DOI: http://dx.doi.org/10.12957/irei.2014.16589

Imagens de guerra: uma leitura sociológica do fotojornalismo

Aline Gama de Almeida*
Clarice Ehlers Peixoto**

Resumo

A partir da comparação dos conteúdos e contextos sociais de produção das fotografias da Guerra da Criméia (1854-56), da Guerra da Secessão norte-americana (1861-65) e da Guerra do Paraguai (1865-1870), o artigo argumenta que essas imagens inauguram a convenção visual dada à temática da guerra. Para compreender como se estabelecem tais convenções, a análise se fundamenta na teoria dos processos sociais de Norbert Elias à luz dos conceitos de "figuração", "processo social" e "constância de direção", como um ferramental que permite revelar as implicações dessa produção visual. Trata-se, então, de uma análise sobre quais foram os fatores sociais e políticos que orientaram as primeiras imagens fotográficas de guerra que supõe-se nortear as produções fotográficas atuais.

Palavras-chave

Imagem de guerra. Fotojornalismo. Norbert Elias.

Abstract

Through the comparison of social content and context of photographs production from the Crimean War (1854-56), the War of American Secession (1861-65) and the Paraguayan War (1865-1870), the article argues that these visual images introduce the convention given the theme of war. In order to understand how such conventions are established, the analysis is based on the social processes theory from Norbert Elias in the light of the concepts of "figuration",

* Doutora em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPCIS) do Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); e professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: agamarj@gmail.com.

** Professora associada do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPCIS) do Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Coordenadora do grupo de pesquisas Imagens, Narrativas e Práticas Culturais (INARRA) do Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (INARRA); Membro da Comissão de Elaboração e de Avaliação do Roteiro de Classificação da Produção Audiovisual da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: peixotoclarice@gmail.com.

"social process" and "constancy of direction," as tools that reveal the implications of this visual production. Then it is an analysis of what were the social and political factors that guided the first photographic images of war that conduct the contemporary photographic productions.

Keywords

Image of war. photojournalism. Norbert Elias.

Introdução

A expressão emblemática "diante da dor do outro", criada por Suzan Sontag, suscitou uma série de reflexões morais e éticas sobre as imagens de guerras e as violências produzidas a partir do século XIX. Esse artigo trata do processo de construção das imagens fotográficas das Guerras da Criméia (1854-56), da Secessão norte-americana (1861-65) e do Paraguai (1865-1870), e seus respectivos contextos de produção. Ele se inspira nos conceitos de "processo social" e "constância de direção" elaborados por Norbert Elias ao longo de sua obra. Assim, além da análise da composição, dos sentidos e dos significados dessas imagens, exploramos o contexto histórico e cultural de produção das fotografias à luz da teoria dos processos sociais.

O conceito "*constância de direção*" é usado por Elias (1990, 1994, 2001) para analisar os processos sociais de longa duração, e nos permite pensar a construção das imagens de guerra produzidas em diferentes momentos históricos. Ou seja, o autor afirma que "*embora não-planejados, muitos processos sociais conservam a mesma direção por centenas ou mesmo milhares de anos*" (ELIAS, 2006, p.31). São, então, as pequenas ações individuais e coletivas produzidas em diferentes épocas que reiteram a "*constância de direção*" dos processos sociais em andamento e expressam um tipo de "*figuração*". Isto é, de símbolos socialmente apreendidos e expressos por indivíduos que, "*em virtude da sua interdependência fundamental uns dos outros*", formam "*figurações*" específicas (ELIAS, 2006, p.26). Tais "figurações" não são fixas e muito menos planejadas individualmente, elas são construídas ao longo do tempo, existem e permanecem com certa autonomia em relação ao indivíduo. Elas norteiam as ações desses, mas não são necessariamente idênticas "*às regularidades da 'mente'*" e do raciocínio individual. Para compreendê-las, como sugere Elias (2006), a dinâmica concreta do entrelaçamento social

deve ser diretamente ilustrada com referência a mudanças específicas e empiricamente demonstráveis.

As imagens fotográficas das Guerras da Criméia (1854-56), da Secessão norte-americana (1861-65) e do Paraguai (1865-1870) mostram o resultado de um longo processo cultural e social que é anterior ao surgimento da técnica de reprodução fotográfica. Ao analisá-las distinguimos a composição visual do seu conteúdo expressa em formas, cores e luz através das quais interpretamos sentidos e significados relativos ao contexto histórico e social (BANKS, 2001). Desse modo, "*ler* essas imagens é diferente da leitura de um texto onde decodificamos cada palavra buscando seu sentido; é, principalmente, uma análise do conjunto de seu conteúdo e de sua produção" (PEIXOTO, 1998, p.222). Todavia, tanto a composição visual como o conteúdo são produzidos a partir de normas e convenções que estabelecem como as imagens devem ser construídas para que encerrem sentido aos indivíduos de uma determinada cultura.

A construção das primeiras imagens de guerra: o início do fotojornalismo

As fotografias consagradas como fundantes da história do fotojornalismo ocidental foram as imagens da Guerra da Criméia produzidas pelo fotógrafo Roger Fenton para o governo britânico, em 1855. A opinião pública da Inglaterra vitoriana, que ficou estarrecida com as notícias publicadas por William Howard Russell[1] no jornal *The Times*, pressionava por informações mais precisas do desenrolar das batalhas na Criméia e, por conseguinte, de uma justificativa para continuar apoiando a participação de seus militares

[1] No site do The Times o acesso é bloqueado. Mas, no da Biblioteca Britânica há uma referência mais completa sobre William Russell em *British Military History Collections, 1801-1945: "But the father of the modern war correspondent was William Howard Russell of The Times, whose frank revelations of military mismanagement and incompetence during the Crimean War shocked Victorian England. It resulted in radical changes to the army's attitude towards the treatment of its men and an overhaul of its inadequate administrative and logistical system. The importance and influence of Russell's work was immense, and his graphic descriptions of a British army in the field and reports from the Alma, Balaclava, Inkerman, and the fall of Sebastopol were a sobering contrast to the romantic and jingoistic heroism of most 19th-century reporting - objective reporting that would do much to undermine both the Government and Lord Raglan, the British commander*". http://www.bl.uk/reshelp/findhelprestype/news/britmilhist/britmilhist.html Acessado em: 20 de julho de 2010.

no conflito. Após os horrores relatados por Russell, considerado o primeiro correspondente de guerra, o governo britânico aceitou a proposta do editor Thomas Agnew de enviar um fotógrafo para Criméia para registrar situações que abrandariam as notícias que tanto chocaram a opinião pública inglesa. Roger Fenton, fotógrafo oficial do Museu Britânico, foi então contratado. Ele havia estudado em Paris com Paul Delaroche e, recentemente, havia aberto um atelier fotográfico em Londres (1854).

O Ministério da Guerra britânico o orientou a não fotografar os soldados mortos, mutilados e doentes. Também não poderia registrar os combates ou qualquer efeito devastador da guerra, pois o trabalho fotográfico não deveria impressionar a sociedade britânica e, particularmente, os familiares dos soldados (FREUND, 1974). Guardadas as devidas especificidades de cada representação visual e textual, e de seu contexto social, poderíamos contrapor a orientação dada a Fenton com a produção das suas fotografias à representação pictural de Antoine Watteau sobre a ilha de Citera, como uma pequena ilha inserida no arquipélago grego, objeto de sonhos e desejos amorosos. No ensaio de Norbert Elias – *A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor* (2005) – o autor apresenta Gérard de Nerval, membro de um dos círculos parisienses de artistas da primeira metade do século XIX, o *Rue de Doyenne.* Encantado com a obra de Watteau, Nerval viajou para ilha de Citera em busca das imagens idílicas expressas nos três quadros[2]. Elias ressalta a decepção de Nerval ao chegar em "*uma ilha árida e odiosa (...). O que tinha diante de si eram rochas nuas e, como sinal da crueldade humana, uma forca de três braços. De um desses braços pendia um corpo*" (2005, p.45)[3].

A obra de Watteau idealizava a ilha de Citera e a vida na corte ali representada, do mesmo modo que as fotografias de Fenton não revelavam a dura realidade de uma guerra que já acumulava mais de vinte e duas mil mortes de soldados. Mortes em razão dos ferimentos em combate e doenças, mas também, do congelamento dos corpos devido ao intenso inverno russo. Esse conflito entre o real e o ideal compõe, para Elias, uma figuração social e define a produção sociológica de uma realidade imaginada e, ao mesmo tempo, concreta.

Voltemos a Roger Fenton.

---

[2] *A Ilha de Citera* (1709), *Peregrinação para Citera* (1717) e *O embarque para a Ilha de Citera* (1719).

[3] Gérard de Nerval escreveu o ensaio "*Voyage à Cythère*" em 1844.

Apesar das condições naturais extremamente difíceis e de ter que carregar um material altamente inflamável e pesado, dificultando a locomoção, Fenton produziu 360 fotografias de paisagens da Criméia e dos envolvidos na guerra, principalmente, dos comandantes militares. Esta foi considerada a primeira cobertura "*'fotojornalística' de guerra*" e, também, o surgimento da "*censura prévia ao fotojornalismo*". (SOUZA, 2004, p.34). Esta censura ou "autoregulação", que na concepção eliasiana se transforma com o processo histórico de mudanças sociais, é regida mais pela sociedade do que pelo indivíduo e dá pouca margem aos desejos dos produtores de imagem.

Na época em que Fenton foi a Criméia, a produção de fotografias fora do ambiente dos estúdios, em espaços externos, era muito complexa e bastante onerosa. Outros fotógrafos tentaram produzi-las pouco antes de Roger Fenton. Por exemplo, a guerra Americano-Mexicana (1846-1848) foi a primeira a ter correspondentes jornalísticos, inclusive um daguerreotipista anônimo realizou uma série de imagens de oficiais e soldados. Em 1854, o fotógrafo amador Gilbert Elliott fez imagens de uma fortaleza no mar Báltico, mas as fotografias não sobreviveram ao tempo. Em junho desse mesmo ano, Richard Nicklin, um fotógrafo civil também contratado pelo governo para registrar a guerra da Criméia, morreu com seus assistentes, fotografias e equipamentos quando o navio em que estavam afundou durante um furacão em Balaklava.

Em 1855, dois oficiais do exército, Brandon e Dawson, foram treinados pelo fotógrafo londrino J. E. Mayall para, também, registrarem a guerra da Criméia. Suas fotografias foram arquivadas pelos militares ingleses, sem qualquer divulgação pública, e desapareceram sem deixar vestígio. Nesse mesmo ano, Roger Fenton chegou ao acampamento britânico, na Criméia, com uma equipe formada por um ajudante de fotografia, Marcus Sparling, e um servente, além de um amplo equipamento fotográfico, inclusive um laboratório para revelação das fotografias *in loco*. Suas fotografias foram as que tiveram maior divulgação e, por isso, Fenton tornou-se conhecido como o primeiro repórter fotográfico. (SOUZA 2004, SOUGEZ 1994).

O procedimento técnico usado nesse momento era o de colódio úmido, inventado pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857), em 1848, e difundido a partir de 1851. O laboratório requeria uma câmera escura para a revelação da imagem e o aparato deveria ser usado imediatamente após o registro fotográfico. Nessa época, o fotógrafo transportava os equipamentos, os produtos químicos, as placas de cristal, a água destilada, os recipientes, entre outras coisas, para o lugar de produção das fotografias (SOUGEZ,

1994). Como o colódio era diluído em éter, o preparo evaporava rapidamente em lugares de temperatura elevada e em dias muito frios, congelava. Por isso, a expedição de Roger Fenton durou os três meses do verão russo. Suspeita-se que ele só tenha produzido imagens durante as primeiras horas da manhã, pois à tarde o laboratório estaria quente em razão do calor recebido durante o dia e, à noite, a luz era insuficiente para fotografar.

A produção de cada fotograma requeria a exposição do sujeito/objeto a ser fotografado de, pelo menos, quinze segundos. Dessa forma, as fotografias só podiam ser produzidas ao ar livre e nos dias mais quentes para evitar o congelamento dos líquidos; e elas eram "posadas", pois exigiam a imobilidade. Impossível, assim, realizar imagens instantâneas da movimentação das tropas e dos soldados na guerra. Daí as fotografias produzidas serem imagens fixas dos soldados. Dado que elas foram encomendadas pelo exército britânico com a recomendação explícita de não registrar os horrores da guerra, não há imagens dos campos de combate e nem da destruição, dos corpos mutilados e das mortes.

Desse modo, as fotografias produzidas por Roger Fenton[4] ou foram do acampamento militar, distante o bastante para não mostrar nenhum soldado ferido, ou de pequenos cemitérios que não denunciavam o número de perdas humanas, ou eram poses, como aquelas registradas em estúdio, de grupos de oficiais ingleses conversando (em pé ou sentados), e de soldados da cavalaria e da artilharia. Imagens que só mostram "*uma honrosa excursão em grupo exclusivamente para homens*" (SONTAG, 2003, p.44).

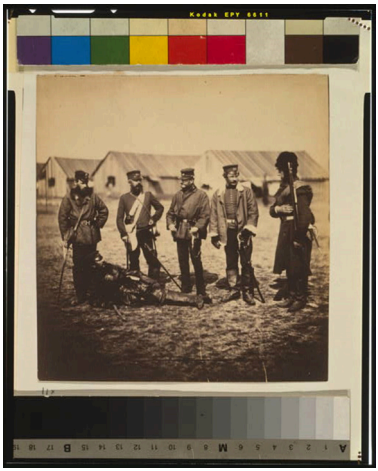
The valley of the shadow of death

Camp of the 5th Dragoon Guards, looking towards Kadikoi

[4] As fotografias de Roger Fenton foram retiradas do site da Library of Congress. Disponível em: http://www.loc.gov/rr/print/coll/251_fen.html Acesso em 20 de julho de 2010.

The tombs of the generals
on Cathcart's Hill

The cemetery, Redoubt des Anglais
&Inkerman in the distance



Lieutenant Colonel Munro & officers
of the 39th Regiment

Roger Fenton, Cornet Wilkin,
11th Hussars

O resultado desta expedição fotográfica, como planejado pelo exército britânico, foi bastante positivo. A sociedade britânica, horrorizada com as notícias que chegavam do campo de guerra, se sentiu afiançada diante das fotografias do alto comando e dos soldados em descanso ou em momento de entretenimento. Essas fotografias foram transformadas em pranchas xilográficas expostas em uma galeria em Londres, editadas em forma de livro e publicadas no *Illustrated London News*, um dos primeiros periódicos a publicar fotos, cuja linha editorial era menos crítica ao governo.

As fotografias de Fenton eram, para o público vitoriano, um testemunho visual e material da Guerra da Criméia. Elas retratavam uma realidade diferente daquela descrita pelo jornalista William Howard Russell. Depois

da Guerra da Criméia, todos os grandes acontecimentos foram registrados fotograficamente como as sequentes Guerra de Secessão (1861-1865) nos Estados Unidos e a Guerra do Paraguai (1865-1870) na América Latina. Se por um lado, as imagens da Criméia são produtos da "figuração" na qual os corpos em decomposição são afastados para os bastidores da vida social. Por outro, é possível supor que sejam, também, a expressão visual de uma "constância de direção" do "processo civilizador" construído ao longo dos séculos anteriores, como veremos adiante.

Em uma outra perspectiva, as fotografias da Guerra de Secessão (1861-1865) trazem novas questões para discussão da produção dessas imagens, pois apresentam os horrores da guerra. Esta foi a primeira guerra registrada por um grande número de fotógrafos. Alguns deles foram reconhecidos como nomes importantes na história do fotojornalismo como "*Mathew Brady (1823-1896) que foi fotógrafo oficial do candidato Lincoln, e os seus colaboradores mais importantes, Alexander Gardner (1821-1882), Timothy O'Sullivan (ativo de 1840-1882) e George N. Banard (1819-1902)*". (SOUZA, 2004, p.35). Brady, que já tinha dois luxuosos estúdios fotográficos na Broadway e em Washington, contratou o britânico Alexander Gardner, em 1856, para ensinar a técnica do colódio úmido. Quando a guerra começou ele transformou o seu carro em laboratório e seguiu para frente de batalha.

Para cobrir todo o desenrolar dessa guerra, Brady formou vinte equipes de fotógrafos-correspondentes que produziram cerca de sete mil clichês do conflito. Contudo, a associação de Brady e seus colaboradores não durou muito, pois estes protestavam o fato de que ele raramente operava a câmera e, mesmo assim, assinava todas as fotos.

Os registros que revelavam os horrores da Guerra de Secessão só aparecem numa fase posterior, quando os editores perceberam o interesse dos leitores por "*notícias 'factuais' sobre o que realmente acontecia aos combatentes*" (SOUZA, 2004, p.37). As fotografias de Alexander Gardner e Timothy O'Sullivan sugeriam, pela primeira vez, a ideia do horror desta guerra: "*Os campos queimados, as casas incendiadas, as famílias em dificuldades, muitas mortes fotografadas por eles com uma preocupação da objetividade que dá estes documentos valor incomparável*"[5] (FREUND, 1974, p.103 – tradução livre). A

[5] No original: Les terres brûlées, les maisons incendiées, les familles en détresse, les nombreux morts sont photographiés par eux dans un souci d'objectivité qui donne à ces documents une valeur exceptionnelle.

estética do horror passa, então, a ser um contraponto ao estilo de Roger Fenton e foi adotada por vários fotojornalistas de guerra que fotografaram corpos mutilados e até cadáveres em decomposição.

Algumas das fotografias dos horrores da Guerra de Secessão, feitas pelos colaboradores de Brady, foram reunidas por *Gardner no livro Gardner's Photographic Sketch Book of the War*[6] (1865). São imagens de soldados no acampamento conversando e posados para o fotógrafo como se estivessem em um estúdio. O que ressalta na elaboração dessas fotografias que datam de 1862, semelhantes à narrativa de Fenton é o enquadramento: grande plano geral que procura descrever todo o ambiente, criando uma imagem que abrange o máximo da cena e na qual os sujeitos fotografados são pouco identificáveis.

A Fancy Group, Army of the Potomac. Front of Petersburg, Virginia. August, 1864 Photographed by David Knox.

President Lincoln on Battle-Field of Antietam, October, 1862. Albumen print photograph by Alexander Gardner.

Já aquelas produzidas em 1865, mais próximas do final da guerra, mostram as ruínas e as perdas humanas, revelando o resultado da violência e os horrores do conflito.

[6] As imagens foram retiradas do site da Cornell University Library e fazem parte do livro *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*, de Alexander Gardner (1865). http://rmc.library.cornell.edu/7milVol/index.html Acessado em: 15 de maio de 2011.

A Harvest of Death. Gettysburg, Pennsylvania. July 1863 Photographed by Timothy H. O'Sullivan.

Ruins of the Arsenal. Richmond, Virginia. April, 1865 Photographed by Alexander Gardner.

Na documentação fotográfica da Guerra do Paraguai (1865-1870) destaca-se a produção do estúdio Bate & Cia. de Montevideo, no Uruguai. O norte-americano George Thomas Bate, e seu irmão, se estabeleceram como fotógrafo em Montevideo, em junho de 1861. Certamente, eles conheciam o trabalho dos fotógrafos da Guerra da Criméia e os de Mathew Brady e sua equipe sobre a Guerra de Secessão. Em 1865, Wander Weyde passou a ser o proprietário de Bate & Cia., e o estúdio enviou o técnico uruguaio Esteban Garcia para produzir fotografias sobre as batalhas do Paraguai, entre abril e setembro de 1866.

Esteban Garcia foi responsável pelos registros mais dramáticos da violência dessa guerra como, por exemplo, o instantâneo que retrata o coronel uruguaio León Palleja no exato momento em que foi levado numa maca para a retaguarda do front, após ser ferido na batalha do Boqueirão. Nesta imagem, soldados negros do batalhão uruguaio Florida apresentam as armas e inclinam suas cabeças em respeito ao coronel Palleja, um dos protagonistas da primeira fase da guerra.

Esteban Garcia (1866), Bate & Cia W: a morte do cel. León Palleja.
Biblioteca Nacional Rio de Janeiro (LAVARDA, 2009).

Mas a fotografia que mais chocou foi a que se intitula "*montón de cadáveres paraguayos*", que retrata corpos de soldados em fase de decomposição, provavelmente vítimas insepultas dos combates, e um rosto retorcido no centro do plano. O enquadramento em plano geral tem um grande valor descritivo, mostrando detalhes da cena acentua a dramatização dos corpos dilacerados.

Esteban Garcia (1866), Bate & Cia W. Montón de cadáveres paraguayos (fragmento), Albumina, 11x18cm, Biblioteca Nacional Montevideo (LAVARDA, 2009).

Já as imagens da Guerra do Paraguai, publicadas nos jornais do Rio de Janeiro, seguem o estilo de Roger Fenton e da primeira fase do registro fotográfico da Guerra de Secessão americana. Ou seja, as fotografias não apresentam os corpos mutilados, nem a destruição e a morte.

As pesquisas de Andrade (2004), Lavarda (2009), Morel (2003) e Toral (1999)[7] assinalam que as primeiras imagens da imprensa carioca são ilustrações ou litografias baseadas em fotografias da Guerra do Paraguai (1865-1870). As litografias de Angelo Agostini foram publicadas no jornal a *Vida Fluminense* e as imagens de Henrique Fleiuss na *Semana Illustrada*.

Estes dois jornais foram os primeiros que se destacaram com a publicação visual, no Brasil. Nessa época, ainda não existia um processo de reprodução das fotografias em papel e as imagens fotográficas impressas passavam pela mediação de artistas e artesãos. O original fotográfico era transposto em desenho para uma matriz de metal, madeira (xilografia) ou pedra (litografia), com a utilização de instrumentos ou ferramentas adequadas a cada um desses materiais. A partir dessas técnicas de gravação e reprodução em papel é que foram impressas as primeiras imagens em jornais, separadas das páginas dos textos. A técnica mais utilizada pelos jornais cariocas eram as ilustrações litográficas sempre acompanhadas de legendas que explicavam o que a imagem já revelava.

A *Semana Illustrada* foi o principal jornal semanal do Segundo Reinado e o pioneiro na publicação de imagens a partir de fotografias do front. Publicado no período entre os anos de 1860 a 1876, o jornal "*constituía-se de oito páginas sendo quatro dedicadas ao texto e quatro reservadas às imagens, com as dimensões de 22 x 28 centímetros. Publicava-se aos domingos e era distribuído na capital do Império e nas províncias*" (LAVARDA, 2009, p.90). Ao indicar a autoria das litografias e declarar a sua origem fotográfica, o jornal aumentava a carga de realismo de suas publicações imagéticas. No entanto, a publicação de imagens copiadas de fotografias pelos jornais durante a Guerra do Paraguai foi bastante tímida, pois "*surpreendentemente, mesmo no Brasil, onde o imperador D. Pedro II*[8] *era fotógrafo amador e colecionador, a fotografia recebeu pouco apoio*

[7] As fotografias da Guerra do Paraguai foram retiradas dos trabalhos de pesquisa de Lavarda (2009) e Toral (1999).

[8] D. Pedro II foi retratado por muitos profissionais estabelecidos no Rio de Janeiro, ou que visitaram a cidade. Conhecia os mais renomados e concedera o título de fotógrafo da Casa Imperial a mais de duas dezenas deles, entre 1851 e 1889. A sua coleção particular, intitulada Coleção Teresa Cristina, possuía mais de vinte mil fotos e foi doada à Biblioteca Nacional e ao Museu Nacional, após a proclamação da República e o exílio (ANDRADE, 1997).

oficial" para realizar a cobertura da guerra (TORAL, 1999, p.286).

A hipótese das pesquisas de Toral (1999) e Lavarda (2009) é de que o Imperador sabia do poder da fotografia como representação do que a guerra custava para a sociedade brasileira. Como a opinião pública oscilava entre 'a favor' ou 'contra' a guerra, não interessava ao Império as imagens da "realidade" do conflito, que se prolongou durante anos com muitas perdas humanas. Apesar dos jornais da época não serem de grande alcance popular, devido a seu preço e à linguagem empregada, visto que grande parte da população era praticamente analfabeta, eram as imagens que permitiriam maior acesso à informação. No entanto, não era só a elite que tinha acesso ao noticiário dos periódicos, já que também eram realizadas leituras públicas "*em voz alta, proferidas em pequenos grupos, esquinas, boticas, tabernas ou residências, registradas por diversas testemunhas – relativizando assim as fronteiras entre o universo letrado e a transmissão oral*" (MOREL, 2003, p.90).

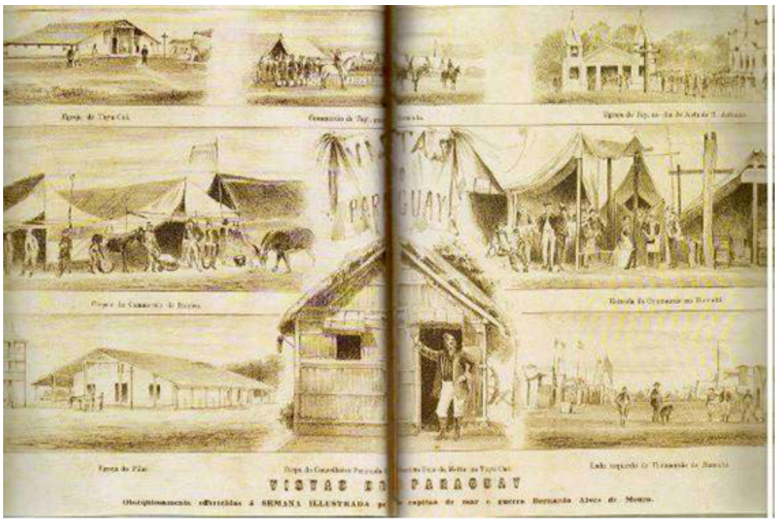
Ressaltamos ainda que, na época, a fotografia substituía a pintura realista e apresentava para a sociedade uma verdade absoluta e inquestionável devido à sua capacidade de captar a realidade tal como ela se apresentava. É possível, então, pensar que uma suposta indiferença do imperador D. Pedro II na difusão dessas imagens de guerra seria uma estratégia política para ocultar da população brasileira a violência e a morte.

Além disso, os jornais não tinham seus próprios fotógrafos para a produção de imagens. Para obtê-las, o periódico *Semana Illustrada* lançou uma campanha para arrecadação de fotografias da Guerra do Paraguai: "*todas as pessoas que possuírem os retratos de alguns dos bravos que ali se distinguirem, e quizerem obsequiar a Semana, hajão de remette-los ao Imperial Instituto Artístico, largo de São Francisco de Paula n16.*" (Semana Illustrada, 22/01/1865, p. 1723 apud LAVARDA, 2009). Incontáveis *cartes-de-visite*[9] chegaram às redações dos jornais e algumas serviram de matriz para as ilustrações de Henrique Fleiuss.

As imagens não mostravam os campos de batalha, os homens e a cavalaria em ações de guerra. Os artistas que assistiam as batalhas à distância, ou

[9] A *"Carte de visite" foi criada pelo fotógrafo André-Adolphe-Eugène Disdèri e consistia em uma aplicação do colódio copiada em papel albuminado e colada sobre um cartão suporte em formato de cartão de visitas. A imagem menor diminuiu o custo de fabricação e popularizou o retrato fotográfico."* (ROUILLE, 2009, p.52).

que recebiam os relatos por escrito diretamente do *front*, é que tentavam reproduzir o desenrolar dos acontecimentos. Todo o aparato técnico usado na época para fotografar impedia a proximidade de fotógrafos nos instantes de confronto. As imagens fotográficas divulgadas pela *Semana Illustrada* também não reproduziam as consequências das batalhas, como os corpos mutilados ou mortos. Algumas cenas de batalhas eram apresentadas em forma de ilustração e não faziam referência nenhuma à fotografia, reiterando "*o discurso de que a fotografia era o espelho da realidade*" (LAVARDA, 2009, p.120).



Semana Illustrada, n. 411, 25/10/1868, p. 3284-5 (LAVARDA, 2009, p.116).

As fotografias da Guerra do Paraguai eram publicadas em forma de ilustrações, muitas vezes em quadro montado a partir das *cartes-de-visite* como o acima, e registravam o cotidiano de acampamentos e os soldados. As mortes, inerentes às ações bélicas, eram representadas em forma de vida. A partir dos cartões de visitas doados, o semanário *Semana Illustrada* apresentava os heróis mortos em combates, mas vivos no retrato. Como podemos ver na ilustração abaixo, a fotografia da *carte-de-visite* era inserida em outras imagens de anjos que rodeavam os mortos retratados. Alguns eram apresentados com uma coroa de louros que simbolizava premiação e vitória dos mortos pela pátria. Abaixo do retrato a legenda indicava o nome do militar e a referência à morte em combate. Algumas dessas ilustrações eram, também, acompanhadas de poesias que enalteciam a atuação do soldado.

Semana Illustrada n. 240, 16/07/1865, p. 1916 (LAVARDA, 2009, p.116).

Com o final da Guerra do Paraguai, em 1870, os jornais começaram a divulgar imagens sobre o conflito franco-prussiano que então iniciava. Segundo Toral (1999), os jornais necessitavam de uma guerra, qualquer uma, para vender mais exemplares. A virada do século XIX para o XX foi marcada pelo uso das ilustrações e da insipiente fotografia em diversos jornais e folhetins literários que circulavam pelo Rio de Janeiro. As notícias sobre crimes começavam também a ter lugar na imprensa ilustrada, mas desde o início a ilustração da violência foi um desafio. Assim, a reprodução de retratos fotográficos das vítimas ainda em vida surgia como um recurso para o noticiário de violência. Havia casos em que as cenas do crime eram reproduzidas nas páginas dos jornais em forma de desenhos, numa linguagem próxima das histórias em quadrinhos. Tais desenhos se assemelham "*guardada o devido distanciamento histórico, à "infografia" tão em voga na grande imprensa jornalística atual*" (ANDRADE, 2004, p.161).

A "constância de direção" nas imagens de guerra

As histórias das fotografias de Roger Fenton da Guerra da Criméia, em 1855; e das imagens publicadas pelo *Semana Illustrada* da Guerra do Paraguai tratam da produção de fotografias que revelam uma distância visual das mutilações do corpo e da morte próprias da violência da guerra. O fotógrafo Roger Fenton e o ilustrador Henrique Fleiuss, do *Semana Illustrada*, foram orientados sobre como deveriam agir para que seus trabalhos fossem aceitos ou compreendidos pela sociedade local. A produção fotográfica

era controlada por aqueles que ditavam a linha editorial dos periódicos. Já dissemos que as fotos de Roger Fenton foram reconhecidas como o primeiro registro histórico do fotojornalismo, ainda que tenham sido elaboradas com o propósito de mudar a representação social da guerra. Essa forma de controle estabeleceu-se como uma norma social e supõe-se que, com passar do tempo, converteu-se em uma norma ou em uma convenção da produção fotográfica de guerra. Podemos pensar, novamente, que se trata de uma forma particular de "autoregulação" uma vez que esse mecanismo de controle é determinado não pelo fotógrafo, mas pela editoria do jornal – e pela sociedade – para a qual o fotógrafo produz as imagens encomendadas.

Podemos, então, dividir em dois conjuntos as fotografias das Guerras da Criméia (1854-56), da Secessão norte-americana (1861-65) e do Paraguai (1865-1870). De um lado, as imagens dos corpos em decomposição, dos mortos e da destruição; de outro, as imagens gloriosas da guerra com os soldados e o alto-escalão devidamente uniformizados, seus acampamentos e armamentos, nos quais os heróis se organizavam estrategicamente para lutar. Ou seja, existem movimentos em diversas direções e nuances dados pelas escolhas individuais e institucionais das diferentes empresas de comunicação.

Como propõe Elias ao longo de sua obra, na "constância de direção" há progressos e retrocessos relacionados à proximidade e ao distanciamento da imagem da violência e da morte. O espetáculo do fim da vida tão banal nas guerras está presente na primeira categoria. Essa característica da forma animal do homem em campo de guerra é afastada para os bastidores da vida social e não se reproduz na segunda categoria de imagens. A distância dos corpos em decomposição, dos moribundos e dos mortos, percebida por diversos autores (ARIÈS 1977, ELIAS 2001, RODRIGUES 2007, entre outros) como expressão de uma construção cultural e histórica, demonstra um tipo de sensibilidade que teve maior domínio sobre a obra artística e o registro histórico oficial, além de questões políticas, sociais e econômicas.

A questão social do fim da vida humana é apresentada por Elias (2001) como parte do impulso civilizador, examinado em diferentes momentos de sua obra como um dos aspectos do processo social do Ocidente. A impossibilidade, ou não aceitação, de ver a dor e o sofrimento retratados em imagens é parte da construção dessa distância das características animais do homem, ou seja, o sangue e as vísceras dos ferimentos; o corpo perfurado e retorcido e a face expressando a dor não são retratados nas fotografias convencionadas como uma imagem limpa da guerra. As fotografias de guerra

que seguem o estilo de Roger Fenton revelam imageticamente um "*processo social*" de distanciamento de expressões do corpo e do fim da vida humana que constrói uma ideia de "*civilização*". O seu estilo de produção fotográfica marca o início da história do fotojornalismo no Ocidente e, certamente, aparece em um conjunto amplo de histórias em diferentes épocas e lugares, envolvendo outros indivíduos com os mesmos valores ou sob a mesma orientação e censura. Transformou-se em uma norma ou em convenção fotográfica a ser revelada, desejada, aceita e compreendida por determinado grupo social com uma intenção específica. Como disse Elias (2005):

> "Existem algumas sociedades cujas estruturas de poder de certo modo tornam obrigatória, por assim dizer, uma mentalidade idealista-otimista nos produtores de arte e de cultura. Nesses casos, os poderosos franzem o cenho todas as vezes que artistas, escritores e filósofos e, eventualmente, também cientistas, introduzem, na esfera do debate público, aspectos da vida humana que contrariam os ideais do cânone público consentido. O tratamento explícito de aspectos da realidade natural e social, que contrariam o ideal apresentado como real, é percebido como perigoso para ordem estabelecida." (ELIAS, 2005, p.46).

Nesse sentido, os contextos social e histórico da produção de Roger Fenton, das publicações da *Semana Illustrada* sobre a Guerra do Paraguai, assim como de outros conflitos ao longo do século XX, mostram que por detrás de uma imagem heroica e estetizada da guerra há uma política a favor do conflito e da produção em grande escala do fim da vida.

Considerações finais

Inspiradas em Nobert Elias, as histórias das fotografias das Guerras da Criméia (1854-56), da Secessão norte-americana (1861-65) e do Paraguai (1865-1870), aqui analisadas, apresentam aspectos relevantes que permitem refletir sobre as convenções de produção de conteúdo presentes nas imagens de guerra.

Nas fotografias de Roger Fenton, a guerra em si, e todas as suas consequências devastadoras, não se constitui em um registro histórico e social. Não sem razão, as únicas imagens que permaneceram como testemunho das ações militares da época são consideradas a primeira cobertura fotojornalística. Não há imagens do horror. A declaração da

guerra e sua manutenção precisavam ser suportáveis à sociedade britânica. Os homens fardados posam como exemplo de patriotismo e heroísmo. Essas fotografias protegem a visão do sofrimento já que não revelam a guerra cruel e, portanto, não constituem um argumento contra novas guerras. Elas ocultavam da nobreza e da sociedade vitorianas a brutal imagem do fim da vida.

No universo de 360 fotogramas, ele produziu quatro sobre cemitérios e tumbas de heróis da guerra: "*The cemetery, Redoubt des Anglais & Inkerman in the distance"; "The cemetery Cathcart's Hill - the Picquet House, Victoria Redoubt and the Redoubt des Anglais in the distance"; "The tombs of the generals on Cathcart's Hill" e "Cemetery on Cathcart's Hill - officers on the look-out*", enquadrados em planos abertos que não mostram mais que cinco sepulturas embora a guerra já contabilizasse a perda de 22 mil homens. Já a foto "*O vale da sombra da morte*" mostra uma estrada larga com pedras e balas de canhão. Produzida em memória dos soldados mortos em uma emboscada na planície acima de Balaklava, a fotografia mais famosa do conflito também não choca e nada revela da Guerra em si, apenas seu título evoca o que não pode ser mostrado.

Contudo, não podemos afirmar que essas questões foram perceptíveis para Roger Fenton no momento em que produziu as imagens, pois já fotógrafo consagrado ele não pretendia decepcionar a opinião pública e a nobreza vitoriana de quem era servidor. A mudança ou aceitação das "normas" do que deve ser mostrado em imagens aparece no fluxo das relações sociais nas quais Fenton estava envolvido. O movimento não acontece por uma ação linear entre indivíduos: aqueles que constrangem e os que são constrangidos. Todos os que participam de alguma forma da proposta inicial do trabalho pesaram na escolha individual que criou expectativa, desejo de aceitação e êxito.

Assim, esse afastamento da imagem dos soldados mortos violentamente relaciona-se à ideia da imortalidade e, por conseguinte, à invisibilidade de tudo aquilo que possa lembrar o fim da vida. Se estendermos esta reflexão para as sociedades contemporâneas poderíamos pensar que a construção social da distância da morte tem outros fatores a serem considerados como, por exemplo, a expectativa de vida mais longa, a oposição entre o fim natural e a finitude violenta particulares às sociedades avançadas, além do processo de individualização a elas inerente (ELIAS, 2001). Ou seja, essa experiência de um distanciamento visual, por meio da composição e do enquadramento fotográficos, atesta, como aponta Butler (2009), que a regulação das imagens

de guerra afeta a percepção e a responsabilidade política e social daqueles que as veem. Vale retomar, então, o que disse Elias (1994) sobre os envolvimentos individuais tanto de produtores como de seus observadores:

> "E embora, ao examinar do alto longos trechos da história, o observador possa notar, primeiramente, como é pequeno o poder individual das pessoas sobre a linha mestra do movimento e da mudança históricos, a pessoa que atua dentro do fluxo talvez tenha uma oportunidade melhor de ver quantas coisas podem depender de pessoas particulares em situações particulares, apesar da fixidez da direção geral. Somente as duas observações, longe de se contradizerem, resultam, quando adequadamente vinculadas, num quadro mais revelador e mais apropriado." (ELIAS, 1994, p.47).

Dessa forma, o conjunto de imagens das guerras da Criméia, de Secessão e do Paraguai apresenta convenções de conteúdo que norteiam, ainda hoje, as produções midiáticas das imagens de guerra e da violência urbana[10]. Analisar seus conteúdos, contextos políticos e sociais à luz das teorias dos processos sociais de Norbert Elias contribui para o debate sobre as imagens de guerra na medida em que se vislumbra uma possibilidade de inserção de produções individuais que não se vinculam ao controle militar ou governamental, construindo uma abertura a uma multiplicidade de "vozes visuais" que sobrepesam na responsabilidade política e social dos produtores oficiais dessas imagens.

Referências

ALMEIDA, Aline Gama de.
(2013). *In memoriam:* imagens do sofrimento dos familiares de vítimas da violência no Rio de Janeiro. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de.
(2004). *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900.* Rio de Janeiro: Elsevier.

ARIÈS, Philippe.
(1977). *História da Morte no Ocidente.* Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora.

BANKS, Marcus.
(2001). *Visual methods in social research.* London: SAGE Publications.

BARRETO, Maria Cristina Rocha.
(2005). *Sofrimento social e violência na imprensa popular:* a Folha de Pernambuco (1998-2002). Tese de Doutorado apresentada

[10] Sobre violência urbana e fotojornalismo ver ALMEIDA (2013), BARRETO (2005) e QUINTO (2007).

ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba.

BUTLER, Judith. (2009). *Frames of War - When Is Life Grievable?*. London, New York: Verso.

ELIAS, Norbert.
(2006). *Escritos & Ensaios 1: Estado, processo, opinião pública*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

(2005). *A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

(2001). *Solidão dos Moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

(1994). *Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

(1990). *Processo Civilizador Volume 1: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

FREUND, Gisèle.
(1974). *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil.

LAVARDA, Marcus Túlio Borowiski.
(2009). *A iconografia da Guerra do Paraguai e o periódico Semana Illustrada* - 1865-1870: um discurso visual. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados.

MOREL, Marco; BARROS, Marina Monteiro de.
(2003). *Palavra, imagem e poder:* o surgimento da imprensa no Brasil do Século XIX. Rio de Janeiro: DP & A.

PEIXOTO, Clarice Ehlers.
(1998). Caleidoscópio de imagens: o uso do vídeo e a sua contribuição à análise das relações sociais. In: Feldman-Bianco, Bela; Miriam Moreira Leite (Orgs.); *Desafios da Imagem:* fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. São Paulo: Papirus. p. 213-224.

QUINTO, Maria Cláudia.
(2007). *Imagens de morte na mídia impressa:* o olhar do fotógrafo. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

RODRIGUES, José Carlos.
(2007). *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Fiocruz.

ROUILLÉ, André.
(2009). *A fotografia:* entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora SENAC São Paulo.

SONTAG, Susan.
(2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. das Letras.

SOUGEZ, Marie-Loup.
(1994). *Historia de La Fotografia*. Madrid: Ed. Cátedra.

SOUZA, Jorge Pedro de.
(2004). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Argos / Florianópolis: Letras Contemporâneas.

TORAL, André Amaral de.
(1999). Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai. *Revista Brasileira de História*, v.19, n. 38, p. 283-310.

Recebido em
maio de 2014

Aprovado em
outubro de 2014