

A cobertura fotojornalística da II Guerra Mundial: novos modos de narrar os conflitos bélicos¹

Jorge Carlos Felz Ferreira²
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO

Embora os conflitos bélicos já fossem tema privilegiado do jornalismo desde meados do século XIX, será a partir da cobertura fotográfica dos eventos da II Guerra Mundial que veremos um aprofundamento no conceito da reportagem fotográfica. Além disso, veremos em tais coberturas o surgimento de novos modelos de narrar fotograficamente as tragédias da guerra, em especial, quando da cobertura da libertação dos prisioneiros dos campos nazistas, em 1945.

PALAVRAS-CHAVE: história do fotojornalismo; II Guerra Mundial; cobertura fotojornalística de guerras; modos de narrar.

A partir da II Guerra Mundial a fotografia de guerra vai ocupar lugar privilegiado no contexto do fotojornalismo, transformando profundamente a concepção de reportagem fotográfica. O fotojornalismo que, a partir daí se estabelece, fala no singular, em primeira pessoa. A fotografia de guerra agora é vista como reportagem de primeira linha, produzida por profissionais conhecidos e experientes que agregam uma forte sensibilidade artística à reportagem do fotojornalismo. Marcada por “pontos de vista” pessoais e um estética visual muito bem definida, a cobertura de guerra é mais completa e detalhada e a morte e o drama surgem diante dos olhos dos espectadores de forma mais clara e rude.

Os repórteres foram adquirindo cada vez mais relevância própria e suas imagens passaram a ser publicadas com maior frequência pela imprensa. Muitas revistas ilustradas nascidas no período do entre-guerras tiveram forte apoio visual baseado na fotografia, com o desenho a traço deixando de ser a principal forma de ilustração. Com isso, o ofício de fotógrafo alcançou novas dimensões (...) (SOUGEZ, 2009, p.441).

Apesar da fotografia de guerra já apresentar certas marcas, e o leitor já estar acostumado com imagens fotográficas de guerra desde a metade do século XIX, será a partir da II Guerra que um conjunto de características passa a imprimir um estilo, ou

¹ Trabalho apresentado no GP História do Jornalismo do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Fotógrafo e Jornalista Profissional, diplomado pela Universidade Federal do Esp. Santo, Mestre em Comunicação pela Universidade Metodista de S. Paulo e Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Professor Adjunto I da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACOM-UFJF).

formato narrativo, às imagens da guerra. O fotojornalismo passa a construir um estilo próprio de fazer fotografias, marcado por elementos de drama, do realismo documental, da narratividade, e da expressão artística. Estes termos descrevem temas gerais transmitidos pelas fotografias através de escolhas distintas na técnica fotográfica e forma de expressão e tais características estão interligadas e o drama pode ser reforçado, por exemplo, a partir de como a narratividade se constitui, com o emprego de técnicas como a justaposição de temas e assuntos para transmitir um paradoxo surpreendente. O drama pode ainda ser reforçado com o uso de uma lente grande-angular, que coloca o espectador no meio da ação. Iremos, mais a frente, discutir cada uma dessas características.

O uso de imagens da população civil, temática até então desconhecida para a fotografia bélica anterior, converterá tais imagens em protagonistas tão importantes quando os exércitos participantes dos conflitos. Além disso, a II Guerra foi a guerra “visível”, com a publicação cotidiana de reportagens³. Os acontecimentos são vividos duas vezes, em dois universos separados entre si. Por um lado, o mundo da tragédia, do sangue e dos verdadeiros mortos e, por outro, a representação da dor e do drama em imagens (seu duplo especular e fragmentado), publicadas pelos jornais e revistas. Tais imagens podiam ser vividas de forma emotiva e passionadamente quando indignavam ou assombravam o leitor que participava dos esforços de guerra ou quando era utilizada como propaganda, como efeito demonstrativo de tal esforço.

Desde o início ficou claro que a fotografia de guerra era o melhor elemento para instrumentalizar os papéis de bons e maus que os serviços de propaganda militar pretendiam introduzir entre as populações afetadas. Sua função, apoiada pela distribuição massiva nos meios de comunicação, era oferecer provas documentais ao leitor para justificar suas convicções (nós somos os bons, os outros são os maus) As vitórias fartamente fotografadas se convertem em ratificações que consagram a postura de um dos lados envolvidos e desqualifica os argumentos contrários.

Recupera-se a ideia da fotografia como "testemunha ocular" do acontecimento, a noção de "ter estado lá" que uma fotografia implica em virtude de sua exibição. A fotografia funcionaria assim, como espelho (reflexo) do mundo. Embora as fotografias sejam construções das ações tomadas por fotógrafos e editores, o jornalismo, no dia-a-dia das redações, irá usá-las – em um plano institucional – como simples espelhos dos eventos que elas descrevem. Sua autoridade é, portanto, pensada para crescer quando a notícia da guerra aumenta em magnitude ou importância.

³ A concorrência com outros veículos de comunicação que surgiam e se consolidavam, como rádio e a incipiente televisão, flexibilizaram a censura e a edição. A fotografia chocante tornou-se publicável e jornais e revistas ilustradas mandaram centenas de fotógrafos para diferentes frentes de batalha e ainda podiam contar com o farto material fornecido pelos serviços oficiais dos países envolvidos.

(...) é uma tradição do jornalismo que, quando o evento ou a história é elevada a um nível de grande importância, usamos imagens para refletir tal evento. No caso das notícias da guerra, ou de eventos violentos e trágicos, a imprensa abre mais espaço para uma maior quantidade de imagens fotográficas (ZELIZER, 2005, p. 6).

Na cobertura da II Guerra, assim como ocorreu com Roger Fenton e suas imagens da Guerra da Criméia, muitas fotografias foram utilizadas como propaganda política ou manipuladas para fins de contrainformação e desinformação. Além disso, a extensão e a distribuição das frentes de combate trouxeram diversos problemas logísticos. Mas nem sempre foi necessário que os governos envolvidos na guerra recorressem à censura, nem o recurso à propaganda literal. Esse assunto também foi tratado por Gisele Freund (1994), para quem

o endoutrinação dos fotógrafos era tão forte que eles próprios estavam persuadidos de estarem a lutar por uma causa justa ao censurarem-se a si mesmos, fotografando apenas cenas que não pareciam desfavoráveis aos países que representavam (FREUND, 1994, p. 161).

Mas diferentemente das guerras anteriores, os fotojornalistas puderam transitar livremente pelos campos de batalha ou acompanhar os ataques navais. Fotógrafos podiam fotografar onde, quando e o que eles quisessem, mas todos os filmes expostos eram verificados por censores, primeiro ainda no front e depois, nas sedes das empresas jornalísticas, as fotografias eram novamente avaliadas. “Fotografias de soldados mortos, ou gravemente feridos ou imagens que pudessem auxiliar o inimigo eram recolhidas para um arquivo que muitos passaram a chamar de *câmara dos horrores*” (Kobré, 2012, p. 446).

No início da guerra, havia uma preocupação de que a publicação de imagens de soldados mortos pudessem influenciar negativamente a opinião pública⁴. Com o desenrolar dos acontecimentos e o surgimento de uma certa complacência do público, alimentada pelas vitórias aliadas nas diferentes frentes de batalhas, passa-se a permitir a publicação de uma série de imagens mais dramáticas da guerra, como a fotografia de George Strock de três soldados dos EUA mortos na praia de Buna, na Nova Guiné (Figura 1).

A batalha na Nova Guiné ocorreu em meados de 1942. A revista *Life* contou a história apenas em 15 de fevereiro de 1943, mas a fotografia só foi publicada na edição da *Life* de 20 de setembro de 1943, quase um ano depois do acontecimento. Antes dessa imagem, a guerra era apenas imaginada, pelo leitor/ espectador, a partir do que ele lia ou ouvia sobre cada evento. Agora a guerra era capturada e congelada para visão do espectador. Até então, o leitor poderia imaginar que só o inimigo (o outro) perdia seus

⁴ Essa preocupação foi muito mais dos governos de países como EUA e Inglaterra. No caso particular do Brasil embora a entrada na II Guerra, ao lado dos aliados, tenha se dado por interesses políticos e econômicos, o apoio da opinião pública e a cobrança de ações mais enérgicas se deram muito em função da publicação das notícias dos torpedeamentos de navio brasileiros por submarinos alemães e de imagens dos destroços e vítimas que vinham aparecer nas praias do nordeste brasileiro.

homens nas batalhas. A morte só aparecia em caixões e medalhas póstumas com os pais chorando o heroísmo dos filhos. Até as imagens dos bombardeios de Londres pelos nazistas só mostravam ruínas, nunca corpos dilacerados.



Figura 1: II Guerra Mundial: soldados dos EUA mortos na praia de Buna, Nova Guiné (1942). Fotografia de George Strock e publicada na Life de 20 de Setembro de 1943. Fonte: Time & Life Pictures/Getty Images

A fotografia de Strock foi capaz de dar uma nova face à guerra. A foto é plácida, classicamente composta. A face dos homens quase sugere repouso, não fosse o detalhe de estarem semienterrados na praia. Corpos aparentemente intactos em uma paisagem distante, paradisíaca, contrastando com a ideia de “turismo ao sol dos mares”. A tragédia era agora acentuada pela visão da luta longe de casa, com mortos insepultos espalhados pelas praias, campos e florestas. A partir daí, foram liberadas fotos do inimigo e cenas mais ou menos toleradas pelo governo.

Se considerarmos que narrativa é um conjunto de combinações a partir das quais se produz um enunciado, não importa se textual ou imagético, capaz de transformar um acontecimento em história, com começo, meio e fim, sendo mediadora entre os fatos do mundo e a complexidade do mundo que se quer compreender (RICOEUR, 1997), podemos falar em modos de narrar quando nos referimos à fotografia. Ultrapassando a sua compreensão como intrínseca ao texto da linguagem escrita (GENETTE, 1973), podemos concebê-la como representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio de uma linguagem. A narrativa, a partir da perspectiva de Paul

Ricoeur (1994, 1996 e 1997), deve ser vista como algo intrínseco à experiência humana, o que é importante para os estudos de comunicação. Para o autor é, sobretudo, na dimensão do simbólico que a narrativa se estrutura, e, portanto, é na inscrição da linguagem, como alerta Resende (2009), que se deve procurar compreender os enigmas da comunicação.

Partindo do pressuposto que a comunicação é um processo relacional, Resende enfatiza que é necessário se afastar da ideia da “força inesgotável das máquinas, como também nos coloca diante do fato de que a comunicação seja o lugar da observação do mundo em movimento”. Nessa perspectiva, para o autor, a narrativa também revela ausências e pode ser pensada como o lugar onde as mediações ocorrem no âmbito dos meios de comunicação (RESENDE, 2009, p. 33).



Figura 2: II Guerra Mundial. (campanha do Pacífico). Fuzileiros Naval dos EUA em um combate corpo a corpo contra soldados japoneses. Batalha da ilha de Saipan. Fotografia de Eugene Smith, julho de 1944. Fonte: Magnum Photos.

Enfatiza igualmente dois aspectos centrais para se refletir sobre a questão: a dimensão temporal humana, destacada na obra de Ricoeur (1994), e os modos, os contextos e os sujeitos que se instalam nos modos narrativos, a partir da reflexão de Genette (1995). É nesse sentido que afirma: “o ato de narrar, através dos meios, pode revelar legitimações, valores, representações e faltas, dados preponderantes para o processo de compreensão e leitura do mundo” (RESENDE, 2009, p. 33). As fotografias, portanto, constroem uma série narrativa, permitindo que uma história seja construída pelas múltiplas imagens de um mesmo acontecimento e muitas vezes de um supra acontecimento, como estamos considerando a guerra. A guerra representada aparece como produtora da arte de narrar, construído padrões imagéticos sobre este acontecimento que se situa além do momento de sua eclosão.

Nesses padrões podemos perceber as legitimações, os valores, as representações e as faltas que se deixam ver pelos atos enunciativos que a fotografia produz. Segue-se uma espécie de padrão de imagens, no qual tem preponderância, como legitimação da ordem enunciativa, o retrato do combate heroico, limpo, aventureiro, épico, como Fenton já havia

feito na Criméia. A fotografia surge como fator para animar e erguer a moral dos combatentes e da opinião pública. Como lembra Freund, somente ao final do conflito é que as fotografias mais dramáticas e que demonstravam o alto preço a ser pago puderam ser exibidas.



Figura 3: II Guerra Mundial: Libertação dos campos de concentração nazistas – maio de 1945. Fonte: Revista Life – Arquivos Google- Life

Zelizer (2009) lembra ainda que foi durante a II Guerra que a fotografia atingiu o seu pleno desenvolvimento também em função de um elemento fundamental da tríade narrativa: o tempo. O desenvolvimento tecnológico permitiu a transmissão e a recepção das imagens instantâneas, fazendo com que o tempo de contar quase se igualasse ao tempo contado (RICOEUR, 1997). A decalagem temporal entre o acontecimento produzido e o acontecimento representado pela fotografia transforma-se quase na fração do instante. A narrativa da fotografia aprisiona, assim, em certo sentido o tempo e isso vai aparecer sob a forma de contar as histórias, em imagens que cada vez mais apelam às sensações do público. O horror em minúcias, seja nos campos de batalha ou nos campos de concentração, passa a estar ali representado (*Figuras 1, 2 e 3*).

Identificado a consolidação da reputação da fotografia como espelho das verdades do mundo a partir do final da II Guerra Mundial, Zelizer atesta que a proliferação das imagens dos campos de concentração ao final do conflito e da libertação de corpos esqueléticos que viviam ao lado dos corpos mortos (*Figura 3*) é resultado direto desse efeito testemunho que a fotografia já consolidara. Assim, a repetição constante das imagens que revelavam a atrocidade dos campos nazistas, publicadas repetidas vezes em séries, dissipa, segundo ela, a incredulidade e o ceticismo do espectador/observador em relação à

experiência de extermínio dos nazistas e permite o que ela chama de “reconhecimento estupefato da verdade atroz” (ZELIZER, 2009, p. 201).

Nas duas imagens anteriores (*Figuras 1 e 2*) a verdade atroz aparece como os personagens são apresentados na trama narrativa. Enquanto na primeira imagem, a verdade, a morte, surge congelada nos corpos afundados na areia de uma praia distante; na segunda, diante do corpo inerte do inimigo, o soldado continua na sua batalha pela vitória. A morte, o ferimento, a dor aparecem aqui representadas como imagem, e como ausência na narrativa inferimos a indiferença diante da dor do outro (o inimigo).

Na *Figura 3*, a verdade atroz é revelada em toda a sua dimensão: diante dos cadáveres esqueléticos, enfileirados como bestas atrozes, mortos no chão empoeirado, soldados observam o espetáculo de horror. Essa fotografia como falamos anteriormente, repetidas vezes apareceu nos jornais e revistas do mundo, criando no público que a observava o efeito de testemunha dos horrores da guerra e da capacidade humana de transgredir normas e valores.



Figura 4: Libertação do Campo de BuchenWald, maio de 1945. Fotografia de Margaret Bourke-White – revista Life. Fonte: Life-Google



Figura 5: Libertação do Campo de BuchenWald, maio de 1945. Fotografia de Margaret Bourke-White – revista Life. Fonte: Life-Google

Essa repetição sistemática de um mesmo modelo – prisioneiros esqueléticos, milhares de cadáveres empilhados como fardos, enquanto ao longe se podem observar os galpões onde os prisioneiros ficavam ou as chaminés dos fornos crematórios - instaura, para Zelizer (2009), um modelo de narrativa fotográfica, denominado por ela como estética do holocausto. Embora de grande diversidade, as imagens do Holocausto⁵ (*ver ainda as*

⁵ 194 imagens publicadas pela Life, quando das reportagens sobre a libertação dos campos de concentração no fim da II guerra podem ser acessadas no link: <http://images.google.com/images?hl=pt-BR&q=concentration+camp+source+%3Alife&btnG=Pesquisar+imagens>.

Figuras 4 e 5) obedecem sistematicamente a um esquema de representação. Além das cenas, agora familiares, de seres humanos submetidos à aniquilação⁶, as fotografias se concentram sobretudo no ato de testemunhar. Insistem não apenas na nossa capacidade de ver o horror, mas também na resposta que esse espetáculo suscita. “O ato de testemunhar torna-se então a norma em torno da qual se organiza o discurso fotográfico sobre a atrocidade” (Zelizer, 2009, p.202).

Assim, a partir desse esquema de representação, as fotografias descrevem os diferentes espectadores que prestam testemunho. Insiste-se principalmente, nos grupos chocados diante das cenas. Fotografam-se grupos de soldados apáticos diante das pilhas de cadáveres, dos fornos e vagões de transporte. Soldados e civis alemães são levados a visitarem os campos e ali são fotografados diante da tragédia recém-descoberta. O horror muitas vezes é mantido fora do quadro (da fotografia) para que os espectadores/ leitores sejam levados a imaginar aquilo que se sabe existir, mas que não está enquadrado pela máquina.

Inaugura-se, assim, em 1945, pelos modos de narrar da fotografia o que a autora vai denominar “modelo do testemunhar”, criando uma estética narrativa de construção de imagem que repete os mesmos elementos quando se trata de fixar o trauma e o horror e que se constitui, ao mesmo tempo, como uma resposta a este mesmo trauma e a esse mesmo horror.

Mas se nos perguntarmos, assim como Flusser (2008), como os imaginadores dessas imagens fazem para que tais imagens signifiquem e o que tais imagens significam, deveremos primeiro considerar que no que aí vemos está implicada a imaginação do fotógrafo. Tais cenas não foram descobertas pelos fotógrafos, mas “inventadas” por eles e o que aqui importa, não é o que vemos na fotografia mas o que significa este gesto. Fotografias, como imagem técnica, é “resultado de um gesto apontador” (Flusser, 2008, p.49) que procura dar sentido ou significado.

As imagens técnicas se apresentam, sob esse “ângulo como resultados de tentativas de dar sentido a um universo que perdeu o sentido, a um universo no qual a vida humana perdeu seu sentido (...) deduz-se que se quisermos decifrar as imagens técnicas, cometemos um erro ao analisarmos apenas o que as imagens mostram (...) o que conta não é o significado, mas o significante: o seu sentido é a direção para qual apontam. (Flusser, 2008, p. 49-50).

Para Flusser, não adianta pensarmos se fotografia publicada aconteceu realmente ou foi encenada. Para ele essa questão não pode ser respondida por que a imagem não permite tal resposta. Para ele, as cenas devem ser analisadas em função do programa a partir do qual tal imagem foi projetada, pois os significados das imagens técnicas é de

6^a Embora tenhamos visto anteriormente fotografias de prisioneiros semimortos, libertos dos campos de prisioneiros no fim da Guerra Civil Americana, tais imagens não foram divulgadas ou usadas como as dos Judeus em 1945.

ordem não existente antes da invenção dos aparelhos. As imagens técnicas significam programas inscritos nos aparelhos produtores e manejados por imaginadores também programados. Por trás de todos esse programas co-implicados e conflitivos reside a intenção de conferir significado a um universo absurdo, de dar sentido a vida (...) (Flusser, 2008, p. 54).



Figura 6: II Guerra Mundial: Soldados participam do funeral de um piloto norte-americano abatido em combate no norte da África. Publicada originalmente em Revista LIFE (5 de julho de 1943): (arquivo Life – Google)

Os elementos da imagem que reproduzem uma ação inimaginável de ser realizada por um homem para outro homem torna-se o foco da fotografia. O horror está além da atrocidade produzida no campo de concentração: está na impossibilidade daqueles que foram libertar prisioneiros que, afinal, já estão mortos, e olham em segundo plano para os cadáveres insepultos. O olhar dos soldados se transfigura no olhar do observador que, também impossibilitado de uma ação efetiva, apenas expressa sua repulsa diante da atrocidade humana. A imagem fotográfica torna-se assim evento comunicacional imprescindível para revelar traumas duradouros. Mas o efeito testemunho também passa a ser revelado por outras imagens que tem como função primeira documentar os fatos cotidianos da guerra. O funeral de um piloto ou o desembarque na Normandia mostram soldados em ação: na ação de velar pelos mortos da guerra ou na ação de tomar o território inimigo. Essas imagens, igualmente testemunhas da guerra, produzem uma espécie de hiato para o olhar, um desvio das atrocidades, para eventos que reproduzem uma paisagem fotográfica menos traumática.

Dois grupos de personagens diferentes se destacam nas fotografias: ao lado do herói reverenciado dos soldados que morrem e tomam territórios, a população continua sendo o

foco de muitas fotos desse período, revelando assim uma continuidade nos modos de narrar do período anterior. Se a II Guerra revela o efeito testemunho, mostra também a expansão do acontecimento para além dos campos de batalha, atingindo o cotidiano das cidades e das pessoas que em massa também aparecem aí representadas.

O movimento de pessoas nas ruas de Charters (*Figura 8*) em ação contra uma colaboracionista expressa uma imagem em que todos narram a mesma ação contra um, que na fotografia é apresentado como o foco central da imagem. Os prédios formam o ornamento de uma moldura imaginária de uma cidade, cuja população é personagem de uma história, mais uma vez com começo, meio e fim.



Figura 7: II Guerra Mundial: Desembarque aliado nas praias da Normandia, junho de 1944 – fotografia de Robert Capa. Fonte: Arquivos Magnum Photos.



Figura 8: II Guerra Mundial. Libertação de Charters (região da Mancha): moradores expulsam colaboracionistas da cidade – 1944. Fotografia de Robert Capa. Fonte: Arquivos Magnum Photos.

Após a II Guerra Mundial, o fotojornalismo seguirá por tendências que se organizam a partir das novas configurações políticas, sociais e econômicas que emergem ao fim do conflito. Por volta da metade da década de 1950, veremos três movimentos importantes dentro da fotografia: (1) a fotografia humanista, universal e "testemunhal"; (2) a fotografia de "livre expressão"; e (3) a fotografia como "verdade interior" do fotógrafo. Em torno deste último movimento é que surge, no final da década de 1970, um intenso debate entre a "foto-testemunho" e a "foto-subjetiva" assumida.

A fotografia humanista (testemunhal) que tem sua expressão máxima a exposição organizada, em 1955, por Edward Steichen, *The Family of Man*, celebrando a fotografia humanista universal(ista) dos *concerned photographers*⁷. Esta exposição terá forte influência sobre o fotojornalismo, que se redescobrirá nas coberturas da Guerra do Vietnã e ainda hoje afetando os trabalhos de fotógrafos como Sebastião Salgado ou Eugene Richards.

A fotografia de "livre expressão", que já podia ser vista nas obras de Moholy-Nagy⁸ ou em Man Ray⁹, será coroada nos trabalhos experimentais de, entre outros, Bill Brandt¹⁰, na sua fase abstrata. Para o fotojornalismo do pós-guerra, o dinamismo libertador deste movimento conduzirá a uma hierarquia de valores entre a foto como espelho do real, a foto como interpretação pessoal da realidade e a foto como pura criação, sendo esta última a que animava os fotógrafos da "livre expressão". Entretanto, esta hierarquização ignorava, de algum modo, as contribuições da *Photo Secession*¹¹, que já haviam demonstrado que a realidade primeira da fotografia era a submissão ao real: o objeto é, em última análise, a causa da fotografia.

A grande contribuição dos fotógrafos, que pregavam fotografia como "verdade interior" do fotógrafo, talvez seja compreender que ela é sempre, num certo sentido, uma testemunha da vida interior do fotógrafo (dos seus gostos, das suas inclinações, etc.).

7^o O termo "concerned photographers", refere-se a um tipo de fotografia de forte apelo social, produzida a partir do estreito contato com a diversidade social. Além de forte influência sobre o fotojornalismo, conformou o gênero fotográfico denominado de fotodocumentarismo.

8^o László Moholy-Nagy (1895-1946) foi um designer, fotógrafo, pintor e professor de design pioneiro, conhecido especialmente por ter lecionado na escola Bauhaus. Ele foi muito influenciado pelo Construtivismo Russo e um defensor da integração entre tecnologia e indústria no design e nas artes. Nagy aplicava a técnica de colagem de negativos e uso de instrumentos que interferem artisticamente na impressão das fotos.

9^o Pintor e fotógrafo (1920), foi importante por criar técnicas inovadoras de fotografia, como os fotogramas ou radiografias.

10^o Ao longo do século XX, Bill Brandt (1904 – 1983) atingiu a excelência na fotografia documental, ao ponto de suas fotos serem consideradas um testemunho da sociedade britânica do entre-guerras, e se consagrou como artista cujas imagens surreais podiam atingir a abstração. Esse legado versátil lhe valeu a posição de fotógrafo inglês mais influente e admirado. Ainda hoje suas fotos permanecem enigmáticas.

11^o Photo-Secession é uma associação surgida nos Estados Unidos em 1902, liderada pelo fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz (1864 - 1946), com o objetivo de reunir praticantes do pictorialismo e promover seu reconhecimento como meio de expressão artística. O nome faz referência às exposições Secession, que reúne em Berlim e Viena, no fim do século XIX, artistas interessados em afirmar sua independência em relação à arte acadêmica. Além de Stieglitz, entre os fundadores da associação estão Edward Steichen (1879 - 1973), John G. Bullock (1854 - 1939), Frank Eugene (1865 - 1936), Gertrude Käsebier (1852 - 1934), Dallet Fuguet (1868 - 1933), Joseph Keiley (1869 - 1914) e Clarence White (1871 - 1925).

Embora não se possam estabelecer fronteiras rígidas entre esses movimentos ou até entre as ideias da "foto-testemunha" e da "foto-subjetiva", todos eles, pelo debate que trouxeram, foram importantes para o fotojornalismo que será praticado daí em diante.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGEE, James e EVANS, Walker. *Elogiemos os homens ilustres*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- ALLAN, Stuart e ZELIZER, Barbie. *Reporting war – journalism in wartime*. N. York: Routledge, 2004.
- BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BARBOSA, Marialva. *Tempo, acontecimento e celebração: a construção dos quinhentos anos do Brasil em gestos comemorativos da TV Globo*. In *Comunicação e Sociedade* nº33. São Bernardo do Campo: Umesp, 2001.
- BARBOSA, Marialva & RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Memória, relatos autobiográficos e identidade institucional*. Intercom – Colóquio Brasil-EUA, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em <http://repositorio.portcom.intercom.org.br/>. Acesso em 19/05/2008.
- BIONDI, Angie. *A qualquer do povo, um flagrante delito: modos de ver e ser visto no fotojornalismo*. XX Encontro da Compós. Porto Alegre: UFRGS, 2011.
- _____. *Diante da dor, dentro da cena: outros pactos do olhar no fotojornalismo contemporâneo*. Revista Contemporânea, vol.8 no. 1, julho 2010. Salvador: UFBA.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2ª ed., 1992.
- CABALLO ARDILLA, Diego. *Fotoperiodismo y edicion*. Madrid: Universitas, 2006.
- CAPA, Robert. *Ligeiramente fora de foco*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CAREY, James W. *Communication as culture: essays on media and society* (1ª reimpressão) N. York: Routledge, 1992.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer* (on vision and modernity in the XIXth century). Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press, 1990.
- DAYAN, Daniel e KATZ, Elihu. *A história em directo – Os acontecimentos mediáticos na televisão*. Tradução de Ângela e José Carlos Bernardes. Coimbra: Minerva Editora. 1999.
- DAYAN, D. (org.) *O terror espetáculo – terrorismo e televisão*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- FERREIRA, Jorge Carlos Felz e COUTINHO, Iluska. *Imagens, jornalismo e trauma: A memória do 11 de setembro e a narrativa do terrorismo na reportagem televisiva*. Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Recife: Intercom, 2011.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- _____. *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. *O mundo codificado – por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega. 1994.
- GENETTE, Gérard. *Fronteiras da Narrativa*. In: BARTHES, Roland (org.). *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Vozes, 1973
- _____. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Editora, 1995.
- GERNSHEIM, Helmut e GERNSHEIM, Alison. *História gráfica de la fotografia*. Barcelona: Ômega, 1966.
- GETTY Images. Disponível em: www.gettyimages.com.br
- GIDAL, Tim. *Modern Photojournalism*. Nova York: Collier Books, 1973.
- GRIFFIN, Michael. *The photographs of the Great War: the construction of myths of History and Photojournalism in Picturing the Past: Media, History and Photography*. Chicago: Chicago University Press, 1999.
- HERA, Beatriz de las. *Fotógrafos de guerra: la cobertura fotográfica de la Guerra civil Española em Madrid (1936-1939)*. IN *Discursos Fotográficos*, vol. 5, no. 6 – jun 2009. Londrina: UEL.
- KATZ, Elihu. *The End of Journalism? Notes on Watching the War*. *Journal of Communication*, 42, 3, 1992.
- KEENE, Martin. *Fotojornalismo – guia profissional*. Lisboa: Dinalivro, 2002.
- KOBRÉ, Kenneth. *Fotojornalismo – uma abordagem profissional*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- _____. *Os tempos da Fotografia – o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- LEDO ANDIÓN, Margarita. *Foto-xoc e xornalismo de crise*. La Coruña (Espanha): Edicións de Castro, 1988.
- LIMA, Ivan. *Fotojornalismo Brasileiro – realidade e linguagem*. Rio de Janeiro: Ed. Fotografia Brasileira, 1989.
- MAGNUM Photos. Disponível em: www.magnumphotos.com
- MAUAD, Ana M. . *Imagens de um acontecimento: imprensa e história na análise dos atentados de 11 de setembro de 2001*. In: Isabel Lustosa. (Org.). *Imprensa, história e literatura*. 1ed. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- _____. *Foto-ícones, a história por detrás das imagens? Considerações sobre a narratividade das imagens técnicas*. In: Ramos, Alcides Freire; Patriota, Rosângela; Pesavento, Sandra Jatahy. (Org.). *Imagens da História*. 1ed. São Paulo: Hucitec, 2008.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual*. *Balanço provisório, propostas cautelares*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-56, 2003.
- NEWHALL, Beaumont. *The history of photography*. Nova York : Museum of Modern Art, 1986.
- _____. *Historia de la fotografía desde su Orígenes a nuestros dias*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- RAMIREZ, Maria Dolores Aybar e CAVALHEIRO NETO, Rodolpho. *Robert Capa: espectador e coadjuvante nos conflitos de seu tempo*. IN *Discursos Fotográficos*, vol. 5, no.6 (jun 2009). Londrina: UEL.

RESENDE, Fernando. *O olhar às avessas: a lógica do texto jornalístico*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Estudos do Jornalismo”, do VIII Encontro da Compós. São Bernardo do Campo, SP, 2004. Disponível em:
http://www.compos.org.br/data/biblioteca_668.pdf.

_____. *O jornalismo e a enunciação*. Perspectivas para um narrador jornalista. Porto alegre: UFRGS, 2005. Disponível em:
www.ufrgs.br/gtjornalismocompos/.../fernandoresende2005.doc.

_____. *Discursividade e narratividade*: vértices redimensionados no jornalismo. Revista Fronteiras, volume 9, no. 02 (2007). São Leopoldo: Unisinos.

_____. *O jornalismo e suas narrativas*: as brechas do discurso e as possibilidades do encontro. Revista Galáxia, São Paulo, n.18, p.31-43, dez.2009.

_____. *Ausências na comunicação social e no jornalismo*: a lógica da rua. Coimbra(Pt): CES/ FE – Universidade de Coimbra. Disponível em:
www.ces/uc.p/publicacoes/oficinas/197/197.pdf.

_____. *Às desordens e aos sentidos*: a narrativa como problema de pesquisa. IN SILVA, Gislene et alli (org.). *Jornalismo contemporâneo: figurações, impasses e perspectivas*. Salvador: EDUFBA, Brasília: Compós, 2011.

RESENDE, Fernando e BECKER, Beatriz. *Tecendo o jornalismo em redes*. Brazilian Journalism Research. Volume 7, no. 2 (2011). Brasília: SBPJor – Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo.

REVISTA LIFE. *Acervo digital*. Disponível em: <http://images.google.com/hosted/life>

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (vol.1). Campinas, SP: Papirus, 1994.

_____. *Tempo e narrativa* (vol.3). Campinas (SP): Papirus Editora, 1997.

SOUGEZ, Marie-Loup . *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2ª edição, 2009.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó (SC): Grifos, 2000. P 10.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. *A gramática do tempo*. São Paulo: Cortez, 2008.

ZELIZER, Barbie. *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*. Chicago: University of Chicago Press, 1998

_____. *Death in Wartime: Photographs and the “Other War” in Afghanistan*. Los Angeles: Annenberg School for Communication (USC), 2005. Disponível em:
http://repository.upenn.edu/asc_papers/68.

_____. *About to die – how news images move the public*. N. York: Oxford University Press, 2010.

_____. *Fotografia, jornalismo e trauma*. IN DAYAN, D. (org.) *O terror espetáculo – terrorismo e televisão*. Lisboa: Edições 70, 2009.