



DOI 10.53000/hs.n22/23.1208

Um panorama sobre as mudanças técnicas e as transformações da
sensibilidade nas fotografias de guerra entre 1854 e 1938
Erika Zerwes*

Resumo:

Este artigo intenta traçar um panorama das modificações técnicas e de sensibilidades – do olhar, da estética, de um regime de visualidade – que ocorreram entre as primeiras experiências de registrar guerras por meio da fotografia. Parte-se de Roger Fenton na Guerra da Criméia, indo até a Guerra Civil Espanhola, com Robert Capa – que foi considerado pela revista inglesa *Picture Post* como o “maior fotógrafo de guerra do mundo” em 1938.

Palavras-chave: regimes de visualidade; fotografia de guerra; fotojornalismo.

Abstract:

This paper intends to make an overview on the technical and sensibility changes that occurred between the first experiences of registering war through photography. From Roger Fenton in the Crimea War, to Robert Capa in the Spanish Civil War, when he was considered “the greatest war photographer in the world” by the British magazine *Picture Post* in 1938.

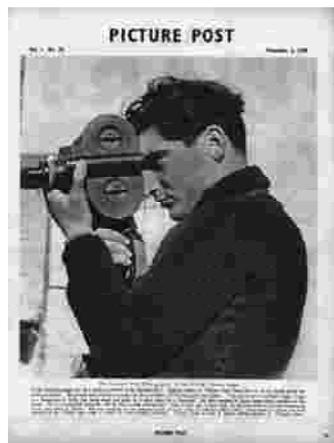
Keywords: schemes of visibility; war photography; photojournalism.

* Doutoranda em História pelo IFCH-UNICAMP; bolsista FAPESP.



Erika Zerwes

Em 3 de dezembro de 1938 a revista ilustrada inglesa Picture Post trouxe uma extensa reportagem fotográfica de onze páginas sobre o ataque que os republicanos espanhóis realizaram ao longo do Rio Segre, na Catalunha, contra o exército liderado pelo general Franco, que dois anos antes havia liderado um golpe contra o governo de esquerda e iniciado a Guerra Civil Espanhola. A reportagem é constituída de 26 fotografias feitas por Robert Capa, que esteve junto aos soldados durante todo o tempo, organizadas de modo a contar uma história coerente. Seu título é "This is war!", ou "Isto é a guerra!", e, para apresentá-la, a revista colocou um retrato de Capa que ocupa quase a página inteira, e a legenda da imagem o anuncia como "The greatest war photographer in the world: Robert Capa", ou "O maior fotógrafo de guerra do mundo: Robert Capa".





Um panorama sobre as mudanças técnicas...



Imagens 1 a 7. Páginas de Picture Post de 3 de dezembro de 1938. (fonte: WHELAN, 2009, pp.156-162)

As imagens de Capa que levaram a revista a lhe conferir este título e a afirmar que aquilo, sim, era a guerra são de muitos modos diferentes das primeiras fotografias de guerra. A guerra foi um tema para a fotografia desde seus primeiros dias. Segundo Jorge Lewinski (LEWINSKI, 1986, pp.37-39), as primeiras imagens a retratarem cenas ligadas à guerra são daguerreótipos anônimos, feitos provavelmente por um fotógrafo de retratos de Saltillo, na Guerra do México, entre 1846 e 1848. Seguiram-se a estas imagens as do britânico John MacCosh, fotógrafo amador que registrou em calótipos a Segunda Guerra Sikh entre 1848 e 1849, e a Segunda Guerra de Burma em 1852. Diferentes das mexicanas, que eram basicamente retratos de grupos de soldados, as fotografias de MacCosh mostram também



Erika Zerwes

cenas de cidades destruídas pela guerra. Da mesma forma, Karl Baptist Von Sztatmari fotografou a guerra entre a Rússia e a Turquia em 1854, e Richard Nicklin esteve no início da Guerra da Crimeia, porém as imagens destes dois aficionados se perderam completamente.

Foi também na Guerra da Crimeia que atuou, pouco depois de Nicklin, Roger Fenton (1819-1869), que, com as imagens realizadas naquele conflito, passou a ser considerado um dos principais fotógrafos de guerra na história da fotografia. Ao contrário daqueles seus antecessores, a obra de Fenton, formada por negativos de colódio úmido, sobreviveu. O daguerreótipo e o calótipo, anteriores ao processo usado por Fenton, eram processos bem mais lentos do que o colódio úmido. O daguerreótipo não produzia um negativo, apenas uma imagem única já positiva em uma placa de metal polida. Já o calótipo produzia um negativo em papel que era positivado em contato direto com outro papel, resultando em uma imagem de pouca nitidez. O processo do colódio úmido, descoberto três anos antes da viagem de Fenton para a Crimeia, consistia em embeber a placa de vidro em químicos fotossensíveis, inseri-la na câmera, a expor e em seguida a revelar. Ela produzia um negativo que necessitava de um tempo de exposição – ou seja, o tempo em que a abertura da câmera deixa passar a luz para entrar em contato com o material fotossensível – muito inferior aos de outros processos, que, ainda que não fosse veloz o suficiente para permitir a captura de instantâneos, podia ser reproduzido ilimitadamente e gerava imagens mais nítidas. No entanto, a placa de vidro tinha que ser umidificada nos químicos momentos antes de ser usada, e exposta e processada antes que secasse, fazendo com que o fotógrafo fosse obrigado a manter sempre junto de si todo o seu laboratório [Img. 10] e alguns ajudantes.

Fenton – que tinha formação artística e pintou e trabalhou como copista até 1851, quando começou a fotografar – foi para a guerra comissionado por editores de Manchester, que intentavam publicar posteriormente suas fotografias, e tinha o apoio do Príncipe Albert. Suas imagens do evento deixam transparecer tanto aquelas limitações técnicas,



Um panorama sobre as mudanças técnicas...

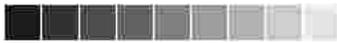


Imagem 8. Roger Fenton. O vale da sombra da morte. Crimeia, 1854. (fonte: LEWINSKI, 1986, p. 39)



Imagem 9. Roger Fenton. O tenente cordial. Crimeia, 1854. (fonte: LEWINSKI, 1986, p.39)

Imagem 10. Carruagem-laboratório de Fenton na Crimeia. s/d. (fonte: HOOD, 1967, p.14)



Erika Zerwes

pois são retratos posados ou paisagens vazias [Imgs. 8 e 9], bem como este apoio por parte do Império Britânico, pois trazem uma visão mais partidária dos ingleses. Da mesma forma, as imagens deixam também transparecer uma sensibilidade vitoriana, composições clássicas e um tanto poéticas, palatáveis aos seus espectadores da elite inglesa, sem que estivesse presente nenhum aspecto dos horrores da guerra. Estes aspectos existiram e ele os presenciou, como atestam as cartas que escreveu então. Em 2 de junho de 1853, ele escreveu para seu país natal: "We came upon many skeletons half buried, one was lying as if he had raised himself upon his elbow, the bare skull sticking up with still enough flesh left in the muscles to prevent it from falling from the shoulders" (LEWINSKI, 1986, p.39). Novamente, em 8 de junho, ele relatou em carta: "Meanwhile wounded men were going past, some carried, others staggering along to their own quarters, groaning and asking for water or faintly asking the way" (LEWINSKI, 1986, p. 40).

A descrição que Fenton faz da guerra nestas cartas é muito diferente do que ele registrou em suas fotografias. Ela é, no entanto, mais próxima das fotografias de guerra do século XX, inclusive das de Robert Capa. O segundo trecho transcrito, onde Fenton chega perto o suficiente da batalha para ver os feridos que retornavam, nos remete às últimas imagens da fotorreportagem de Capa no Rio Segre, em que os republicanos feridos são retirados para locais mais seguros e socorridos. As limitações técnicas de Fenton em comparação a Capa, portanto, não são os únicos fatores que concorrem para a diferença de olhar entre os dois fotógrafos: pode-se inferir igualmente que há também uma diferença de sensibilidades e de regimes visuais, que davam as diretrizes sobre o que seria uma representação visual do evento guerra, que se modificou entre 1854 e 1938.

Depois da volta de Fenton para a Inglaterra, o também inglês James Robertson foi substituí-lo em 1855. Ainda um terceiro grupo de fotógrafos foi para a Criméia em 1855, comandado pelo capitão francês Charles Langlois. Com o fim da guerra, Robertson partiu para a Índia juntamente com o italiano



Um panorama sobre as mudanças técnicas...

Felice Beato, com quem trabalhava havia cinco anos. Já na Índia, Beato fotografou o Motim Indiano em 1858, e em 1860 a guerra franco-britânica contra a China, conhecida como Segunda Guerra do Ópio.

Da mesma forma que na Crimeia, a Guerra Civil Norte-Americana (1861 a 1865) foi largamente fotografada. No entanto, nesta guerra os fotógrafos que a registraram não eram estrangeiros de olhar colonialista, mas conterrâneos dos que lutavam, o que fez com que estivessem envolvidos de uma forma ou de outra naquilo que fotografaram. Eles sofreram as mesmas limitações técnicas de Fenton: câmeras grandes e pesadas, pousadas em tripés; lentes feitas para registrar paisagens; grande tempo de exposição, razão pela qual qualquer movimento causaria um borrado na imagem final; utilização da placa úmida, que deveria ser preparada, exposta e revelada imediatamente. Estas limitações ainda impediam o registro do instantâneo e da ação espontânea, e levavam os fotógrafos a lançar mão do regime de visualidade das pinturas históricas e dos retratos de estúdio (TRACHTENBERG, 1989, p.73). Porém, o maior envolvimento dos fotógrafos fez com que acompanhassem as batalhas de muito perto, correndo muitas vezes os mesmos perigos que os soldados.

Fotógrafos como Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan e George Barnard, que apoiavam o lado da União, desejavam tornar visíveis suas imagens, para que elas auxiliassem este lado da guerra. Os modos mais comuns de difusão eram então as vistas estereográficas e os álbuns fotográficos – estes mais luxuosos e caros, aquelas mais acessíveis. Dois dos álbuns que atingiram maior reconhecimento durante, e logo após, a guerra foram o *Photographic Sketch Book of War* (1866), de Alexander Gardner, que trazia a fotografia de Timothy O'Sullivan *A Harvest of Death, Gettysburg, July, 1863* [Img. 11], e o *Photographic Views of Sherman's Campaign* (1866), de George Barnard [Img. 12] (TRACHTENBERG, 1989, pp.93-95). Nos dois casos, as fotografias vinham cercadas por textos explicativos, no entanto os fotógrafos se apoiavam na crença da capacidade da fotografia de reproduzir a realidade como ela é. Gardner afirmou em seu livro que “verbal representations of such places, or scenes, may or may not



Erika Zerwes

have the merit of accuracy; but photographic presentments of them will be accepted by posterity with an undoubting faith" (TRACHTENBERG, 1989, p.95). Assim, apesar de se utilizarem de uma concepção estética ligada à pintura, ambas sinalizam, porém, uma intenção estética de se aproximarem de um instantâneo: O'Sullivan mudou as posições originais dos corpos para melhorar a composição de sua fotografia, e a imagem de Banard é claramente encenada, pois o homem precisou permanecer imóvel por alguns segundos para que sua imagem aparecesse de forma clara – no entanto, as duas imagens buscaram retratar cenas o mais próximo possível do cotidiano da guerra, com aparência mais verossímil e menos posada.



Imagem 11. Timothy O'Sullivan. A harvest of death. Gettysburg, EUA, 1863. (fonte: LEWINSKI, 1986, p.49)



Imagem 12. George Banard. Rebel Works in Front of Atlanta. EUA, 1864. (fonte: LEWINSKI, 1986, p.49)



Um panorama sobre as mudanças técnicas...

Neste momento em que a estética das fotografias de guerra começava a sinalizar uma mudança, houve modificações na técnica tanto de captação quanto de impressão de imagens, que permitiram a imprensa ilustrada e impactaram de forma decisiva a fotografia documental. Assim, a técnica para a impressão sequencial de imagens é de 1866, primeiro com o Woodburytype, que leva o nome de seu inventor, e mais tarde com a de colótipos. No entanto, elas só serviam para a impressão de livros. O Daily Graphic de Nova York foi um dos primeiros jornais diários que trouxeram ilustrações, em 1873, feitas por desenhos realizados a partir de fotografias e gravados em zinco. Foi este mesmo jornal que, a partir de 1890, usou de forma pioneira a técnica do meio-tom, inventada em 1880 para imprimir imagens fotográficas em larga escala, e usada amplamente pela imprensa em geral a partir de 1900. Ao mesmo tempo em que as técnicas de impressão se modificavam em favor da fotografia, também as técnicas de captação da imagem fotográfica se modificavam em favor do instante e de uma maior liberdade de ação do fotógrafo. Assim, em 1871 o cientista e microscopista inglês Richard Leach Maddox inventou o suporte fotossensível de placa de gelatina seca, que não precisava mais ser sensibilizada e revelada imediatamente após a exposição. No entanto, este método necessitava de mais luminosidade, e portanto de maior tempo de exposição. Em 1879 George Eastman colocou no mercado suas placas secas produzidas mecanicamente, mais luminosas, mais rápidas. Em 1888, ele lançou a câmera Kodak, que utilizava ainda uma nova invenção, o filme em rolo (TRACHTENBERG, 1989, p.51). Deste modo, o fotógrafo não precisava mais ser também responsável pelos processos químicos do suporte fotossensível.

A guerra continuava a ser notícia privilegiada, agora na imprensa ilustrada¹, que enviava escritores e artistas para que reportassem os

¹ Segundo Vicki Goldberg, "In 1872 one writer said that wars had ceased to be past history and become present-tense news: 'No record of previous wars can surpass those of the years between 1861 and '71 [including the French Commune]. Anterior to these events we spoke of Napier, Thiers, Gibbon, Bancroft. They were compilers from old documents. Now we speak of the TRIBUNE, TIMES, WORLD, HERALD. They have been eyewitnesses.'" (GOLDBERG, 1991, p.25).



Erika Zerwes

acontecimentos diretamente. No entanto, a imagem fotográfica não foi utilizada largamente para reportar guerras nos jornais até meados do século XX. As limitações técnicas do registro fotográfico até finais do século XIX, que tinha que se ater a cenas imóveis, e a grande censura imposta à fotografia na Primeira Guerra Mundial, fizeram com que os jornais seguissem trazendo ilustrações feitas de desenhos que reencenavam dramaticamente as batalhas assistidas pelos artistas².

Nos anos da Primeira Guerra Mundial, no entanto, a fotografia já era tecnicamente capaz de fixar o instante. Desde a virada do século, fotógrafos já estavam fazendo fotografias com pouca luz natural de flagrantes da vida urbana, como Alfred Stieglitz (1864-1946), com algumas de suas fotografias do inverno de Nova York datando de 1892 [Imgs. 13 e 14]. Da mesma forma, Jacques-Henri Lartigue (1894-1986), um amador dedicado sem as pretensões artísticas de Stieglitz, que começou a fotografar ainda criança, fez instantâneos congelando o movimento já nos primeiros anos do século XX [Imgs. 15 e 16].



Imagem 13. Alfred Stieglitz. Inverno, Quinta Avenida. Nova York, EUA, 1892. (fonte: CLARKE, 2006, s/p)

Imagem 14. Alfred Stieglitz. O Terminal. Nova York, EUA, 1892. (fonte: CLARKE, 2006, s/p)

² Segundo Lewinski, "Only in the Second World War did the photographer start to produce sufficiently powerful and dramatic pictures to make the artist-illustrator obsolete." (LEWINSKI, 1986, p. 47).



Um panorama sobre as mudanças técnicas...



Imagem 15. Jacques-Henri Lartigue. Oléo. França, 1908. (fonte: FRIZOT, 1998, p.339)



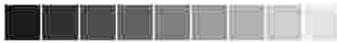
Imagem 16. Jacques-Henri Lartigue. Minha prima Jean Haguët mergulhando. França, 1911. (fonte: FRIZOT, 1998, p.339)



Imagem 17. Fotografia desconhecido. Soldado inglês na Batalha de Somme. França, 1916. (fonte: LEWINSKI, 1986, p.62)



Imagem 18. William Rider-Rider. Lama durante a Batalha de Passchendaele. Bélgica, 1917. (fonte: LEWINSKI, 1986, p.64)



Erika Zerwes

Os fotógrafos haviam, portanto, deixado para trás muitas das dificuldades técnicas. No entanto, na estética da fotografia de guerra estes avanços técnicos não estavam ainda incorporados durante a Primeira Guerra Mundial. Suas fotos ainda permaneceram em sua maioria afastadas da ação e do movimento, como se vê nas Imgs. 17 e 18. Da mesma forma, não conseguiram grande circulação pois não cumpriam com as expectativas dos jornais e revistas ilustrados, que preferiram continuar publicando as ilustrações artísticas – não respondiam às demandas de uma sensibilidade e de um regime de visualidade que ainda permaneciam ligados, no caso da imagem de guerra, a uma estética da pintura histórica³.

O fotógrafo australiano Frank Hurley (1885-1962) fez parte da Australian Imperial Force como capitão honorário entre 1917 e 1918, fotografando a Primeira Guerra Mundial. Sobre esta sua experiência ele afirmou:

I have tried and tried to include events on a single negative, but the results were hopeless. Everything was on such a vast scale. Figures were scattered – the atmosphere was dense with haze and smoke – shells would not burst where required – yet all the elements of a picture were there could they but be brought together and condensed ... on developing my plate, there was disappointment! All I found was a record of a few figures advancing from the trenches – and a background of haze. Nothing could have been more unlike a battle. (apud HÜPPAUF, 1993, p.53)

³ “The concept of the photographic documentary essay was not yet established in the press. The general attitude to the use of photographs as illustrations had not altered since the beginning of the century. Editors continued to show little enthusiasm for photographs. Press photography was treated at best as an information medium of limited scope, further restricted by censorship for the duration of the war. Thus, illustrations were of a routine nature and there was little attempt to use photographic imagery in an imaginative way. The majority of staff photographers were no more than adequate manipulators of the camera.” (LEWINSKI, 1986, p.69).



Um panorama sobre as mudanças técnicas...

Embora não medisse esforços ou perigos na hora de realizar uma fotografia, tendo por diversas vezes se ferido ou escapado por pouco de uma situação fatal, Hurley apontou para uma limitação temporária da fotografia documental. Sendo esta uma das primeira vezes em que a tecnologia se fez presente na guerra, alterando seu âmbito do humano para o da máquina, a capacidade mimética da fotografia foi desafiada por uma realidade que ela não conseguia mais abarcar. Deste modo, para aproximar mais suas imagens do que via, de sua realidade, Hurley diversas vezes lançou mão de encenações ou modificações da imagem no laboratório, como é o caso da *Img. 21*, realizada a partir de três negativos distintos.



Imagem 19. Richard Jack. A Batalha de Vimy Ridge. Pintura em tela, c.1918. (fonte: http://www.archives.gov.on.ca/english/on-line-exhibits/war-artists/big/big_03_vimy.aspx acesso em 23/05/2012)



Erika Zerwes



Imagem 20. Capt. H. E. Knobel. 29º Batalhão de Infantaria avançando através dos arames farpados alemães e sob fogo pesado durante a Batalha de Vimy Ridge. França, 1917. (fonte: LEWINSKI, 1986, p.64)



Imagem 21. Frank Hurley. A batalha de Zonnebeeke. Frandres, 1917. (fonte: http://pierreswesternfront.punt.nl/?id=449157&r=1&tbl_archief=1 & acesso em 23/05/2012)

Na fala, citada mais acima, Frank Hurley havia expressado sua frustração em não conseguir unir em uma única imagem os elementos que considerava necessários para uma imagem de guerra; elementos que existiam, mas que ele não conseguia compor em uma fotografia. Pode-se

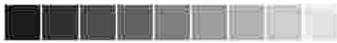




Um panorama sobre as mudanças técnicas...

ter uma ideia da frustração de Hurley quando se comparam as Imgs. 19 e 20, que mostram dois retratos da batalha de Vimy Ridge, na França. A pintura em tela de Richard Jack traz muitos elementos dramáticos e diferentes ações em um mesmo espaço, enquanto que a fotografia do Capitão Knobel não consegue transmitir todos estes elementos, resultando em uma imagem bem menos expressiva. Por outro lado, a pintura de Jack traz uma curiosa semelhança à descrição feita por Hurley do que ele via, à imagem que Hurley fez a partir da montagem de três negativos distintos, para que ela se assemelhasse mais ao que ele havia presenciado no fronte. Diferentemente de Fenton, que tinha um olhar e uma técnica nas mãos que condiziam com a sensibilidade de sua época, e de O'Sullivan e seus colegas norte-americanos, que começavam a desejar um pouco mais da técnica que possuíam, Hurley declara abertamente a disparidade entre a técnica que possui e seu olhar de fotógrafo, o que sinaliza para uma mudança nos modos de representar a guerra, num regime de visualidade, que ainda não foi aceito dentro da sensibilidade da sociedade ocidental dos inícios do século XX, mas está a ponto de o ser.

A técnica de impressão de fotografias juntamente com tipos, chamada de técnica de meio-tom, estava à disposição da imprensa desde a década de 1880, porém, foi apenas no início dos anos de 1920 que o fotojornalismo ganhou força com os jornais e revistas ilustrados. Sua ascensão foi concomitante ao surgimento, após a Primeira Guerra Mundial, das câmeras menores, portanto mais portáteis, que usavam filmes em rolo, portanto mais ágeis. A Ermanox, a Lunar e a Leica, câmeras pequenas com lentes luminosas que usam filme em rolo de 35 mm, são de 1924; a Rolleiflex é de 1929 e a Contax de 1932 (NEWHALL, 1982, p.219). A leveza e a agilidade dos aparelhos permitiram aos fotógrafos os levarem para todos os lados, a luminosidade das lentes permitiu que eles se libertassem de condições de luz limitadas e o filme em rolo permitiu que várias fotografias em sequência fossem realizadas sobre um mesmo tema, sem a necessidade de parar durante a ação para retirar o material exposto e recarregar o aparelho com um novo material fotossensível. Neste período entre-guerras, se soma a



Erika Zerwes

estes desenvolvimentos técnicos da fotografia o olhar mais livre e confiante advindo das vanguardas artísticas europeias dos anos de 1920, como o construtivismo na Rússia e a Bauhaus na Alemanha (LEMAGNY e ROUILLE, 1998, p.166).

Imediatamente após o fim da Primeira Guerra, na República de Weimar alemã, entre 1919 e 1924, houve o impulso para que a fotorreportagem substituísse finalmente os desenhos na imprensa. Neste período, todas as grandes cidades alemãs viram o aparecimento de revistas ilustradas, sendo as maiores a Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ) e a Münchner Illustrierte Presse, que, com preços acessíveis, (25 pfennig) possuíram em seu auge tiragens de quase dois milhões de exemplares (FREUND, 2004, pp.101-102). Os editores destas revistas inovaram com o desenvolvimento do uso de séries de fotografias sobre um mesmo tema, contando uma estória. Stephen Lorant, editor da Münchner Illustrierte Presse, encorajava seus fotógrafos a fazerem imagens em série; Kurt Korff e Kurt Safranski, editores da BIZ, acreditavam que a interação entre duas fotografias poderia produzir um significado ou ideia que não estaria nelas sozinhas, um “terceiro efeito”. Os editores costumavam planejar as estórias fotográficas de antemão, enviando o fotógrafo para a rua já com uma tarefa definida (BECK, 2005, s/p).

Apontado como um dos precursores nesta área, o alemão Erich Salomon começou sua carreira no fotojornalismo em 1928, sendo contemporâneo, assim, ao póstumo O Processo, de Kafka, A Montanha Mágica, de Thomas Mann, às teorias de Freud, a Franz Marc, Kandinsky, Paul Klee, Kathe Kollowitz, George Grosz e à arte Dada, a Gropius e a Bauhaus, ao teatro de Brecht e aos filmes da UFA de Lang e Lubitsch (FREUND, 2004, p.102). Ele usou a discricção das novas câmeras mais luminosas, sem o barulho, a fumaça, o cheiro e a luz do flash, para fazer instantâneos não-posados, despercebidos e muitas vezes irregulares para acompanhar suas matérias. Em 1929 Salomon viajou para os EUA, a convite de um grande editor, levando para este país o seu conhecimento do meio e algumas câmeras Ermanox – depois da virada para a década de 1930, no entanto, os fotógrafos já haviam adotado em sua maioria a Leica. Junto com o fim da



Um panorama sobre as mudanças técnicas...

República de Weimar, a viagem de Salomon marcou também o processo de difusão das revistas ilustradas, primeiro para a Europa e em seguida para os EUA e o resto do mundo: naquele mesmo ano de 1929 a VU iniciou sua publicação na França, a Life foi lançada em 1936, nos EUA, e a Picture Post em 1938, na Inglaterra (RITCHIN, 1998, pp.591-601).

Depois que Hitler subiu ao poder como chanceler na Alemanha, em 1933, o ambiente europeu foi gradativamente se tornando mais hostil aos judeus. Deste modo, muitos dos fotógrafos e editores de revistas ilustradas e jornais que tinham ascendência judaica optaram por emigrar ou fugir para os EUA, também auxiliando as publicações daquele país com seus conhecimentos⁴. O surgimento da Life colocou em evidência o negócio das revistas ilustradas neste país, no entanto, seu modo de operar foi estabelecido com a participação de importantes profissionais europeus, especialmente alemães. Desta forma, quando se tornou impossível para Kurt Korff e Kurt Safranski, da BIZ, permanecerem na Alemanha, ambos foram acolhidos na Life, que estava formando seu staff. John G. Morris, que trabalhou como editor de fotografia nesta revista de 1938 a 1946, comentou sobre a influência destes dois editores:

Korff recommended the creation of a "starsystem" of photographers, pointing out that ego gratification was as important as salary and could take some pressures off salary – a point taken very much to heart by management. The star system had another key advantage: star photographers promoted the magazine with their own celebrity. (MORRIS, 2002, p.18).

A recomendação de Korf parece ter sido seguida pela indústria das revistas ilustradas em geral, levando-se em consideração a edição de Picture Post de 1938, que trazia um grande retrato de Capa, anunciando-o como

⁴ Salomon não teve esta sorte e acabou morto em Auschwitz. Sobre os fotógrafos que conseguiram emigrar, Morris recorda: "Henry Luce once remarked, in a jest close to the truth, that Adolf Hitler had aided the founding of Life by driving so many talented Jewish photojournalists out of Europe. All Luce had to do was 'sit in New York and wait for them to land.'" (MORRIS, 2002, p. 32).



Erika Zerwes

“o maior fotógrafo de guerra do mundo” [Img. 1]. Nesta fotorreportagem podem ser identificadas muitas das transformações tanto técnicas quanto estéticas que ocorreram desde as fotografias da Crimeia feitas por Fenton. Já estão presentes grande parte das características do fotojornalismo moderno, lançando mão de um léxico visual e de um conjunto de referências que a sensibilidade contemporânea identifica como sendo uma representação fotográfica da guerra: imagens narrativas, e montadas de modo a contar uma história coerente; envolvimento do fotógrafo, demonstrado pela proximidade dele com a ação; captura de instantâneos em que o fotógrafo não compõe cuidadosamente a cena, mas reage à situação que fotografa; figura do fotógrafo como testemunha privilegiada, e portanto como autor de fato da reportagem. Deste modo, a Picture Post pôde afirmar que aquela, sim, era a guerra: “This is war!”.

Bibliografia

- BECK, Tom. David Seymour (Chim). London: Phaidon Press, 2005.
- CLARKE, Graham. Alfred Stieglitz. London, New York: Phaidon, 2006.
- FREUND, Gisèle. La Fotografia Como Documento Social. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- FRIZOT, M. (ed). The New History of Photography. Köln: Köneman, 1998.
- GOLDBERG, Vicki. The Power of Photography, how photographs changed our lives. New York: Abbeville Press, 1991.
- HOOD, Robert E. 12 At War, Great photographers under fire. New York: G. P. Putnam's Sons, 1967.
- HÜPPAUF, Bernd. “Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation”. New German Critique, nº 59 (spring – summer, 1993).
- LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLE, Andre (ed). Histoire de la Photographie. Paris: Larousse, 1998.
- LEWINSKI, Jorge. The Camera at War: a history of war photography from 1848 to the present day. London: Octopus Books, 1986.



Um panorama sobre as mudanças técnicas...

- MORRIS, John G. *Get The Picture, A personal history of photojournalism*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2002.
- NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1982.
- RITCHIN, Fred. *Close Witnesses, The involvement of the photojournalist*. In: FRIZOT, M. (ed). *The New History of Photography*. Köln: Köneman, 1998.
- TRACHTENBERG, Alan. *Reading American Photographs, images as history, Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wang, 1989.
- WHELAN, Richard. *¡Esto Es La Guerra! Robert Capa en acción*. Barcelona, New York, Göttingen: Museu Nacional d'Art de Catalunya / International Center of Photography / Steidel, 2009.

