario acrescenta seu depoimento de como a violência contra o seu gênero está presente em alguns locais que ela retrata e por algumas pessoas, principalmente homens.

Como eu esqueci? Como eu esqueci o quanto os olhares dos homens me fazem sentir mal? Como os vestidos longos e os lenços da cabeça ficam emaranhados nas minhas câmeras em calor de 90 graus, e a única coisa a assistir é a BBC no final de um dia de trabalho de 20 horas? Como os homens me agarram e a minha virilha enquanto eu fotografo uma demonstração? Como tive que nocautear um homem com a minha lente de 80 a 200 mm enquanto dezenas de amigos dele queimavam uma bandeira americana e efígies de George Bush, porque sua mão pendia tão longe entre minhas pernas, meu temperamento disparou? Como esqueci que precisava contratar homens para me proteger, ficar ao meu lado e falar por mim? (ADDARIO, 2018, p. 48)³⁵

35 Original: “How did I ever forget? How did I forget how much the men’s stares make me feel sick? How the long gowns and the head scarves get tangled in my cameras in 90 degree heat, and the only thing to watch is BBC at the end of a 20 hour workday? How men grab my ass and crotch while I am photographing a demonstration? How I had to knock out a man with my 80–200mm lens while dozens of his friends burned an American flag and George Bush effigies because his hand crept so far between my legs, my

Na Figura 48, boa parte dos homens retratados a encaram: alguns curiosos, outros assustados e até mesmo interessados pelo registro. Porém, por seu depoimento questiona-se também como eles a olham, sendo a única mulher presente na relação de fotógrafo e fotografados. Eles não somente olham para a câmera, mas também a olham, uma crítica feita em seu depoimento, o que a caracteriza como um signo de violência voltado contra si.

Figura 49 - Sgt. Rice (esquerda) e Spc. Vandenberg (à direita) são assistidos enquanto caminham em direção à zona de pouso minutos depois de serem baleados no estômago durante uma emboscada do Taleban. Ambos foram levados imediatamente para cirurgia. Cordilheira de Abas Ghar, Vale Korengal, Afeganistão. Outubro, 2007.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

Diferente da Figura anterior, a Figura 49 retrata o *front* de um conflito, e a representação da ação. Há exército, armas, pessoas feridas e movimentação alerta. Nesta imagem, os signos de violência e conflito são os que normalmente associamos ao espaço bélico e sabemos que existe. A foto apresenta uma justaposição de dois grupos de

temper soared? How did I forget I need to hire men to protect me, to stand next to me, and to speak for me? How did I forget how much I would miss my boyfriend, and know and fear in the bottom of my heart that he will probably leave me by the time I get back? (ADDARIO, 2018, p. 48)”

militares prestando socorro a seus companheiros ensanguentados, a retaguarda sendo coberta e a fumaça de areia no chão indicando que estão em movimento rápido. A repetição desses dois trios em primeiro plano e segundo plano indica uma recorrência desse tipo de situação. A cor vermelha do sangue tingindo os uniformes é signo de violência. O termo “campo de batalha” descreve bem também as condições que a foto apresenta, pelo terreno e os elementos de um conflito. A presença discreta de Addario é revelada expressões e olhares dos homens. Isso pode acontecer tanto pela urgência do acontecimento quanto pelo fato de que a sua presença se tornou comum naquele espaço.

Figura 50 - Cenas de Bagdá e Fallujah, Iraque, 2003–2004.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A próxima imagem mostra um momento de tensão e conflito, liderado por civis, ou “rebeldes”, nome utilizados para os civis que se rebelam contra o governo. A Figura 50 ocorreu no Iraque e traz a revolta de iraquianos contra os ataques que recebiam do exército americano (ADDARIO, 2018, p. 72-73). É possível identificá-los como civis pelo modo em que estão vestidos, ao mesmo tempo pela não presença de armas bélicas, apesar da fotografia demonstrar ser um momento de conflito. Os homens espalhados pelo terreno estão voltados para somente um lado da foto, concentrados no que há na frente.

As partículas de uma nuvem de poeira e o plano inclinado indicam uma situação de instabilidade e perigo. As expressões e gestos dos fotografados também deixam claro que se trata de um conflito (reforçado pelo contexto apresentado no livro da Addario). Os signos de violência e conflito da fotografia, apesar de não serem os mesmos da fotografia anterior, a qual ressalta o imaginário comum da guerra, estão presentes na Figura 50 também, como as posições de ataque e as bandeiras estendidas demarcando a quem aquele povo pertence e se identifica.

Figura 51 - A cabo Christina Oliver (centro), 25 anos, entre os membros das equipes de engajamento femininas anexadas ao Segundo Batalhão, Sexto Regimento de Fuzileiros, durante uma patrulha pela vila de Sistani, no sul de Marjah, Afeganistão, setembro de 2010.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A Figura 51 traz no cenário os gêneros femininos e masculinos militares, paramentados, em uma estrada, como se estivessem em patrulha. A mistura dos gêneros em um contexto bélico chama a atenção, pela não distinção entre eles, principalmente nas vestimentas e acessórios de guerra. A sua legenda explica o fato: “Cabo Christina Oliver (centro), 25 anos, está entre os membros das equipes de engajamento feminina anexadas ao Segundo Batalhão, Sexto Regimento de Fuzileiros Navais, durante uma patrulha pela

vila de Sistani, no sul de Marjah, Afeganistão, setembro de 2010 (ADDARIO, 2018, p. 118, tradução minha)”. Diferente da Figura 48, a presença de mulheres, principalmente no lado de combatente, não cria uma estranheza, no contexto da fotografia. Há um contraste interessante entre o cenário bucólico em que se encontram, no meio do campo, sem perigos em evidência, e os signos de potencial violência e conflito, presentes mais uma vez nas armas e os acessórios bélicos nas fardas militares, como comunicadores, capacetes equipados, coletes etc. Esses elementos retomam a violência presente em um espaço bélico, pois há uso de ferramentas de ataque.

Figura 52 - Tropas da oposição recuam do posto de controle principal perto da refinaria em Ras Lanuf enquanto tropas leais a Kadafi bombardeiam a área em Ras Lanuf, leste da Líbia, em março de 2011.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

Semelhante a Figura 50, a Figura 52 traz civis em luta, como aponta sua legenda: “Tropas da oposição recuam do posto de controle principal, perto da refinaria em Ras Lanuf, enquanto tropas leais a Qaddafi bombardeiam a área em Ras Lanuf, leste da Líbia, março de 2011 (ADDARIO, 2018, p. 211, tradução minha)”. Novamente, o conflito é anunciado pela presença de fumaça espessa em suspensão, a gestualidade do corpo do

personagem no centro da composição com uma arma branca, em posição de desafio e a posição dos homens agachados em terreno aberto.

Figura 53 - Policiais afegãs são treinadas em um campo de tiro pelos Carabinieri do exército italiano, nos arredores de Cabul, Afeganistão, abril de 2010.



Fonte: Lynsey Addario, 2018.

A última imagem da categoria é a Figura 53, que mostra “Policiais afegãs sendo treinadas em um campo de tiro pelos Carabinieri, do exército italiano, nos arredores de Cabul, Afeganistão, abril de 2010”. Inference-se que a preparação dada às mulheres no treinamento, com a utilização de armas desperta signos de repressão e violência, dependendo de como sejam utilizadas. A construção imagética procurou colocar em foco a repetição das policiais atirando em vários alvos, o que faz pensar que somente uma arma atinge várias pessoas em pouco intervalo de tempo. A fotografia também traz mulheres como atiradoras, ocupando o espaço que normalmente é associado ao gênero masculino.

Notamos nesta categoria que os signos de violência e conflitos em um espaço bélico podem ser variados, apesar de que sua ocorrência está sempre atrelada à presença de armas, sejam elas projéteis ou armas brancas. Contudo, os signos de violência podem não ser tão visíveis, como no caso da Figura 48, onde os olhares dados a Addario pelos

homens presentes na imagem, deixando-a constrangida e violentada. Os cenários em que podem existir também são variados, não somente no campo de batalha, ou *front*; pudemos observar os conflitos com civis à frente, ou por meio de palavras das manchetes de uma revista, ou somente na presença das vestimentas militares e seus equipamentos. Os ataques nas imagens ocorrem a pouca distância, com o combate corpo a corpo sendo comum. Apesar de corpos feridos e ensanguentados serem signos que reforçam a violência, as imagens de Addario não focam neste quesito, apesar de existir a fotografia na amostra selecionada. É válido apontar também que nesta categoria, das seis fotos apresentadas e sorteadas, em quatro existiam homens na imagem, demonstrando que os signos de violência e conflito são infligidos, na sua grande maioria, pelo gênero masculino. Nas imagens que há mulheres, é interessante apontar que em uma elas estão paramentadas iguais ao outro gênero, além de validar outras situações que a mulher pode estar presente em uma guerra, como sendo e portando signos de violência.

4.5 Resultados

A análise documental de trajetória e a análise fotográfica das imagens selecionadas do livro permitiram compreender como a obra de Lynsey Addario contribui para a história da guerra e da fotografia de guerra, por uma perspectiva de gênero. Além disso, concederam o entendimento sobre a existência do cotidiano, da vida que se segue, em espaços bélicos. Alguns apontamentos podem ser elencados, mediante as análises realizadas, convergindo os resultados entre si. Primeiramente, no caso de Addario, é possível notar que há uma relação direta entre o gênero de quem fotografa e suas imagens, como foi observado na análise documental, onde muitos locais em que a fotógrafa esteve presente para cobrir os conflitos a receberam com reações muito diversas por conta do seu gênero. Enquanto em alguns espaços sua presença como fotógrafa era tratada com desconfiança e preconceitos, mesmo por pessoas que faziam parte da sua equipe profissional, em outros havia certa facilidade em se fotografar os acontecimentos, como quando estava presente em lares, permitindo que outras mulheres pudessem contar suas histórias como participantes de conflitos armados. Além disso, existiram situações em que preconceitos, abusos e assédios ocorriam por ser mulher, o que afetava e refletia, algumas vezes, em seu trabalho, como o registro de olhares desconfortáveis. O “ponto de vista da mulher” ou o “olhar feminino”, portanto, não é visto nestas situações como algo

inerente ao gênero, mas é o termo utilizado a partir de condições circunstanciais nos modos como esses espaços são abertos ou interditados.

O segundo ponto a ser comentado das análises refere-se à propensão da fotógrafa em retratar gêneros vulneráveis, principalmente, o feminino. Suas coberturas, focos e histórias fotográficas recaem, muitas vezes, sobre as mulheres e suas vivências e sobrevivências no espaço bélico. É perceptível que há acontecimentos em que pessoas do gênero feminino possuem uma maior facilidade em retratar cenários que vão além da virilidade do campo bélico e, por consequência, tendem a captar uma abordagem mais humanista e sensível. As mulheres produtoras de imagens na guerra abrem outro leque de perspectivas de produção fotográfica, que contribui para contar outras histórias e vivências de realidades sociais que podem não ser percebidas ou são encobertas, com bagagens culturais diferentes, como demonstrado nas fotografias de Addario focadas nesse gênero.

A terceira nota sobre as análises está ligada ao fato de que as produções fotográficas de Addario tem a predisposição em focar no cotidiano, em ações ordinárias presente em uma guerra, levando em consideração a temporalidade do conflito bélico. A presença do cotidiano em espaços bélicos não pode ser negada, ocupando certa relevância na importância que a população tem com o local, sua moradia. Isto acaba por ser evidente em suas fotografias, que buscam mostrar situações rotineiras que são ordinárias e extraordinárias em um espaço bélico. Os casamentos fotografados, por exemplo, enquanto uns ocorriam em um território onde era proibido esse tipo de comemoração, outros ocorriam apesar da guerra que ocorre nos locais em que moram. Outro exemplo demonstrado em fotografias são atividades cotidianas, como assistir um filme e escovar os dentes, que acabam ocorrendo em tendas militares, pois ali também é uma morada. Percebe-se que há várias situações em que o espaço bélico e o espaço doméstico se inter cruzam, com invasões a casas tornando-se comum, como também o convívio de civis e militares em comunidades. As duas categorias apresentadas que se relacionam sobre a temática – “o espaço bélico e o espaço doméstico” e “temporalidade” – conseguem validar a relação intrínseca entre a guerra e o cotidiano.

O quarto apontamento a ser feito revela que há vários os signos de violência e conflito presentes nas fotografias de Addario, não necessariamente ligadas somente ao campo de batalha, no sentido de *front*, e nos tipos de equipamentos e ferramentas que estimula esses signos. Há também signos nas relações entre os gêneros, nas ocupações de

locais que levantam status de poder frente a uma guerra e em detalhes sobre esses signos que muitas vezes passam despercebidos nesse espaço por se esperar o mesmo tipo. As fotografias classificadas como representações de atrocidade e de sofrimento estão ligadas a esses variados signos de violência, comprovando a ligação direta entre a violência e a dor e o sofrimento. Percebemos isso, nas feridas e consequências desencadeadas em pessoas que tiveram em espaços bélicos ou desafiaram sistemas violentos e repressivos. Não obstante, essas representações estão relacionadas também ao espaço doméstico e suas atividades, como também a situações que envolvem os gêneros vulneráveis, especialmente as mulheres.

Addario, em suas fotografias, procura retratar a realidade em que se vive em uma guerra, por suas várias facetas. Sua presença nesses espaços não passa despercebida, não somente no momento do acontecimento e por conta do seu gênero, mas também pelo modo que suas imagens são produzidas e procuram contribuir com o campo fotográfico bélico. A vida cotidiana de comunidades, as atividades domésticas em espaços bélicos, a sobrevivência de populações, essas e outras situações são retratadas de forma sensível e humanista, apesar de contextos delicados e que, sem cuidado, podem se transformar em fotografias de atrocidade. A sua produção fotográfica demonstra como as histórias sobre conflitos envolvem mais que armas, destruição e mortes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história da fotografia, por uma perspectiva de gênero, com foco nas imagens bélicas, ainda está sendo construída, com lacunas sobre a participação, invisibilidade, reconhecimento e estudos sobre as produções fotográficas. Contudo, nota-se que a área possui trabalhos que podem contribuir para esses estudos, porém de maneira mais organizada e sistematizada. Aqui, conseguimos apresentar parte dessa história, demonstrando que a forma como ela foi desenvolvida pela sociedade, imprensa e pessoas que detinham o discurso e o poder influenciaram no modo conhecido da visão bélica, com seus usos fotográficos muitas vezes seguindo tendências e censuras. Nos campos da guerra e do gênero, essa visão associa a guerra a um espaço de virilidade e força, onde há muita violência, priorizando o perfil masculino hegemônico, em relação a outras masculinidades e ao gênero feminino (HUTCHINGS, 2008). Consoante a isso, quando conecta as mulheres ao espaço bélico, suas posições e pertencimentos nesse campo são pré-determinadas, seguindo certos padrões. Entre eles, temos a ligação com serviços maternos e familiares (MOREIRA, 2011); a proteção de seus corpos, símbolo de pureza na guerra (THÉBAUD, 2004); e atividades que envolve o cuidado e o zelo, como auxiliares ou enfermeiras (MOREIRA, 2020). Quando se expande a temática para o campo fotográfico, as restrições ganham mais um peso: os modos de produção das fotografias, as áreas que poderiam atuar livremente e os tipos de imagens esperadas. Nessas esferas esperava-se o perfil belo, delicado e humanista da mulher. Logo, é reforçado o peso duplo trabalhado na problemática da dissertação: ademais a falta de características másculas para atuação em uma guerra, soma-se o fato do também não pertencimento a esse campo na área fotográfica.

Este trabalho se debruçou em entender como as fotografias de guerra feitas por mulheres fotojornalistas manifestam suas presenças no espaço bélico e quais suas contribuições para a história da fotografia de guerra. Primeiramente, foi realizado um mapeamento da história dessas fotógrafas de guerra, desde o início da documentação fotográfica, validando a narrativa das suas presenças e contribuições para também a história das fotografias de guerra, por uma perspectiva do gênero feminino. Desde a criação da Talbotipia; a primeira mulher a fotografar o front, de maneira clandestina (ROBERTS, 2014); fotógrafas de rua e movimentos sociais (ZERWES, 2017); fotojornalista a participar de um dos primeiros coletivos fotográficos, conhecido

mundialmente (OLMEDA, 2007); desafios frente à áreas feminilizadas (LOMBARDI, 2018); até fotografias contemporâneas, focando, assim, no estudo de caso da fotojornalista americana Lynsey Addario (ADDARIO, 2018), para o corpus da dissertação. Essas histórias exemplificam mais uma luta que a mulher está à frente para ser reconhecida e lembrada nas áreas, tanto bélica quanto fotográfica.

Seguidamente, traçou-se um aporte teórico que possibilitou a definir conceitos, percursos e critérios que contribuíram para o rumo da análise do corpus, com a investigação das imagens bélicas. A primeira parte focou em caracterizar o que é a guerra e o que faz de um espaço um espaço bélico (HIIK, 2021), o que possibilitou o entendimento do que caracteriza esse local, como a presença de armas, número de vítimas etc. Esses signos de violência e conflito acabam por ser explorados, muitas vezes, nas imagens, que ganham o selo de fotografias de atrocidade (SONTAG, 2003). Porém, fez perceber que o espaço bélico não se resume somente a isso. Isso ocorre porque conflitos armados, principalmente em locais que convivem há anos com essa realidade, aprendem e adaptam a vida cotidiana nesse espaço (BECK, 2012). Há uma simbiose entre o espaço bélico e o espaço doméstico, atingindo também a temporalidade do local, com atividades consideradas domésticas e rotineiras sofrendo adaptações para serem realizadas nesses espaços. A segunda parte introduz questões de gênero nesse espaço bélico, como personagens das fotos e como produtoras dessas imagens. Depreende-se dos apontamentos que as imagens produzidas por mulheres no espaço bélico carregam bagagens culturais e visões que abarcam situações de modos diferentes (BUONANNO, 2012). Não somente é possível estar presente fotografias de atrocidade, como são construídas boa parte das imagens bélicas, mas também fotos que destacam o olhar mais humanista, abrindo leque para interpretações e problemáticas pouco analisadas, como a presença do cotidiano na guerra.

A análise do corpus, composta da análise documental de trajetória da fotojornalista Lynsey Addario, em seu livro de memórias (ADDARIO, 2015) e da análise das suas obras fotográficas presentes em seu fotolivro (ADDARIO, 2018), aplicou as categorias baseadas nos critérios do Barômetro de Conflito (HIIK, 2021) sobre características normalmente encontradas em conflitos armados. A categoria “personagens” presentes nas fotografias permitiu a identificação das pessoas que estão no espaço bélico, com a retratação da sua grande maioria dos gêneros considerados vulneráveis, principalmente o feminino. Além disso, identificou-se que eles eram

colocados como pessoas passivas de violência, raramente como agentes, reforçando, de certa forma, a visão da fragilidade associada às mulheres. Contudo, não há como ignorar que não somente os gêneros vulneráveis foram atingidos pela guerra, mas também a representação do gênero masculino como passivos de violência. Conforme abordado acima, “o espaço bélico e o espaço doméstico” foram investigados nas imagens de Addario, a fim de compreender até que ponto existia a associação dos dois espaços. Nas fotografias, nota-se elementos e situações de guerra em locais domésticos como cidades e casas; e vice-versa, quando relacionado com espaços bélicos, como tendas militares. Trabalhando com semelhanças, porém com sutilezas as diferenciando, a categoria “temporalidade” também abordou a presença do cotidiano nas guerras, porém focado nas atividades e ações em convivência nos dois espaços. Torna-se claro que o local do conflito armado é uno com o doméstico, principalmente nos territórios em que a guerra ocorre há mais de cinco anos.

Os “signos de violência e conflito” e “representações de atrocidade e sofrimento” também são duas categorias que se correlacionam, pelo fato de que onde há violência, também há sofrimento. Contudo, as formas de cada uma delas não é restringida de uma só forma nas imagens. Apesar de os signos de violência e conflito envolverem armamentos, quando expandimos para outras formas, principalmente relacionado ao gênero feminino, outros tipos de agressividades são apresentados, como o assédio físico e sexual. As fotografias de atrocidade e sofrimento também existem no trabalho de Addario, porém seu foco está mais na dor do outro do que espetacularizar as situações bélicas. Todas as categorias perpassam entre si, não são excludentes, e demonstram como os critérios estabelecidos no Barômetro de Conflito (HIIK, 2021) e aprofundados na análise, estão interligados e não ocorrem separadamente.

O objetivo geral da pesquisa – analisar fotografias de guerra feita por mulheres fotojornalistas dentro do espaço bélico a fim de compreender como os gêneros e o doméstico se apresentam neste espaço – e os objetivos específicos – relatar a história da fotografia de guerra, por uma perspectiva de gênero; entender os papéis que o gênero feminino possui em espaços tradicionalmente masculinizados; apresentar fotografias que estão inseridas no espaço bélico; explanar o que caracteriza o espaço bélico e sua relação com o cotidiano e investigar as suas produções fotográficas – foram desenvolvidos e explanados durante a dissertação. Contudo, há ainda algumas lacunas deixadas na dissertação, por conta das recentes pesquisas nas áreas estudadas. Há estudos focados na

presença de mulheres na guerra e na fotografia que poderiam ter sido melhores exploradas (ROSENBLUM, 1994), a fim de aprofundar a história da guerra por fotografias, pela perspectiva do gênero; como também há fotografias de guerra que não foram citadas.

A dissertação mostrou que a história da guerra, em que aborda a construção imagética do espaço bélico por mulheres fotógrafas, abriu margem para que entendesse o que é um conflito armado, o perfil esperado para se lutar nele, excluindo e colocando à margem o gênero feminino, tanto na atuação de atividades bélicas quanto na área fotográfica. Mostrou como o perfil e as características de uma guerra determina, na maioria das vezes, a representação não só do seu espaço, mas também dos personagens atingidos e da exclusão do doméstico como objeto de análise, apesar da sua existência. A forma que Addario trabalha suas fotografias conseguiu abarcar as hipóteses e investigações propostas pela pesquisa, contribuindo assim para os campos da guerra, do gênero e da fotografia.

REFERÊNCIAS

- ADDARIO, Lynsey. *It's what I do: a photographer's life of love and war*. Penguin Press, New York, 2015.
- ADDARIO, Lynsey. *Of Love & War*. Penguin Press, New York, 2018.
- ALEKSIEVITCH, Svetlana. **A Guerra Não Tem Rosto de Mulher** / Svetlana Aleksievitch; tradução do russo Cecília Rosas. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BALDISSERA, Marielen. As fotógrafas e o olhar sobre o corpo masculino. **Revista Ciclos**, Florianópolis, vol. 2, n. 4, ano 2, 2015.
- BALDISSERA, Marielen. **Mulheres que olham: o controle do ato de ver e ser visto**. Periódico UFMG, Pós, Belo Horizonte, vol. 6, n. 11, 2016.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BECK, Teresa Koloma. **The Normality of Civil War Armed Groups and Everyday Life in Angola**. Campus Verlag. 2012.
- 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, p. 93-110, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand. Brasil, 2003.
- BUONANNO, Milly. **Women war correspondents: does gender make a difference on the Front line?** I Congreso Internacional de Comunicación y Género. Sevilla, 2012.
- BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?** / Judith Butler: tradução Sérgio Tadeu de Niemerer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão de tradução de Minna Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CARREIRAS, Helena; KÜMMEL, Gerhard. Off Limits: The Cults of the Body and Social Homogeneity as Discursive Weapons Targeting Gender Integration in the Military. In: CARREIRAS, H.; KÜMMEL, G. (EDS.). **Women in the military and in armed conflict**. 1st ed. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss, 2008, p. 29-47.
- CASANOVA, Isabel. O outro lado da violência. In **Representações da guerra: representações da família e espaço público** / coord. científica [de] Artur Teodoro Matos, Rogério Santos. – Lisboa: Universidade Católica Editora, 2008.

CELLARD, A. A Análise Documental. In: POUPART, J. et al. (Orgs.). **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 295-316.

CLAUSEWITZ, Carl von. **On war** (trad. M. Howard e P. Paret), Princeton, 1976.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo, 2004.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotografico e outros ensaios** / Philippe Dubois; tradução Marina Appenzeller. - Campinas, SP: Papirus, 1993. - (Coleção Ofício de arte e forma)

ELMORE, MURPHY. Elizabeth e Alistair. **Fishermen & kings: the photography of Olive Edis**. Norfolk Museums Service, 2017.

ENNIS, Helen. Margaret Michaelis: Love, loss and photography. *In World of Antiques and Art Magazine* – Edição 68. Canberra, National Gallery of Austrália, 2005.

ESPAÑOL, Miriam Vera. **Gerda Taro (1910-1937), Fotorreportera de la Guerra Civil Española**. Zaragoza, 2015.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: Usos e Funções no Século XIX** / Annateresa Fabris (org.) - 2 ed. 1 reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. - (Texto & Arte, 3)

FACHIN, Odilia. **Fundamentos de Metodologia**/ Odilia Fachin, 5. ed. [ver.] – São Paulo: Saraiva, 2006.

FELICI, Javier Marzal. **Propuesta de Modelo de Análisis de la Imagen**. 2017.

FERREIRA, Victor Bertocchi. **O pincel de Marte: as representações pictóricas da guerra entre neerlandeses e ibéricos no Atlântico (1621-1669)**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020.

FIALA, Irene Jung. *Unsung Heroes: Women's Contributions in the Military and Why Their Song Goes Unsung*. In: CARREIRAS, H.; KÜMMEL, G. (EDS.). **Women in the military and in armed conflict**. 1st ed ed. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss, 2008, p. 49-61.

FREUND, Gisèle, **Fotografia e sociedade**, Lisboa, Vega, 1989.

GARBER, Jenny; MCROBBIE, Angela. *Girls and subcultures: An exploration*. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony. **Resistance through rituals: Youth subcultures**

in post-war Britain. [S. l.]: Taylor & Francis Group, 1975. p. 209-222. ISBN 0-203-22494-9.

GOLDSTEIN, Joshua S. **War and gender: How gender shapes the war system and vice versa**. [s.l.]: Cambridge University Press, 2003.

GRAYZEL, Susan R. **Women's identities at war: Gender, motherhood, and politics in Britain and France during the First World War**. [s.l.]: UNC Press Books, 2014.

GUIMARÃES, Denise. Primeiras Fotógrafas: a Ocupação do Espaço Feminino na História da Fotografia. *In: Registros*. Denise Guimarães, *et al.* - 1ª Edição - Aveiro: Ria Editorial, 2020.

HEDGECOE, John. **O novo manual de fotografia: guia completo para todos os formatos**. 4ª ed. Senac – São Paulo. 2006.

IIK, Heidelberg Institute for International Conflict Research. **Conflict Barometer 2020**. Ed. 29 - Heidelberg, Baden-Württemberg, Germany, 2021.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HUTCHINGS, Kimberly. Making sense of masculinity and war. *In: Men and Masculinities*, v. 10, n. 4, p. 389–404, 2008.

IBRAHIM, Carla Jacques. **As retratistas de uma época: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX**. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

JOHNSTON, Frances. What a Woman Can Do with a Camera. *In Ladies Home Journal*. 1897.

JORNAL MULIER. **Papel da mulher na história da fotografia no Ocidente**, 2014. Disponível em: <http://jornalmulier.com.br/mulheres-tem-importante-papel-na-historia-da-fotografia-e-do-fotojornalismo-no-ocidente/>

JÚNIOR, Ernesto Tarnoczy. **Arte da Composição - Volume 2** / Ernesto Tarnoczy Júnior - Santa Catarina: iPhoto Editora, 2013.

KEEGAN, John. **Uma história da guerra**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

LEITÃO, Juliane. **Sobre uma Fotografia de Guerra: fronteiras do fotojornalismo contemporâneo**. *In Cartema – Revista de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPA*. V. 6, n. 6, 2017.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Lee Miller Uma Fotojornalista na Linha de Frente: Reflexões Sobre a Atuação da Mulher na Cobertura de Guerra. *In Revista Observatório*, vol. 4, n. 1, Jan-Mar, 2018.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Poéticas do vestígio [manuscrito]: Fait, As Terras do Fim do Mundo e To Face** / Kátia Hallak Lombardi Lombardi. - 2015.

MALUF, Sonia Weidner; MELLO, Cecília Antakly; PEDRO, Vanessa. **Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey**. Estudos Feministas, Florianópolis, 2005.

MAYER, Arno J. **A força da tradição: a persistência do Antigo Regime**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

MCEUEN, Melissa A. **Making War, Making Women Femininity and Duty on the American Home Front, 1941–1945**, 2011.

MEYER, Jessica. **Men of war: masculinity and the first World War in Britain**. [s.l.]: Springer, 2016.

MITCHELL, Kerrie (2009). Do Men and Women Take Different Photos? *In Popular Photography Magazine*, 2009 online version.

MOREIRA, Rosemeri. **Heroínas, gênero e Guerras: mulheres em periódicos militares (1942-1945)**. Antíteses, Londrina, v.13, n. 25, p. 207-241, jan-jun. 2020. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/39236>

MOREIRA, Rosemeri. Virilidade e o corpo militar. *In: História: Debates e Tendências* – v. 10, n. 2, jul./dez. 2010, p. 321-335. Publ. n 2 sem. 2011.

MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn. 1975.

NOHCLIN, Linda. **Why have there been no great female artists?** 1971.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade** / Pedro Paulo de Oliveira. Rio de Janeiro: IUPER: Editora UFMG, 2004.

OLMEDA, F. **Gerda Taro, fotógrafa de guerra: el periodismo como testigo de la historia**. 1ed. Madrid: Debate, 2007.

QUEIROGA, Eduardo. **Coletivo fotográfico contemporâneo e prática colaborativa na pós-fotografia**/ Eduardo Queiroga. – Recife: O autor, 2012.

RAYMOND, Claire. Pode Haver Uma Estética Feminista? *In: Comunicação e Sociedade*, vol. 32, 2017. DOI: 10.17231/comsoc.32(2017).2749.

RAYMOND, Claire. **Women Photographers and Feminist Aesthetics**, 2017.

ROBERTS, Hilary. A Woman’s Eye: British women and photography during the first world war. *In Despatches Magazine – Summer 2014 - Imperial War Museums (UK)*. 2014

ROCHENBERG, Fernanda; PEREIRA, Bruno Calvacante. A Fotografia-Quadro em Imagens de Conflitos Bélicos: A Permissividade à Arte Contemporânea e à Expressão do Produtor, nas Coberturas Fotográficas Noticiosas de Guerras. **Revista Eletrônica História em Reflexão**: vol. 9 n. 17 –UFGD –Dourados, jan/jun -2015.

ROSEMBLUM, Naomi. **A history of women photographers**, 1994.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia Entre Documento e Arte Contemporânea** / André Rouillé; tradução Constancia Egrejas. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SANTOS, Heloísa Souza dos. **Jornalismo e Fotojornalismo de Guerra: a Visão dos Conflitos por Mulheres Jornalistas**. Iniciação Científica CESUMAR - jul./dez. 2015, vol. 17, n. 2, p. 251-262 - ISSN 1518-1243.

SATTARI, Mohammad; MOUSAVI, Sadegh. The Role of Gender in Photographic Works: Do Men and Women Capture Different Photographs? *In: International Journal of Women's Research*, vol.2, n.2, Fall 2013, p. 73 - 88. Received: June 14, 2013.

SCHULTZ, Jane E. **Women at the front: hospital workers in Civil War America** / Jane E. Schultz. 2004.

SILVA, Thaís Andressa; LOMBARDI, Kátia Hallak. Fotógrafas na linha de frente: reflexões sobre o gênero na fotografia de guerra. *In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Belo Horizonte- MG, 2018.

SILVA, Nathália Cunha da. **Mulheres no Fotojornalismo: uma análise cultural da relação entre identidade de gênero e a prática do fotojornalismo na contemporaneidade**. São Bernardo do Campo. 2017.

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. Tradução Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental: Fotojornalismo**. Chapecó; Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUZA, Fernando Artur de. Considerações sobre as fronteiras entre arte e fotojornalismo a partir do trabalho de Susan Meiselas. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Curitiba - PR**. 2016.

SOUZA, Vinícius Guedes Pereira de. Criando ícones: a construção da imagem das guerras pelas fotos. *In: Revista Discursos fotográficos*, Londrina, v.10, n.16, p.85-109, jan./jun. 2014

STOCKDALE, Melissa K. “My Death for the Motherland Is Happiness’: Women, Patriotism, and Soldiering in Russia's Great War, 1914-1917.” *In: The*

American Historical Review, vol. 109, no. 1, 2004, p. 78–116. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.1086/530152. Accessed 27 Apr. 2021.

SWAIN, Tania Navarro. A invenção do corpo feminino ou “a hora e a vez d o nomadismo identitário?”. *T.E.X.T.O.S DE H.I.S.T.Ó.R.I.A. Revista Do Programa De Pós-graduação Em História Da UnB.*, 8(1-2), 47–84. 2012. Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/27803>

THÉBAUD, Françoise. **Penser la guerre à partir des femmes et du genre: l'exemple de la Grande Guerre.** Astérior [En ligne], 2|2004, mis en ligne le 05 avril 2005. URL: <http://asterion.revues.org/103>

TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”.** Lisboa: Vega, 1993.

TUCHMAN, Gaye. **Making News: a Study in the Construction of Reality.** Nova Iorque: Free Press, 1978.

VALLE, Isabella Chianca Bessa Ribeiro do. **Mulheres fotógrafas: resistências, enfrentamentos e as redes de (in)visibilidade no contexto do Recife / Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle.** – Recife, 2017.

WINSLOW, Donald R. **Vietnam War Photojournalist.** Catherine Leroy, 60. National Press Photographers Association, 2006.

VIEIRA, Isabel Maria de Carvalho. **A violência e a guerra: uma abordagem sócio-psicanalítica.** 2007. 256 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

ZERWES, Erika. A mulher moderna como fotógrafa na guerra: Margaret Michaelis e Kati Horna. *Cadernos Pagu* (51), 2017.

APÊNDICE

Apêndice A – Classificação das imagens nas categorias de análise

Personagens			
Gêneros vulneráveis	Gênero masculino	Passivos de violência	Agentes de violência
Cap1-1	cap1-12	cap1-8	cap1-28
Cap1-2	cap1-13	cap1-18	cap2-2
Cap1-3	cap1-28	cap2-6	cap2-3
Cap1-10	cap1-29	cap2-7	cap2-4
Cap1-12	cap2-2	cap2-9	cap2-5
Cap1-14	cap2-3	cap2-10	cap3-2
Cap1-16	cap2-4	cap2-13	cap3-3
Cap1-17	cap2-5	cap2-14	cap3-4
Cap1-18	cap2-6	cap3-11	cap3-5
Cap1-19	cap2-7	cap3-12	cap3-7
Cap1-20	cap2-8	cap3-14	cap3-16
Cap1-21	cap2-9	cap3-15	cap3-17
Cap1-22	cap2-10	cap3-17	cap3-19
Cap1-23	cap2-11	cap3-18	cap7-1
Cap1-24	cap2-12	cap3-19	cap7-2
Cap1-25	cap2-13	cap3-20	cap7-10
Cap1-26	cap2-14	cap3-21	cap7-11
Cap1-27	cap2-15	cap3-22	cap7-12
Cap2-1	cap2-16	cap3-23	cap7-13
Cap3-8	cap3-1	cap3-24	cap7-14
Cap3-11	cap3-2	cap3-25	cap7-15
Cap3-12	cap3-3	cap3-26	cap9-7
Cap3-14	cap3-4	cap3-27	cap9-10
cap4-1	cap3-5	cap3-28	cap9-11
cap4-2	cap3-6	cap3-29	cap4-9
cap4-3	cap3-7	cap3-30	cap9-20
cap4-4	cap3-9	cap3-31	
cap4-5	cap3-10	cap5-12	
cap4-6	cap3-13	cap5-13	
cap4-7	cap3-15	cap5-15	
cap4-8	cap3-16	cap5-16	
cap4-9	cap3-17	cap5-17	
cap4-10	cap3-18	cap6-1	
cap4-11	cap3-19	cap6-2	
cap4-12	cap3-20	cap6-3	
cap2-13	cap3-21	cap6-4	
cap4-14	cap3-22	cap6-5	
cap4-15	cap3-23	cap6-6	

cap4-16	cap3-24	cap6-7	
cap5-1	cap3-25	cap6-8	
cap5-2	cap3-26	cap6-9	
cap5-3	cap3-27	cap6-10	
cap5-4	cap3-28	cap6-11	
cap5-5	cap3-29	cap6-12	
cap5-6	cap3-30	cap6-13	
cap5-7	cap3-31	cap6-14	
cap5-8	cap5-11	cap6-15	
cap5-9	cap6-5	cap6-16	
cap5-10	cap6-9	cap6-17	
cap5-11	cap6-24	cap6-18	
cap5-12	cap6-34	cap6-19	
cap5-13	cap7-1	cap6-20	
cap5-14	cap7-2	cap6-21	
cap5-15	cap7-3	cap6-22	
cap5-16	cap7-4	cap6-23	
cap5-17	cap7-5	cap6-25	
Cap6-1	cap7-6	cap6-26	
Cap6-4	cap7-7	cap6-27	
Cap6-6	cap7-8	cap6-28	
Cap6-7	cap7-9	cap6-29	
Cap6-8	cap7-10	cap6-30	
Cap6-12	cap7-11	cap6-31	
Cap6-15	cap7-12	cap6-32	
Cap6-16	cap7-13	cap6-33	
Cap6-17	cap7-14	cap6-34	
Cap6-19	cap7-15	cap6-35	
Cap6-20	cap8-2	cap6-36	
Cap6-21	cap8-3	cap6-37	
Cap6-22	cap8-4	cap6-38	
Cap6-23	cap8-8	cap6-39	
Cap6-24	cap8-19	cap6-40	
Cap6-25	cap9-5	cap6-41	
Cap6-27	cap9-6	cap6-42	
Cap6-28	cap9-7	cap6-43	
Cap6-29	cap9-9	cap6-44	
Cap6-30	cap9-10	cap6-45	
Cap6-31	cap9-11	cap6-46	
Cap6-32	cap9-12	cap6-47	
Cap6-33	cap9-13	cap6-48	
Cap6-34	cap9-20	cap7-3	
Cap6-35	cap9-21	cap7-16	
Cap6-37	cap9-29	cap8-1	
cap6-38	cap9-31	cap8-2	

cap6-39	cap9-39	cap8-3	
cap6-40	capa	cap8-4	
cap6-41	cover3	cap8-5	
cap6-42	cap4-9	cap8-6	
cap6-43		cap8-7	
cap6-44		cap8-8	
cap6-45		cap8-9	
cap6-46		cap9-13	
cap6-47		cap8-14	
cap6-48		cap9-8	
Cap7-16		cap9-15	
Cap8-1		cap9-16	
Cap8-9		cap9-22	
Cap8-10		cap9-24	
Cap8-11		cap9-25	
Cap8-12		cap9-26	
Cap8-13		cap9-27	
cap8-14		cap9-28	
cap8-15		cap9-29	
cap8-16		cap9-38	
cap8-17		cover7	
cap8-18			
Cap8-20			
Cap8-21			
Cap9-8			
Cap9-15			
Cap9-17			
Cap9-22			
Cap9-24			
Cap9-25			
Cap9-26			
Cap9-27			
Cap9-28			
Cap9-30			
Cap9-33			
Cap9-34			
Cap9-38			
Cap9-39			
cover4			
cover6			
cover8			

O espaço bélico e o espaço doméstico	Temporalidade: o cotidiano na guerra	Representação da atrocidade e do sofrimento	Signos de violência e conflito
cap1-2	cap1-2	cap1-8	cap1-8
cap1-3	cap1-3	cap1-14	cap1-28
cap1-12	cap1-14	cap2-1	cap1-29
cap1-19	cap1-17	cap2-6	cap2-2
cap1-20	cap1-18	cap2-7	cap2-3
cap1-21	cap1-20	cap2-9	cap2-4
cap3-2	cap1-21	cap2-10	cap2-5
cap3-3	cap1-22	cap2-12	cap2-6
cap3-4	cap1-23	cap2-13	cap2-7
cap3-10	cap1-24	cap2-14	cap2-8
cap3-17	cap1-25	cap3-11	cap2-9
cap3-19	cap1-26	cap3-12	cap2-10
cap4-6	cap1-27	cap3-14	cap2-11
cap4-7	cap3-6	cap3-15	cap2-12
cap4-8	cap3-14	cap3-20	cap2-13
cap4-12	cap3-17	cap3-21	cap2-14
cap4-13	cap4-11	cap3-22	cap2-15
cap4-14	cap4-12	cap3-23	cap2-16
cap4-15	cap4-13	cap3-24	cap3-1
cap4-16	cap4-14	cap3-25	cap3-2
cap6-2	cap4-15	cap3-26	cap3-3
cap6-3	cap4-16	cap3-27	cap3-4
cap6-18	cap5-1	cap3-28	cap3-5
cap6-20	cap5-3	cap3-29	cap3-9
cap6-23	cap5-4	cap3-30	cap3-15
cap6-25	cap5-5	cap3-31	cap3-16
cap6-26	cap5-6	cap5-11	cap3-17
cap6-27	cap5-7	cap5-12	cap3-18
cap6-28	cap5-8	cap5-13	cap3-19
cap6-29	cap5-9	cap5-15	cap3-20
cap6-30	cap5-10	cap5-16	cap3-21
cap6-31	cap5-11	cap5-17	cap4-5
cap6-32	cap5-14	cap6-2	cap4-9
cap6-33	cap6-8	cap6-3	cap4-10
cap6-44	cap8-18	cap6-4	cap5-2
cap6-47	cap6-23	cap6-5	cap6-2
cap7-3	cap6-33	cap6-6	cap6-3
cap7-4	cap6-34	cap6-7	cap6-5
cap7-5	cap6-42	cap6-8	cap6-10
cap7-16	cap6-44	cap6-10	cap6-24
cap8-9	cap6-45	cap6-11	cap6-34
cap8-10	cap6-46	cap6-12	cap7-1

cap8-13	cap6-47	cap6-13	cap7-2
cap8-14	cap6-48	cap6-14	cap7-3
cap8-19	cap8-9	cap6-15	cap7-5
cap9-13	cap8-10	cap6-16	cap7-6
cap9-19	cap8-11	cap6-17	cap7-10
cap9-22	cap8-12	cap6-18	cap7-11
cap9-24	cap8-14	cap6-19	cap7-12
cap9-38	cap8-16	cap6-20	cap7-13
cap6-43	cap8-17	cap6-26	cap7-14
cap1-28	cap8-18	cap6-29	cap7-15
cap3-5	cap8-20	cap6-30	cap7-16
cap3-6	cap8-21	cap6-31	cap9-5
cap3-7	cap9-8	cap6-32	cap9-6
cap3-8	cap9-17	cap6-33	cap9-7
cap3-16	cap9-26	cap6-34	cap9-10
cap4-3	cap9-28	cap6-35	cap9-11
cap4-11	cap9-33	cap6-36	cap9-12
cap6-5	cap9-34	cap6-37	cap9-15
cap6-6	cover3	cap6-38	cap9-19
cap6-35	cover4	cap6-39	cap9-20
cap6-36	cover5	cap6-40	
cap7-18	cover6	cap6-41	
cap7-14	cover8	cap6-42	
cap7-15	cap1-16	cap7-3	
	cap4-3	cap8-1	
	cap4-6	cap8-2	
	cap4-7	cap8-3	
	cap6-29	cap8-4	
	cap6-40	cap8-5	
	cap9-32	cap8-6	
		cap8-7	
		cap8-8	
		cap8-9	
		cap9-5	
		cap9-15	
		cap9-22	
		cap9-24	
		cap9-25	
		cap9-29	
		cover6	
		cover7	

