

A Grande Guerra (1914-18) representada pelas fotografias – representação e narração visual dos acontecimentos pelo jornalismo¹

Jorge Carlos Felz FERREIRA²
Faculdade de Comunicação - FACOM
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora (MG)

Resumo

A fotografia já era muito popular em 1914, quando eclodiu a Grande Guerra. Jornais e revistas impressas já utilizavam a fotografia como parte de sua cobertura cotidiana de notícias e possuíam muitos fotógrafos em seus quadros. Muitos soldados que participaram do conflito também levaram suas próprias câmeras para as frentes de batalha. Entretanto, diante da possibilidade do uso dessas imagens pelos inimigos, houve grandes restrições ao trabalho da imprensa. Muitas das imagens produzidas possuíam caráter de propaganda ou de documentação histórica. Neste trabalho, procuramos observar como jornais e revistas apresentaram, na época, a Grande Guerra. Utilizamos aqui os arquivos originais da Revista Careta, disponíveis na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Tais imagens foram ainda comparadas com as imagens de um fotógrafo australiano, James Francis Hurley que, antes da Guerra já havia produzido uma grande obra de documentação na Antártica. Sua obra é marcada por muitas imagens que, apesar de serem fotomontagens dos acontecimentos da guerra, são ainda hoje, cem anos depois, capazes de contar de forma clara e direta os dramas e os horrores da Grande Guerra.

Palavras-chave: Jornalismo; História do Jornalismo; Fotografia; Revistas ilustradas; Grande Guerra.

Introdução

A guerra, enquanto conflito, sempre foi tema privilegiado para as diferentes formas de representação imagética. Pintores como Diego Velásquez se valeram das imagens de conflitos para celebrarem a glória e o heroísmo. Ao olharmos para as imagens anteriores ao século XIX, veremos que era quase inconcebível o uso da guerra na arte para outros fins que não fossem essa celebração do indivíduo. Será com Francisco de Goya e sua série de

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

² Jornalista e fotógrafo profissional. Mestre em Comunicação pela Univ. Metodista de S. Paulo, doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Professor adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Atualmente exerce o cargo de diretor da FACOM/ UFJF.

imagens (pinturas negras)³ sobre os desastres da guerra que veremos um modelo visual, transgressor, que irá denunciar os horrores do conflito.

Se há, enquanto conteúdo, diferenças fundamentais nos modos de representar as duas imagens anteriores, há também uma ruptura transgressora das duas pinturas em relação à imagem fotográfica. Se a pintura é mundo que se representa, a fotografia é mundo que se vê através da imagem técnica que se constrói como espelho opaco do mundo real. A fotografia, ao contrário da pintura, não se deseja, desde os primórdios, ser a representação de um real, mas o próprio real.

Há que se considerar também a transformação e a nova relação que se estabelece com a imagem a partir do desenvolvimento das técnicas ópticas. O Renascimento inauguraria para Meneses (2003) o “oculocentrismo” do mundo. Ao mesmo tempo, as imagens passam a funcionar como possibilidade de imaginar mundos desconhecidos, remetendo a outros sentimentos, como medo, insegurança e pavor. Já o século XVIII inaugura dois movimentos em relação à cultura visual: a produção da imagem como instrumento de luta política (a Revolução Francesa talvez seja o exemplo mais acabado de institucionalização dessa imagem política) e o estudo da imagem como campo de conhecimento.

No século XIX assiste-se ao processo de documentar e classificar as imagens, buscando nelas significações geográficas, antropológicas e históricas. Introduzem-se padrões de imagens em torno de processos iconográficos e da imagem como sintoma de uma visão de mundo (MENESES, 2003).

É ainda possível notarmos nas imagens também as diferenças de suas construções em função dos regimes de visualidade próprios das épocas. Enquanto no século XVII, a pose induz o olhar a ver o quadro nas suas múltiplas dimensões, na imagem política do século XIX, a ruptura para o olhar se faz pelas cores do sangue que mostra a dimensão dramática do acontecimento. Um dos objetivos desse trabalho é mostrar que há uma linha de continuidade narrativa na construção das imagens fotográficas das Guerras, um modo narrativo próprio de observar e fixar esses conflitos, que nos permite dizer que há um padrão de construção da imagem que ultrapassa as possibilidades tecnológicas das épocas.

A existência de um padrão de construção da imagem, não quer dizer todas as Guerras, fotografadas até o presente, tenham sido fixadas em imagens da mesma forma.

³ “Pinturas Negras” é o título que se dá ao conjunto de pinturas a óleo que Goya realizou diretamente sobre as paredes de sua casa, entre 1819 e 1820. São, entre as imagens de Goya, as que mais provocam nossa sensibilidade, seja pelos motivos representados, seja por sua forte visualidade ou como são capazes de provocarem nossas emoções.

Existem especificidades nas imagens técnicas que fixaram tais conflitos. Por outro lado, há um padrão narrativo para as fotografias que se constroem como sendo das guerras, que nos permite dizer que há modos de narrar específicos desse universo trágico dramático que coloca a vida humana sob a expectativa de um fim inexorável.

Se a fotografia, como diz Flusser (2008), permite a construção de outro regime de imaginação, diante da dor e da morte, diante da fotografia de Guerra, ao estar no “limite da abstração”, sendo capaz de vivenciar o horror de forma cruelmente concreta, é preciso construir um modo narrativo que permita não apenas a sobrevivência do olhar, mas também daquele que olha.

Guerras e Fotografia

Os conflitos, em certo sentido, sobrevivem e se propagam pela imagem e, desde a metade do século XIX, também pela imagem fotográfica. Desde o início de seu desenvolvimento, a fotografia tem sido usada como ferramenta de documentação e cobertura dos conflitos bélicos. Apesar de a fotografia nascer num período de relativa tranquilidade política e social, ela será testemunha, a partir da metade do século XIX, de grandes tensões e conflitos que se estenderão ainda por todo o século XX. Além disso, as situações enfrentadas e vivenciadas durante estes acontecimentos e o tipo de trabalho que deveria ser realizado contribuíram em grande medida para o desenvolvimento técnico e estético da fotografia, sobretudo a partir da I Guerra Mundial.

Mas muito antes disso, no século XIX, nos tempos dos daguerreotipo, as imagens de conflitos apareceram construindo as primeiras marcas narrativas das imagens técnicas em momentos de transformação da ordem natural da narrativa do mundo. As primeiras imagens de conflitos bélicos são as que fixam paisagens que mostram transformações repentinas das ruas de Paris durante a revolta de 1848⁴. Todas apresentam barricadas que impediam o acesso a *Rua Royale* e a *rua Saint-Maur*. Delas existem poucas imagens, tomadas entre 25 e 26 de junho de 1848, a partir de uma janela diante da *rua Saint Maur*. Nestas imagens podemos observar soldados e ambulantes circulando pelas barricadas esburacadas, parcialmente demolidas. Não vemos os combatentes. Estes são invisíveis, ausentes: fugiram ou estão mortos. Qual seria a razão de não haver personagens visíveis nessas cenas? Se há um motivo de natureza técnica para a construção de “vistas panorâmicas” sem personagens,

⁴ A revolta de 1848, na França, foi um movimento popular, com grande participação dos operários e resultou na derrubada da Monarquia e na instauração da 2ª República. Ver: www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/.../5721

já que qualquer movimento podia significar “borrar” a fotografia, podemos pensar também que as primeiras imagens estão construindo a distância do olhar do espectador em relação ao que ele via em presença. A imagem de Paris que ele conhecia por estar ali presente, participando dos acontecimentos cotidianos, agora era uma cena de prédios, ruas vazias, imortalizando uma imagem que talvez não poderia ser novamente vista, pois logo após tal evento Paris seria reformada e transformada⁵.

Trata-se mais uma vez de pensar como Flusser (2008) na necessidade de construção de uma distância espacial do olho em relação à imagem do aparelho técnico que a torna, ao mesmo tempo, algo superficial e profunda: superficial, porque construída numa superfície significativa (a fotografia) e profunda, porque permite a construção da imagem/imaginação. “Sob olhar superficial, as imagens técnicas parecem planos, mas se dissolvem, deixam de ser imagens, quando observadas” (2008, p. 39). Ao se afastar da cidade e vê-la através das imagens, o espectador podia, de fato, ver a cidade em toda a sua integralidade. Ao se afastar e ver pela fotografia, a cidade ganhava uma nova dimensão narrativa.

Será apenas na Guerra da Criméia (1853-55) que podemos falar de um evento de importância histórica (e jornalística) onde se produzem registros fotográficos. Neste conflito, a fotografia será empregada com claro objetivo de publicação. Entre os muitos fotógrafos que estiveram na guerra, devemos destacar o trabalho de Roger Fenton, um funcionário do Museu Britânico, enviado pela rainha da Inglaterra, cujas imagens foram publicadas, como gravuras pelo "*Illustrated London News*".

Por conta da precariedade e rudimentariedade das tecnologias empregadas, tais imagens não apresentam grandes diferenças dos daguerreotipo das barricadas parisienses. O que vemos é uma guerra distante, com soldados e oficiais posando para as câmeras. Os campos de batalha, quando fotografados, aparecem vazios, marcados apenas por vestígios dos acontecimentos ali desenrolados. São imagens onde o movimento ainda não pode ser visto ou percebido. Esta estética, entretanto, condicionada pelo estatismo e pela falta de ação, não é apenas resultado dos limites definidos pela tecnologia. Financiada pela Coroa Britânica e por proprietários de jornais, a cobertura da guerra foi, em certo sentido, limitada (SOUGEZ, 2009, p.386).

⁵ A Reforma urbana de Paris foi promovida por Georges-Eugène Haussmann entre 1852 e 1870. Haussmann, o então prefeito do departamento do Sena, concentrou os esforços da reforma urbana no sentido de promover melhorias nas manobras militares, assim como na circulação e na higienização da capital da França. Para tal fim, demoliu inúmeras vias pequenas e estreitas residuais do período medieval, e criou imensos boulevards organizadores do espaço urbano, assim como jardins e parques.

Mas não era apenas essa a razão para a adoção de um padrão imagético que reproduz cenas de um mundo que poderia ter sido visualizado por qualquer um. Era preciso reproduzir imagens que poderiam ser reconhecidas, e as paisagens nesse sentido formam um padrão de reconhecimento, que permite através da sua difusão o que poderíamos chamar a produção da educação do olhar do espectador para a nova imagem técnica.

Como remarca Jonathan Crary (1990), o momento inicial da fotografia envolve uma problemática que vai além da introdução de uma nova técnica, já que há fundamentalmente deslocamentos também de ordem epistemológica. Apoiando-se em sistemas ótimos semelhantes, pintor e fotógrafo se inserem em contextos com visualidades, conhecimentos e subjetividades específicas. O que marca a transição para o moderno, segundo o autor, é a transformação da visão em algo ativo e que passa a ser mediada por impressões sensoriais. O observador passa a ser capaz de se observar enquanto observa o mundo. Há um novo regime de visibilidade, em que máquinas de visão se transformam, produzindo mutações no sujeito que observa o mundo.

A Guerra Civil dos EUA, que ocorre pouco tempo depois (1861–1865), foi importante por representar, do ponto de vista tecnológico, o fim dos velhos processos fotográficos baseados em chapas úmidas e ainda por ser o primeiro conflito documentado de forma massiva e sem censuras. Tomadas por Mathew Brady, Timothy O’Sullivan, George Barnard e Alexander Gardner, as fotografias apresentam os horrores da guerra. Publicadas por revistas e jornais da União, muitas imagens foram, posteriormente, também expostas em galerias de Nova Iorque. E aí reside, para Sougez (2009, p. 393), a força das imagens deste conflito. Ao exporem suas imagens, estes fotógrafos aproximaram a guerra do cidadão comum. Ali, nas paredes e galerias não eram simples ilustrações baseadas em acontecimentos distantes, mas imagens capturadas logo após as cruéis batalhas. Caso alguém se aproximasse o suficiente, poderia perceber até mesmo as feições dos mortos. Para Sougez,

a imagem fotográfica retratava um personagem real, anônimo em seu retrato *post-mortem*, porém reconhecível aos olhos de seus entes queridos, de seus vizinhos, com uma vida, uma história própria (...) a diferença dos heróis épicos da pintura (...) é a grande diferença na realidade das imagens (SOUGEZ, 2009. P 393).

Se compararmos as cenas expostas pelas máquinas fotográficas que capturaram instantes dramáticos da Guerra Civil Americana, com as imagens de Fenton sobre a Guerra da Criméia, percebemos claramente o que estamos denominando educação do olhar para visualizar as novas imagens fotográficas. Num primeiro instante, o que é retrato é um

campo inóspito que poderia ser de qualquer lugar do mundo, ou seja, o espectador pode identificar a fotografia como uma imagem mundo. Num segundo momento, nas fotos da Guerra Americana, o destaque é dado aos corpos inertes, que aparecem em primeiro plano (Figura 4). A paisagem torna-se gradativamente secundária. O que importa agora, num olhar construído para ver as fotos como o mundo, é o drama humano da cena. A fotografia de guerra constrói paulatinamente modos de narrar que lhes são próprios, em que as feições humanas vão assumindo particularidades próprias das épocas.

De tal forma, que na mesma guerra, o homem morto é apresentado como o homem que sobrevive. Será que o prisioneiro esquelético, salvo de um campo de prisioneiros na Carolina do Sul (EUA), e fotografado por Mathew Brady, era de fato um sobrevivente ou um morto apresentado na pose de sobrevivente? Pouco importa: a fotografia de guerra nesse momento começa a construir como marca emblemática da sua narrativa a tragédia que se expõe em primeiro plano. O apagamento do fundo de cena constrói uma imagem que de tão real afigura-se como ficcional. O subjetivismo começa a entrar na cena da fotografia de guerra.

O século XIX ainda terá muitos outros conflitos cobertos pelos fotógrafos. Na Europa, a guerra Franco-Prussiana terá a fotografia como elemento fundamental para a repressão policial da Comuna de Paris. Na Ásia, África e Américas muitos conflitos serão documentados. Vale ainda destacar que muitas dessas fotografias destes conflitos serão distribuídas por jornais e revistas graças à invenção, por volta de 1880, do chamado processo de impressão a meio-tom (SOUGEZ, 2009).

A Grande Guerra nas páginas da Revista Careta

Quando o século XX chega, a fotografia está tecnologicamente avançada. Já não existem problemas com a captura do movimento, as câmeras são menores, mais leves e os processos de revelação e de impressão são muito mais fáceis e eficientes. O público, por sua vez, já está habituado com as imagens mais reais da fotografia e do incipiente cinema cuja influência sobre a fotografia pode ser vista nas páginas das revistas com o velho modelo da imagem fotográfica única dando lugar às sequências documentais para ilustrar as notícias.

Entretanto, quando eclode a I Guerra Mundial, em 1914, veremos uma espécie de retrocesso na cobertura fotográfica dos acontecimentos. É preciso considerar ainda que a

censura impediu a publicação dessas imagens⁶. Além disso, algumas delas foram produzidas com claro intuito propagandístico, enquanto outras são imagens neutras, sem grandes marcas ou elementos de força ou atração.

Os acontecimentos que antecedem a Grande Guerra (1914-1918) foram amplamente documentados pelos jornais e revistas, o que parecia indicar uma grande cobertura dos eventos que daí resultariam, mas não foi isso que ocorreu. Com as primeiras ações, os correspondentes e repórteres fotográficos foram proibidos de irem para as frentes de batalha e as imagens produzidas seguiam uma rígida seleção.

A isso vale acrescentar a incapacidade da maioria dos jornais e revistas utilizarem as fotografias obtidas como elementos narrativos capazes de contar corretamente as histórias e os eventos ocorridos durante a Grande Guerra. No Brasil, a maioria dos veículos jornalísticos existentes na época, noticiavam regularmente os acontecimentos passados na Europa. E, quando o Brasil entrou na Grande Guerra, já quase no fim do conflito, o espaço para a cobertura das ações e batalhas foi ampliado mas sem que as fotografias assumissem o protagonismo que terá em outras Guerras posteriores.

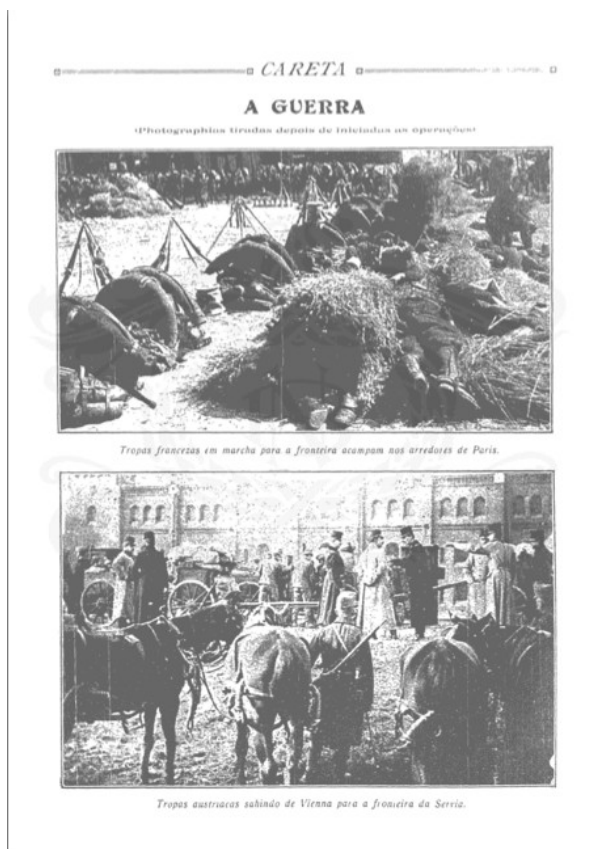


Figura 1: Revista Careta – 05 de setembro de 1914. Arquivo Biblioteca Nacional

⁶ Isso pode ser visto em SOUGEZ (2009), SOUSA (2004), NEWHALL (1999).

Nas páginas da revista *Careta*, editada no Rio de Janeiro, as primeiras notícias publicadas acerca da Grande Guerra que se iniciava na Europa surgem na edição de 08 de agosto de 1914, em 5 páginas de texto, inclusive a capa da edição. Nas edições seguintes, até dezembro de 1914, a Guerra terá espaço privilegiado, com o aumento do espaço destinado à cobertura dos acontecimentos e a consequente ampliação do uso de fotografias. No acervo digital da Biblioteca Nacional, não há edições digitalizadas referentes aos anos de 1915 e 1916. Em 1917 e 1918, a guerra parece já não ter o destaque inicial. Entretanto, as imagens continuam a fazer parte da cobertura semanal da guerra. Entretanto, essas surgem como ilustrações soltas, não fazendo parte de reportagens acerca do conflito. As fotografias surgem às vezes de forma individualizada, como fotografia única, ora de uma cidade arrasada ou do campo de batalha, ora surgem como parte de uma página mais elaborada, com várias fotografias trabalhadas sobre a superfície impressa, mas não necessariamente ligadas a um único evento. São sempre imagens soltas, como um caleidoscópio da Guerra (figura 1).



Figura 2: Revista *Careta*: A conquista de Jerusalém – 02 de fevereiro de 1918. Arquivo Biblioteca Nacional

As raras vezes em que as fotografias compõem uma estrutura de notícia, aliada a um texto, as fotografias surgem como ilustrações deste, não como complemento. A fotografia ainda não é vista como elemento narrativo, necessário à reportagem e/ou notícia publicada. Na edição de 02 de fevereiro de 1918 (figura 2) em que a Revista *Careta* apresenta imagens

relativas à tomada de Jerusalém pelos Aliados, as imagens ilustram um texto que fala da cidade, como lugar sagrado para judeus, cristãos e mulçumanos, mas que faz poucas referências aos acontecimentos da guerra.

O uso da fotografia como ilustração será comum a todas as revistas do período, como A Cigarra (S. Paulo) e Fon Fon (Rio de Janeiro), sendo essa prática entendida como um modelo padrão de uso da imagem fotográfica por jornais e revistas. Entretanto, vale destacar que embora o padrão seja da fotografia única (muitas vezes por razões econômicas e/ou tecnológicas), podemos perceber que, no período da guerra, muitas imagens dos eventos e ações ocorridas nas frentes de batalha serão utilizadas pelas revistas sem que isso resulte em uma organização mais elaborada das páginas ou no uso narrativo das fotografias. Em certo sentido, há uma perda da capacidade das fotografias narrarem os acontecimentos.

Porém, em um mundo em transformação, a fotografia vai se adaptar facilmente à necessidade de acompanhamento e controle da confusão que se instaura com a ampliação do horizonte do ‘olhar’, respondendo rapidamente à vertigem suscitada pela aceleração do tempo e pela repentina consciência de sua vastidão e sua profusão. A imagem fotográfica tem então um papel fundamental diante dos acontecimentos que sacodem esse princípio de século XX: tentar organizar o mundo de forma a permitir sua absorção e compreensão. Caberá à fotografia:

produzir as visibilidades adaptadas à nova época. Bem menos o de representar coisas novas do que o de extrair coisas das novas evidências. Pois as visibilidades não reduzem aos objetos, às coisas ou às qualidades sensíveis, mas correspondem a um esclarecimento das coisas; uma maneira de ver e de mostrar, uma certa distribuição do opaco e do transparente, do visto e do não visto (ROUILLE, 2009, p. 39).

Embora as fotografias publicadas pelas revistas do período não apresentem a guerra em todo seu drama e horror (a morte é sempre presumida, visto que nunca surgem cadáveres), ela coloca o observador diante do *isso foi*: os prédios destruídos, os homens enfiados em suas trincheiras, o drama dos feridos diante das lentes da câmeras, apresenta todo o drama e horror da guerra. Também remete a uma outra constatação, a retenção de um passado que absoluto (pela pose) nos apresenta o futuro: os homens que caminham para a frente de batalha serão mortos ou feridos. Na “fotografia há sempre um esmagamento do tempo: isso está morto e isso vai morrer” (BARTHES, 1984, p. 142). No final, para Barthes, não haveria necessidade de apresentar na fotografia um corpo (objeto) para que a vertigem do tempo esmagado possa ser percebida. Bastaria assim, que uma fotografia trouxesse vestígios desse corpo e do acontecimento

Contando histórias da Grande Guerra – as fotomontagens de James Francis Hurley

Muitas das imagens publicadas no período do conflito foram obtidas por fotógrafos oficiais, a serviço dos exércitos envolvidos. Embora a grande maioria desses “fotógrafos oficiais” seguissem uma rígida rotina de cobertura, a partir de parâmetros previamente estabelecidos pelos comandantes das forças envolvidas, em que exercícios e desfiles se transformavam em cenas de batalha, e fossem submetidos a uma forte censura das imagens, alguns profissionais conseguiram desenvolver uma narrativa particular da Guerra, construindo um modelo próprio de narrar a guerra e suas atrocidades. Muitas dessas imagens se não foram apresentadas ao grande público pelos jornais e revistas da época, puderam ser vistas em exposições itinerantes e usadas como elemento de propaganda oficial.



Figura 03: frente ocidental – França. Fotografia de Frank Hurley (1917). Arquivo: Museu Britânico da Guerra.

Um dos mais interessantes trabalhos de cobertura da Grande Guerra foi feito por James Francis (Frank) Hurley que, em 1917, foi incorporado às forças australianas como fotógrafo oficial. Embora tivesse recebido a patente de capitão quando chegou à frente ocidental na França, Hurley era chamado de “fotógrafo louco” pelos soldados que ficavam espantados como ele se arriscava para obter suas fotografias.

Fotógrafo excepcional, quando a Grande Guerra começou, Hurley já tinha uma reputação como aventureiro experiente, tendo participado da expedição à Antártica, liderada

pelo explorador Sir Ernest Shackleton⁷. Mas fotografar a Guerra não era algo simples. As câmeras eram grandes demais e exigiam habilidade e muita luz. Além disso, qualquer tentativa de se apoiar sobre a borda das trincheiras era um grande risco de ser baleado por um franco-atirador.



Figura 4: fotomontagem de Frank Hurley (1917 – Frente Ocidental, França). Arquivo: Museu Australiano da Guerra

Hurley foi um forte defensor do pictorialismo. Para ele, as fotografias deveriam expressar ideias, contar histórias e despertar emoções, da mesma maneira como a pintura até então fazia. Em busca de tal resultado, muitas de suas imagens foram manipuladas. Algumas de suas cenas mais famosas de batalha são na verdade composições formadas por vários negativos, embora muitas pessoas não saibam disso (figuras 4 e 5).

Hurley acabou entrando em conflito, ainda durante a Guerra, com Charles Bean, oficial historiador, que desaprovava tal forma de fazer fotografia. Para Bean, as fotografias de Hurley eram construções frágeis e não poderiam ser distribuídas para a imprensa, pois o resultado seria “(...) a última coisa que um historiador quer construir para a posteridade” (BEAN, in <http://www.greatwar.nl/>). Hurley acabou recebendo autorização direta do Comando Geral das tropas australianas para expor suas fotografias em Londres, desde que explicasse nas legendas, que tais imagens eram montagens (o que nunca ocorreu).

⁷ Frank Hurley trabalhou como fotógrafo na expedição do explorador irlandês Ernest Henry Shackleton. Foram dele as fotos que imortalizaram a expedição, uma daquelas pioneiras viagens suicidas ao continente antártico, realizadas no início do século XX. A documentação do *Endurance* é muito rica, graças a Hurley.



Figura 5: fotomontagem de Frank Hurley (1917, Frente Ocidental, França). Arquivo Museu Australiano da Guerra.

Em 1918, Hurley foi deslocado para a frente de batalha da Palestina onde produziu outras montagens fotográficas que acabaram passando para a história como reais. Embora os australianos não tenham participado da tomada de Jerusalém pelos Aliados, Hurley pegou emprestado alguns soldados para filmar um desfile pelas ruas de Jerusalém, recém capturada aos turcos. O filme sobreviveu até os dias de hoje, como única memória da batalha de libertação da cidade.



Figura 6: soldados neozelandeses e australianos acompanham prisioneiros alemães em Jerusalém. (Frank Hurley – 1918). Arquivo: Museu Australiano da Guerra

Apesar de muitas imagens produzidas por Frank Hurley terem sido usadas por jornais e revistas, ele não é visto, por muitos críticos, como um repórter, mas um artista que cobriu a guerra. Mas, ao observarmos suas fotografias, veremos que tais imagens mostram que ele também era um excepcional contador de histórias. Ao analisarmos suas imagens, como espécie de síntese do regime de visualidade das fotografias de guerra naquele momento, observam-se também diferenças dessa cena em relação às anteriores que já apresentavam um personagem como centro da narrativa.

Nas imagens de Hurley não é mais apenas um indivíduo que personifica os horrores da guerra, mas vários sujeitos retratados de forma semelhante se constituem como um único personagem. Na fotografia 3, o que vemos é uma coluna de soldados cruzando o campo de batalha, arrasado pelas bombas. A imagem em sépia, com um céu carregado pela fumaça, é marcada ainda pela coluna de soldados refletidos na água do rio que corre paralelo à coluna de soldados. A Guerra, no seu drama máximo, não se faz presente, aparentemente. Embora não tenhamos a tragédia e o horror da Guerra, com suas explosões e homens feridos, aqueles homens cruzando a terra arrasada, também nos leva a refletir em como a Guerra é cruel.

Em suas fotomontagens, compostas por diversos negativos, o horror e o drama dos conflitos se fazem tornam mais claros e presentes. Na figura 4, a fotografia apresenta todos os elementos necessários para apresentar o drama e o horror vivido na Grande Guerra: as trincheiras, a carga de soldados enfrentando o inimigo cara-a-cara, os aviões voando baixo, as explosões e a fumaça de camuflagem⁸ que se mistura com as explosões das bombas e morteiros lançados de ambos os lados. Importante destacar que, montada com o emprego de diferentes negativos, utilizando técnicas conhecidas desde meados do século XIX⁹, a imagem não é tão rapidamente entendida como uma fotografia composta, apesar do grande número de elementos presentes. Já na figura 5, a cena montada é terrível: no primeiro plano, semienterrado na lama, jaz o cadáver de um soldado. No fundo da cena, Hurley introduziu uma nuvem resultante da explosão de um artefato. A junção destes dois planos, do homem morto jogado na lama e da nuvem, torna a cena mais terrível e dramática.

Tais imagens, carregadas de simbolismo, escapam da objetividade desejada para a fotografia de imprensa. entretanto, quando as comparamos às fotografias usadas pelos

⁸ Para reduzir a visibilidade na campo de batalha, era comum a queima de grande quantidade de óleo diesel ou querosene a fim de produzir grande quantidade de fumaça. Essa técnica de camuflagem foi usada por muitos exércitos até a Guerra do Vietnã (1961-1975).

⁹ Neste sentido, ver as fotografias produzidas por Le Gray.

jornais e revistas da época, veremos que tais imagens, montadas ou não, são muito mais significativas, enquanto representações dos dramas e horrores da Grande Guerra. A fotografia de imprensa levará alguns anos para obter resultados similares, deixando de funcionar como meras ilustrações e assumindo um lugar de protagonismo nas reportagens sobre a guerra.

Será a partir da década de 1920 que a fotografia de imprensa, influenciada pelas vanguardas artísticas e culturais e pelos acontecimentos políticos e sociais do pós-guerra. A nova ordem política, social, econômica e cultural, que surge na esteira da Grande Guerra, dará lugar a um florescente espírito criativo em todos os campos intelectuais. A fotografia não foge disso e será neste período, do entre-guerras, que a imagem fotográfica começará seu autêntico caminho e se consolidará em todas as suas especificidades, entre elas a reportagem fotográfica moderna, em sua essência tal como conhecemos no decorrer do século XX.

REFERÊNCIAS

- 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://reposcom.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.
- CABALLO ARDILLA, Diego. *Fotoperiodismo y edicion*. Madrid: Universitas, 2006.
- CAPA, Robert. *Ligeiramente fora de foco*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- 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.
- 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.
- KOBRE, Kenneth. Fotojornalismo – uma abordagem profissional. 6a edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- 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.
- 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 fotografia 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.
- REVISTA LIFE. Acervo digital. Disponível em: <http://images.google.com/hosted/life>
- SOUGEZ, Marie-Loup . Historia general de la fotografia. Madrid: Cátedra, 2a edição, 2009.
- SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Chapecó (SC): Grifos, 2000. P 10.