

OS MORTOS EM FOTOS: A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA NA GUERRA DA SECESSÃO (1861-1865)

Faustino Teatino Cavalcante Neto¹

O presente texto tem como objetivo analisar parte do arquivo fotográfico da Guerra da Secessão (1861-1865) que é conferido a Matthew B. Brady e seus colaboradores. Procuramos perceber como a cobertura *in loco*, através da produção de imagens que procuraram registrar os horrores da guerra, foi uma maneira inovadora de se representar o conflito, o que colaborou para a constituição de uma linguagem fotográfica com características específicas. Isso por que, como afirma Kossoy (2007), a fotografia é a representação de determinada realidade: a memória enquanto registro dos fatos, cenários, objetos e personagens, documentados vivos ou mortos. Ao mesmo tempo, almejamos analisar o impacto dessa produção fotográfica sobre a sociedade que a consumiu.

INVENTO E CONSUMO FOTOGRÁFICO

É consensual entre os autores que se detiveram a analisar a história da fotografia e sua influência nas sociedades que a imagem fotográfica não é obra final de um único criador². Segundo Sougez (2001), a primeira fotografia reconhecida de fato é uma imagem produzida em 1826, pelo inventor e litógrafo francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) em uma placa de estanho coberta com um derivado de petróleo

¹ Professor de História da América do Departamento de História da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

² Ao longo da história, foram várias as pessoas que foram agregando conceitos e processos que deram origem ao que conhecemos hoje como fotografia. Sendo que, o mais antigo destes conceitos foi o de Câmara Escura, descrita pelo napolitano Giovanni Baptista Della Porta, já em 1558, e conhecida por Leonardo da Vinci que a usava, como outros artistas no século XVI, para esboçar pinturas. Em 1604, o cientista italiano Angelo Sala observou que um composto de prata escurecia ao Sol, supondo que esse efeito fosse produzido pelo calor. Foi então que, em 1724, Johann Heinrich Schulze fazendo experiências com ácido nítrico, prata e gesso, determinou que era a prata halógena, convertida em prata metálica, e não o calor, que provocava o escurecimento. Na primeira metade do século XIX, diversos cientistas vinham tentando sistemas para fixar a imagem projetada pela luz em materiais fotossensíveis e os inventores alimentavam-se uns dos outros com suas descobertas e experimentos. Cf. Vários, 1981.

fotossensível chamado Betume da Judéia. A imagem foi produzida com uma câmera, sendo exigidas cerca de oito horas de exposição à luz solar. Niépce chamou o processo de "heliografia", gravura com a luz do Sol.

Paralelamente, outro francês, Louis-Jaques Mandé Daguerre (1787-1851), produziu com uma câmera escura efeitos visuais, denominado-o de "Diorama". Daguerre e Niépce trocaram correspondência durante alguns anos, vindo finalmente a firmarem sociedade em 1829. Após a morte de Niépce em 1833, Daguerre desenvolveu um processo com vapor de mercúrio que reduzia o tempo de revelação de horas para minutos. Seis anos depois, em 1839, Daguerre apresentou à Academia Francesa de Ciências o processo que originava o registro de imagens (o daguerreótipo)³, que mais tarde passou a se chamar de fotografia⁴.

Silva (2009) observa que a fotografia foi inventada entremeada por descobertas em outras áreas das ciências, principalmente com os avanços das pesquisas no campo da óptica e da química⁵. Em síntese, notamos que a invenção da fotografia remete ao processo de industrialização que estava em curso nos meados do século XIX, num

³ Uma chapa de cobre polida como um espelho recebia uma fina camada de prata através de uma reação química aos vapores de iodo. A exposição à luz variava entre três e trinta minutos. A chapa era então, revelada com vapores de mercúrio. Esta técnica tinha alguns inconvenientes: o longo tempo de exposição, a toxicidade do processo, o alto custo pelo uso de metais nobres (mais tarde o ouro passou a ser utilizado no processo); e por se tratar de uma superfície especular, não era possível ver a imagem positiva de qualquer ponto de vista. Porém, ela se popularizou rapidamente. Cf. Vários, 1981.

⁴ Segundo Kossoy (2007), antes, em 1832, na cidade de Campinas no Brasil, o pesquisador e artista francês Hercule Florence, conseguindo resultados superiores aos de Daguerre (desenvolveu negativos), já chamava o processo de *Photographie*.

⁵ A técnica do colódio úmido, por exemplo, inventado pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857) em 1848, mas difundido somente a partir de 1851, disseminou o processo negativo-positivo e pôs fim à era do daguerreótipo que apresentava o inconveniente de cada chapa produzir apenas uma única imagem positiva. O colódio úmido era um líquido viscoso composto por nitrato de celulose dissolvido em álcool e éter. A mistura era então aplicada sobre uma chapa de vidro, e por sua vez, colocada dentro da câmara fotográfica. Este procedimento deveria ser feito rapidamente, antes que a mistura secasse, pois ao expor fotograficamente a chapa, as áreas expostas à luz secavam mais rapidamente que as não expostas, e à medida que secavam, endureciam e perdiam a sensibilidade à luz. Como a mistura evaporava e secava muito rapidamente, o fotógrafo deveria estar sempre próximo a uma câmara escura (laboratório), onde pudesse preparar as chapas, colocá-las dentro da câmara fotográfica e revelá-las após a exposição à luz, tudo em menos de 15 minutos. O tempo dessa exposição oscilava entre 20 segundos e um minuto para as paisagens e os motivos arquitetônicos, e entre 2 e 20 segundos para os retratos pequenos (FABRIS, 1991, p. 17). Munhoz (2005, p. 30) destaca ainda que o colódio úmido apresentou várias vantagens: reduziu o tempo de exposição, abrindo uma dimensão nova para os fotógrafos que até então tinham que retratar cenas ou pessoas muito estáticas; as imagens eram mais nítidas do que nos daguerreótipos, pois era usada uma base de vidro; a fotografia se tornou amplamente divulgada, uma vez que o processo não foi patenteado; o preço de uma impressão em papel era dez vezes mais barato que o da produção de um daguerreótipo.

ambiente positivista em que proliferavam novas invenções tecnológicas e científicas⁶. Assim, como descreve Silva (2009, p. 26), a fotografia surgiu para atender às necessidades da burguesia ao proporcionar uma maneira de fazê-la ver a si própria não mais pelas artes plásticas, como ocorria com o clero e a monarquia, mas com um instrumento que fosse a síntese de tecnologia, ciência e democracia liberal, inventado por ela mesma. Diz ainda que a fotografia passou a servir de instrumento eficaz que possibilitava à burguesia o registro dos problemas sociais advindos com a industrialização nas grandes metrópoles, como segue abaixo:

Com a consolidação da burguesia industrial as cidades viram-se invadidas por uma massa populacional cujo perfil social diferenciava-se do pensamento renascentista. A vida privada, que antes era restrita ao núcleo de trabalho familiar, passou para uma vida de relações econômicas entre empresas e instituições. (...) A burguesia emergiu nos países ocidentais, principalmente na França, Inglaterra e Alemanha, e passou a necessitar de informação sobre o seu próprio meio social (SILVA, 2009, p. 26).

A fotografia era a grande invenção que representava a burguesia emergente e “Como apêndice da perspectiva positivista, a imagem fotográfica passou a ser usada e entendida como prova e verdade de fatos e acontecimentos” (SILVA, 2009, p. 31).

Depois de seu surgimento, a fotografia passou a percorrer um processo de aperfeiçoando, cuja utilização foi pensada para que o invento tivesse uso comercial. Toral (1999), diz que, a partir de 1854, quando André-Adolphe Eugene Disdèri (1819-1889) inventou sua versão fotográfica, os pequenos retratos (*carte-de-visite*) popularizaram-se, principalmente na Europa e EUA, por terem o tamanho de um cartão de visita. “Eram destinados a serem oferecidos a amigos e parentes com dedicatórias escritas no verso onde aparecia como prova de amizade, despedida, saudação ou para marcar um compromisso”. Esse autor descreve ainda que, entre 1850 e 1870, o costume de se trocar retratos com pessoas significativas formou-se explosivamente. Logo a fotografia, tomada como objeto de consumo pela sociedade burguesa, atraiu a atenção popular tornando-se acessível a um considerável número de pessoas e coube ao fotógrafo assumir o papel que até então fora do pintor ao retratar os nobres e o clero.

⁶ Kossoy (2007, p. 59) lembra que “A fotografia se desenvolveu paralelamente às disciplinas científicas em formação durante o século XIX. Desde logo a técnica fotográfica foi incorporada como instrumento de registro dos objetos de estudo e pesquisa dessas ciências, evidentemente segundo preceitos positivistas”.

Assim, a reprodução de sua própria imagem, antes privilégio dos que podiam fazer-se retratar por um artista, ampliou-se para um público mais amplo.

Kossoy afirma que “o retrato apresentado dessa forma tornou-se a moda mais popular que a fotografia assistiu em todo o século passado”. Assim, como resultado da popularidade dos *carte-de-visite*, multiplicaram-se os estúdios na maioria das capitais européias e, principalmente, nos Estados Unidos. Ainda segundo Kossoy, nesse último país, o total de fotógrafos passou de 938 em 1851, para 7.558 em 1870. Com esse intenso crescimento do mercado fotográfico na Europa e nos EUA, a partir de meados do século XIX, era de se esperar que o mercado fotográfico se voltasse à exploração de oportunidades ainda não saturadas.

JORNALISMO E FOTOGRAFIA NA GUERRA

Foi nesse contexto de expansão comercial da fotografia que logo se pensou na utilização do registro fotográfico como documentação da guerra, uma vez que tornaria mais provável aquilo que se queria dizer à opinião pública. Para Sousa (2004), uma parcela daquilo que justificaria levar um fotógrafo para o registro do conflito, para produzir retratos de paisagens e cenas do front, estava na relação da fotografia com a verossimilhança, contribuindo seja para aceitação, seja para o repúdio da situação bélica. Desse modo, a guerra passou a ser vista como um grande negócio para os fotógrafos⁷.

Segundo Silva (2009), já em 1842 ocorrera pela primeira vez a união de texto e fotografia no jornalismo como tentativa de se registrar e documentar um acontecimento e de levá-lo a público, com clara intenção testemunhal: o caso do incêndio em Hamburgo, na Alemanha⁸. Ainda segundo esse autor, o jornalismo foi um dos primeiros

⁷ Silva (2009) destaca que “A cobertura fotográfica de guerra começou em meados do século XIX (...), junto com a popularização da imprensa. As sociedades ocidentais viram crescer uma onda de novas publicações, influenciadas pela liberdade de expressão e pelo liberalismo. A popularização dos jornais veio ocorrer no início do século XIX, nos Estados Unidos, com a chamada primeira geração da imprensa popular (...). (...) A industrialização do jornalismo foi alavancada pelo ambiente histórico-social da época, com a alfabetização das massas que migravam para as cidades e as tecnologias de impressão, que aumentaram as tiragens”.

⁸ Em 1842, cerca de 1/4 da cidade foi destruída por um grande incêndio, que se iniciou na noite de 4 de maio e só foi extinto a 8 de maio daquele ano. O incêndio destruiu três igrejas, a prefeitura, e inúmeros outros prédios. Morreram 51 pessoas, e cerca de 20.000 ficaram desabrigadas. A reconstrução da cidade demorou mais de 40 anos. Cf. Silva, 2009.

ramos a fazer uso da fotografia, buscando-a para funcionar como prova, já que a mesma se beneficiava do efeito-verdade: a fotografia “(...) credibilizaria os enunciados verbais e as representações da realidade que estes enunciados criavam, acompanhados, agora, pelas fotos” (SOUSA, 2004). Desse modo, a fotografia passou a ser vista e entendida como uma grande fonte apta a convencer devido a sua carga de “realismo”, tão presente naquela segunda metade do século XIX, revelando-se eficaz como uma nova linguagem informativa e disputando com o texto um lugar de destaque na transmissão de notícias. Foi nesse ambiente de se buscar representar o mundo através do recurso imagético fotográfico que se proliferaram os impressos ilustrados. Conforme Freund (1989), vinte e cinco anos depois da divulgação da fotografia, em 1864, vinte e cinco jornais especializados surgiram em seis países; fundaram-se quase outras tantas sociedades fotográficas, que se propuseram a organizar exposições, defender os interesses de seus membros e vender fotografias.

Assim sendo, verifica-se que a guerra passou a servir como tema à fotografia com vistas ao jornalismo. De acordo com Lacayo e Russel (1995), durante a Guerra do México-Estados Unidos (1846-1848) foi feita uma série de daguerreótipos, porém desconhece-se a sua autoria, além de não existirem registros comprobatórios de que as imagens tenham sido expostas publicamente naquele momento. Assim, a primeira guerra com cobertura fotográfica que temos notícia e que foi usada na imprensa é a Guerra da Criméia (1853-1856)⁹, sendo ela, portanto, considerada a que marcou o início de uma nova especialidade no ramo da fotografia do século XIX: a reportagem de guerra.

Ferreira (2005) descreve que a inserção da fotografia como instrumento de guerra no conflito da Criméia se deu em meio ao contexto em que a fotografia entrou em contenda com o texto pelo lugar de destaque na transmissão de notícias, cada qual

⁹ A Guerra da Criméia (1853-1856) foi um conflito que ocorreu na península da Criméia no mar Negro (nesta época era parte do território do Império Russo, atualmente faz parte do território sul da atual Ucrânia), no sul da Rússia e nos Bálcãs. Envolveu, de um lado o Império Russo e, de outro, uma coligação integrada pelo Reino Unido, a França, o Piemonte-Sardenha (atual Itália) - formando a Aliança Anglo-Franco-Sarda - e o Império Turco-Otomano (atual Turquia). Esta coalizão, que contou ainda com o apoio do Império Austríaco, foi formada como reação às pretensões expansionistas russas no Mar Negro e para isto era necessário tomar a importante base naval de Sebastopol, na península da Criméia. Cf. Lacayo e Russel (1995).

querendo convencer a opinião pública. Assim, William Howard Russell (1821-1907)¹⁰, correspondente do *The Times*¹¹, em suas matérias, divulgou as terríveis condições em que as tropas britânicas se encontravam e fez com que a sociedade cobrasse do governo mudanças na administração da guerra e providências quanto ao conforto dos soldados. Numa de suas cartas do campo de batalha de Sebastopol, ele escreveu:

Agora está chovendo canivetes – o céu está preto como tinta – o vento está uivando sobre as barracas cambaleantes – as trincheiras transformaram-se em diques – nas barracas a água é às vezes o chão. Não há nenhum de nossos homens aquecido ou agasalhado – eles ficam fora por doze horas seguidas nas trincheiras – estão sucumbindo à miséria de uma guerra no inverno – e nem uma alma parece cuidar de seu conforto, e menos ainda de suas vidas. Estas são duras verdades, mas a população britânica tem que ouvi-las. Ela tem que saber que os pobres mendigos que perambulam pelas ruas de Londres na chuva, têm uma vida de príncipe, se comparada com a dos soldados britânicos que estão lutando tão longe por seu país (APUD GERNSHEIM; GERNSHEIM, 1954, p. 12-13).

O governo britânico tentou conter tais notícias, divulgando que as mesmas eram mentirosas e ao mesmo tempo caluniando o correspondente¹². Foi em meio a esse debate frente à opinião pública que a coroa britânica resolveu utilizar um trunfo até então pouco utilizado para contradizer as afirmações de Russel: a fotografia, já havia adquirido técnica para ir aos campos de batalha.

Munhoz (2005) observa que o crescente interesse popular pelas novas características documentais que apontavam para a fotografia fez com que a revista inglesa *The Illustrated London News*¹³, a serviço do Estado britânico, publicasse, sob forma de gravuras, o que pode ser chamado de a primeira cobertura de guerra feita por

¹⁰ Foi um jornalista irlandês, considerado o primeiro correspondente de guerra da História da Imprensa. Trabalhou como jornalista para o jornal *The Times* a partir de 1843, e quando eclodiu a Guerra da Criméia (1854) foi enviado como correspondente especial. Apesar de suas matérias refletirem os pontos de vista do Reino Unido à época, elas foram enormemente significativas: pela primeira vez, o público britânico pôde ler sobre o que se dizia passar no campo de batalha. Chocada com o que lia, a opinião pública pressionou o governo de Londres a reavaliar o tratamento dado às tropas. Cf. Idem.

¹¹ Jornal inglês de ampla circulação nacional na segunda metade do século XIX. Não é mais editado.

¹² “Não havia como dizer que os números estavam mentindo: do número total de baixas, 88% morreram por causa das agruras do inverno ou em decorrência de doenças como o cólera, por conta das péssimas condições de higiene; enquanto apenas 12% sucumbiram por ferimentos causados nas batalhas” (APUD GERNSHEIM; GERNSHEIM, 1954, p. 12-13).

¹³ Foi o primeiro jornal ilustrado semanal do mundo. Fundado em maio de 1842, em Londres, na Inglaterra e foi publicado regularmente até 1971. Tinha 16 páginas de texto e 32 de gravuras, feitas por artistas conhecidos, que reproduziam os acontecimentos em desenho, como fazem até hoje os média, quando não têm imagens do evento. A fórmula foi aperfeiçoada com a chegada da fotografia na imprensa e da impressão com meio-tom, por volta de 1850. Cf. Munhoz, 2005.

um fotógrafo; tratava-se de Roger Fenton (1819-1869)¹⁴, que foi encarregado de registrar cenas da Guerra da Criméia em 1855.

De acordo com Sougez (2001) o fotógrafo britânico Roger Fenton, que tinha um estúdio em *Regent's Park*, onde era conhecido por fotografar *still life* (natureza morta) de flores, embarcou para a região do conflito em 1855, acompanhado de um ajudante de fotografia, Marcus Sparling, de um servente e de um amplo equipamento fotográfico. Segundo Sontag (2003), o trabalho de Fenton na Criméia, como o primeiro fotógrafo oficial de guerra, foi encomendado pelo editor e empresário Thomas Agnew, sob a carta de recomendação da rainha Vitória e do príncipe Albert, para fotografar o conflito. Ainda segundo essa autora a expedição foi financiada pelo Estado inglês em troca de que Fenton não mostrasse os horrores que estavam sendo provocados naquele conflito bélico, para não assustar as famílias dos soldados e os cidadãos em geral. Suas fotografias seriam utilizadas especialmente como propaganda política para mostrar o ponto de vista do governo na tentativa de acalmar a pressão que os artigos antibélicos do *The Times* estavam causando na opinião pública (SONTAG, 2003). As imagens produzidas pelo fotógrafo oficial da Coroa, mais que documentar o conflito, serviram para acalmar a opinião pública britânica quanto ao estado de saúde e condições de vida dos soldados¹⁵.

Todos os autores analisados destacam que tanto os limites que foram impostos sobre o que poderia ou não ser mostrado, como as dificuldades técnicas ligadas ao

¹⁴ Apesar de Roger Fenton ser considerado o primeiro fotógrafo de guerra, outros o antecederam no conflito da Criméia. Cerca de dois anos antes de ele chegar à região, um pintor e fotógrafo romeno chamado Karl Baptist von Szathmari, registrou o início da Guerra Russo-Turca, que mais tarde deflagraria a Guerra da Criméia. Além deste, a própria Inglaterra já havia enviado outros fotógrafos para registrarem o conflito: Gilbert Elliott (1854), Richard Nicklin (1854), Brandon e Dawson (1855). Contudo, o mais famoso por este registro é mesmo Roger Fenton, talvez por ter sobrevivido à guerra e pelas suas imagens terem sido publicadas; sendo hoje a maior fonte pictórica acerca desta guerra. Cf. Gernsheim; Gernsheim, 1954, p. 10-12.

¹⁵ Em menos de três meses, Fenton produziu trezentas e sessenta fotos dos bastidores da guerra e em nenhuma delas foram vistos os “horrores da guerra”. No geral, foram fotos de amplas paisagens dos campos de batalha, depois das ofensivas, sem mortos, feridos ou mutilados e, portando, sem qualquer vestígio de uma contenda; retratos gerais do batalhão em formação, do alto comando em poses heróicas, de soldados rasos com a imponência de seus uniformes sempre impecáveis e por vezes reunidos em grupos em descanso ou em entretenimento. “Fenton produziu retratos de soldados em situações cotidianas dos batalhões, passando a idéia de que ir à guerra era como um acampamento no parque um grande piquenique de homens uniformizados” (FREUND, 1989).

colódio¹⁶, foram fatores que podem ter influenciado para que as imagens captadas por Roger Fenton não coincidisse com as denúncias que Russel havia feito poucos meses antes. Não obstante, as fotografias da guerra da Criméia são consideradas como os primeiros registros fotográficos de um conflito de proporções mundiais.

A GUERRA DA SECESSÃO PELA CÂMARA FOTOGRÁFICA

Apesar do reconhecimento da função da fotografia e sua estreita relação com a imprensa britânica durante a Guerra da Criméia, foram as imagens da Guerra da Secessão, a terceira na história a ser captada pela câmara fotográfica¹⁷, que efetivamente deram início a um pensamento jornalístico aplicado à fotografia (MUNHOZ, 2005, p. 32). Isso porque esse evento é considerado como tendo sido largamente coberto por fotógrafos-jornalistas¹⁸, cujo objetivo foi o de transmitir uma idéia concreta do horror e devastação produzidos pela guerra. Entretanto, Sousa (2004), analisando o estudo de William Thompson (*The Image of War*), chegou à conclusão de que essa cobertura fotográfica abrangeu também, principalmente no início, imagens idealizadas de “(...) oficiais garbosos a conduzir ordeira e heroicamente os seus soldados na frente”¹⁹. Diz ainda que o retrato duro e cruel dos mortos no conflito só aparece numa fase posterior, quando os editores perceberam que os leitores pretendiam notícias ‘factuais’ sobre o que realmente acontecia aos combatentes²⁰.

¹⁶ Mesmo que tentasse se aproximar das áreas de ação, no calor da batalha, Fenton estava limitado pela tecnologia disponível na época: o colódio úmido, que exigia um processo de produção lento e complexo, com tempo de exposição em torno de 15 segundos. A hora exata de realizar a captação da imagem também era dificultada também pelo volumoso equipamento necessário ao fazer fotográfico. Cf. Silva, 2009.

¹⁷ Como já mencionado anteriormente, a guerra já vinha servindo como tema à fotografia com vistas ao jornalismo: Guerra México-Estados Unidos (1846-1848) e Guerra da Criméia (1853-1856).

¹⁸ “Existe uma lista de salvo-condutos, elaborada pelo exército do Potomac, autorizando trezentos fotógrafos a trabalhar. A maioria é constituída, de facto, por fotógrafos ambulantes que fazem o retrato do soldado sem fotografar a Guerra” (AMAR, S/D, p. 62). Segundo Pereira (2005), essa guerra é considerada a primeira a ter cobertura massiva de fotógrafos, quando cerca de 150 correspondentes de guerra estiveram diretamente ao lado dos soldados, reportando o decorrer das ações. A exemplo citamos *The New York Herald*, que foi um jornal de grande distribuição com sede em New York e que existiu entre 06 de maio de 1835 e 1924.

¹⁹ É interessante destacar que significativa parte da documentação fotográfica dessa guerra também é representada pelos milhares de *carte-de-visite* de soldados e generais que partiam para a guerra ou que já se encontravam em campanha enviados às namoradas e parentes com dedicatórias escritas como prova de despedida ou para marcar um compromisso. Cf. Sousa, 2004.

²⁰ Munhoz (2005, p. 33) destaca que “Os registros chegavam ao público através da imprensa no formato de gravuras, geralmente xilografuras. Ainda assim, foi a primeira vez que os horrores dos conflitos

Entre 1861 e 1865, ocorreu nos EUA a Guerra da Secessão, considerada como a que matou mais estadunidenses que qualquer outra guerra travada até hoje em que os mesmos estiveram envolvidos²¹. Eisenberg (1980) destaca que muitos historiadores dos EUA entendem esta guerra civil como um conflito entre duas sociedades diferentes: a do Norte manufatureiro (trabalho livre) e o Sul agrário exportador (trabalho escravo)²². Segundo esse historiador, em meio aos vários pontos de atrito entre o Norte e o Sul, a escravidão foi o que provocou as contendas políticas mais sérias, contendas essas que alcançaram seu ponto máximo após o resultado da eleição presidencial de 1860. Neste ano, vários líderes dos estados sulistas haviam proposto a secessão da Federação caso o candidato abolicionista Abraham Lincoln vencesse as eleições²³. Uma vez eleito, em 20 de dezembro de 1860, a Carolina do Sul tornou-se o primeiro estado a sair da União. Logo ela foi acompanhada por outros seis estados: Mississippi (09/01/1861), Flórida (10/01/1861), Alabama (11/01/1861), Geórgia (19/01/1861), Louisiana (26/01/1861) e Texas (01/02/1861). Os principais líderes políticos e senhores de escravos, em sucessivas reuniões ainda em dezembro de 1860, aprovaram a Constituição

bélicos atingiam vastas populações, que distantes dos acontecimentos, passavam a vivenciá-los de uma forma totalmente nova”.

²¹ Calcula-se que 618.000 combatentes morreram nos dois lados, um total que excede o de todos os estadunidenses mortos na I Guerra Mundial (1914-18, com 125.000); na II Guerra Mundial (1939-45, com 322.000); na Guerra da Coréia (1950-53, com 55.000); e na Guerra do Vietnã (1961-75, com 57.000). Cf. Eisenberg, 1980.

²² Os conflitos de interesse entre Norte e Sul tinham uma longa história que remonta às origens da República (1776). Tais conflitos podem ser resumidos a partir dos seguintes pontos: 1º) As tarifas sobre as importações. O Norte queria que este imposto fosse elevado o bastante para proteger-se da concorrência inglesa; o Sul, que não tinha manufaturas tão importantes, queria que esse imposto fosse baixo para poder importar pelo preço mais barato. 2º) O acesso às terras do Oeste. Os capitalistas do Norte apoiavam as leis que estabeleciam preços elevados para aquisição destas terras, uma vez que temiam que se as terras fossem de fácil aquisição, os operários deixariam as fábricas ou forçariam um aumento dos salários; o Sul, ao contrário, apoiava as reivindicações de terra barata, porque imaginava que as terras do Oeste prestavam para a sua lavoura. 3º) Natureza de bancos e dinheiro. Os centros financeiros do Norte eram credores do Sul e, desse modo, defendiam a criação de um banco nacional forte com direitos exclusivos de emitir uma moeda para por fim as múltiplas variedades de dinheiro emitidas por bancos particulares licenciados pelos governos estaduais; ao contrário do Norte, os fazendeiros do Sul, devedores em sua maior parte, defendiam a flexibilidade das emissões de dinheiro e que esse fosse inflacionado, uma vez que, por causa de seu grande envolvimento com o comércio exterior, na hora de cambiar a moeda estrangeira, eles receberiam mais dinheiro nacional se este estivesse se desvalorizando. 4º) Os melhoramentos internos. O Norte favorecia os programas federais de melhoramentos internos (estradas de ferro) porque ele ia ganhar novos mercados; já o Sul não apoiava tais programas, pois desconfiava de que ele teria que pagar uma grande parte destes melhoramentos (impostos alfandegários) sem receber tais benefícios, uma vez que o sistema fluvial tornou o transporte terrestre menos importante no Sul. Cf. Idem.

²³ Lincoln, oponente declarado à expansão da escravidão nos Estados Unidos, venceu a pré-candidatura do Partido Republicano em 1860, sendo eleito presidente no final do mesmo ano. Cf. Id. Ibidem.

confederada, formalizando a criação dos Estados Confederados da América. Tais estados elegeram Jefferson Davis, do Mississippi, como presidente do país, estabelecendo, em 07 de fevereiro de 1860, uma Constituição e a capital em Montgomery (Alabama), cujo objetivo era o de manter o regime escravista. Após o deflagrar da guerra, que se deu com o ataque promovido pelos confederados ao Fort Sumter (12/04/1861), um posto militar dos EUA na Carolina do Sul, mais quatro estados sulistas se juntaram à Confederação: Virgínia (17/04/1861), Arkansas (06/05/1861), Carolina do Norte (20/05/1861) e Tennessee (08/06/1861)²⁴. A partir daí foram várias as batalhas que terminariam somente em 28 de Junho de 1865, com a rendição das últimas tropas remanescentes da Confederação.

Dentre o conjunto fotográfico que documentou a Guerra da Secessão, nos deteremos a analisar uma pequena parte do arquivo que é conferido a Matthew B. Brady²⁵; um fotógrafo proprietário de vários estúdios fotográficos nos Estados Unidos que, em 1861, financiou por conta própria a expedição de alguns fotógrafos às frentes de batalha para registrarem a guerra, com o intuito de abastecer de imagens os principais jornais da época. Supervisionou nesta tarefa uma equipe de fotógrafos contratados: Alexander Gardner (1821-1882)²⁶, Timothy H. O'Sullivan (1840-1882)²⁷, William Pywell (1843-1887), George N. Barnard (1819-1902) e Thomas C. Roche (1826-1895), além de dezessete outros homens. Sousa (2004) destaca que Brady pouco

²⁴ Mais dois estados eram controlados por governos que apoiavam a União, mas existiram grupos em favor da Confederação que proclamaram a secessão. A Confederação admitiu-os como estados membros embora nunca fossem controlados pela mesma. Estes dois estados foram o Missouri (31/10/1861) e Kentucky (20/11/1861). Cf. Eisemberg, 1980.

²⁵ Mathew B. Brady (1822-1896) era filho de imigrantes irlandeses e nasceu no condado de Warren, New York. Em 1844, Brady abriu um estúdio fotográfico em Nova York, onde passou a fotografar e exibir fotografias dos estadunidenses famosos. Brady é considerado como o pai do fotojornalismo, pelo seu empenho durante a guerra civil. Cf. Ferreira, 2008.

²⁶ Alexander Gardner veio da Escócia para os EUA em 1855, a partir de um convite feito por Brady. Gardner trabalhou no estúdio de Brady em Nova Iorque e mais tarde tornou-se gerente do estúdio de Brady em Washington. Em 1862, saiu desse estúdio, passando a processar seus próprios negativos porque Brady se recusava a dar a ele e aos outros fotógrafos o crédito individual para as fotografias da Guerra Civil. Gardner tornou-se o fotógrafo oficial do Exército da União do Potomac até o fim da Guerra Civil. Cf. Idem.

²⁷ Timothy O'Sullivan iniciou sua carreira como aprendiz de Brady, mas pelos mesmos motivos de Gardner deixou de trabalhar com Brady e passou a fotografar a Guerra Civil por conta própria. Suas imagens da guerra civil ficaram muito famosas, especialmente aquelas em que apareciam corpos de soldados espalhados pelos campos de batalha, insepultos. Trabalhou até sua morte em 1882, como fotógrafo do Tesouro Nacional. Cf. Id. Ibidem.

fotografava e que, enquanto administrava às vendas das imagens para publicações como as revistas *Leslie's*²⁸ e a *Harper's*²⁹, a produção das imagens ficava nas mãos de seus assistentes³⁰.

Ao contrário de Roger Fenton, que tivera seu empreendimento financiado sob a condição de não mostrar o lado repulsivo da guerra, Mathew Brady e seus colaboradores procuraram documentar a crueza do combate. Suas fotos, que objetivavam registrar tanto a preparação para batalha como os efeitos após o combate, produziu, pela primeira vez, uma estética do horror que provocava o olhar público para o lado trágico da guerra, olhar esse destituído de qualquer nobreza ou heroísmo. A propósito das coberturas de guerra realizadas por Fenton e Brady, Freund (1976, p. 97) esclarece:

Las imagenes de Fenton, censuradas de antemano, dan una visión de la guerra como si se tratara de una jira campestre; en cambio las de Brandy y sus colaboradores, entre quienes figuran Timothy O'Sullivan y Alexander Gardner, dan por vez primera una idea muy concreta de su horror. Las fotografias que obtienen de tierras quemadas, casas incendiadas, familias hundidas y abundancia de muertos responden a un afán de objetividade que se confiere a esos documentos un valor excepcional (...).

Observando o acervo fotográfico de Brady e de seus colaboradores, em especial Gardner, notamos que eles procuravam registrar “(...) temas convencionais, como acampamentos povoados por oficiais e por soldados de infantaria, cidades em estado de guerra, material bélico, embarcações e também, com enorme celebridade, soldados

²⁸ A *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, fundada em 1855, foi uma das primeiras revistas estadunidenses a utilizar ilustrações. Na segunda metade do século XIX, tinha uma circulação média de 100 mil exemplares. Entretanto, esse número triplicava de acordo com o assunto tratado na edição. Durante a Guerra Civil, a publicação inovou, mandando 12 correspondentes para cobrir o conflito. Cf. Munhoz, 2005.

²⁹ A *Harper's Weekly Journal of Civilization* foi uma revista estadunidense com sede em Nova York e publicada de 1857 até 1916, ela apresentava notícias nacionais e internacionais, ficção, humor e ensaios sobre diversos temas. Cf. Idem.

³⁰ A empreitada de Brady (que raramente operava a câmara) com os seus colaboradores começou a ruir quando estes passaram a reclamar do fato de Brady assinar todas as fotos, incluindo as desses últimos. Devido a esse mal estar, Gardner, por exemplo, dissociar-se-á do seu contratante a meio da guerra. Após a guerra Brady acabou indo a falência, pois a venda das suas fotos não correspondeu suas esperanças, sendo forçado a viver da generosidade de seus amigos. O governo comprou sua coleção de 5.712 placas por 25.000\$ dólares em vez de 125.000\$. Ele morreu em 1896 em situação de pobreza e isolamento. Contudo, independentemente dos seus méritos e deméritos, foi Brady a ter a idéia inovadora de montar a primeira agência distribuidora de fotos de atualidade e suas fotos sem dúvidas deixaram profundas mudanças na forma como uma nova geração de fotógrafos iria trabalhar nas décadas seguintes. Cf. Id. Ibidem.

mortos da União e da Confederação, estirados no solo devastado de Gettysburg e Antietam (...)”, conforme observou Sontag (2003, p. 45-46). As imagens obtidas surpreenderam as pessoas por exibirem corpos de soldados mortos, pois “Com relação aos nossos mortos, sempre vigorou uma proibição enérgica contra mostrar o rosto descoberto. As fotos tiradas por Gardner e O’Sullivan ainda chocam porque os soldados da União e dos Confederados jazem de costas, com o rosto de alguns claramente visível” (IDEM, p. 61).

Sontag (2003, p. 54) destaca que “As imagens que mostravam corpos mortos foram poucas, mas suficientes para transmitir os horrores da Guerra de Secessão e impressionar a sociedade”. Analisando o impacto dessas imagens sobre a sociedade, Sontag diz ainda que em outubro de 1862, um mês após a Batalha de Antietam³¹, Brady realizou, em seu estúdio em Manhattan (New York), uma exposição com os registros fotográficos feitos por Gardner e O’Sullivan desse conflito, cujo título foi “*The Dead of Antietam*” (*Os Mortos de Antietam*). Muitas das imagens desta exposição eram fotografias frias e nítidas de corpos de soldados jogados pelo campo, uma apresentação totalmente nova, pois foi a primeira vez em que muitos estadunidenses viram as “realidades” da guerra nas fotografias.

Sobre a repercussão dessa amostra fotográfica, o jornal nova-iorquino *The New York Times*³² publicou, em 20 de outubro daquele ano, uma resenha (sem assinatura) sobre a exposição, descrevendo o horror das fotos:

Os vivos que se aglomeram na Broadway talvez pouco se importem com os mortos em Antietam, mas podemos imaginar que se empurrariam com menos descaso em sua marcha pela grande avenida, e que passeariam menos sossegados, se alguns corpos gotejantes, recém-caídos no campo de batalha, estivessem estirados pela calçada. Haveria um repuxar afobado de barras de saia e uma cuidadosa escolha do local onde pisar (...)³³.

³¹ A Batalha de Antietam, também conhecida como A Batalha de Sharpsburg no Sul dos EUA, aconteceu em 17 de setembro de 1862, em Sharpsburg, Maryland (Estado de fronteira). Foi a primeira grande batalha que ocorreu em território da União. Essa batalha ficou conhecida como uma das mais sangrentas, onde em um só dia morreu mais de 23 mil estadunidenses de ambos os lados. A vitória da batalha por parte da União deu ao então presidente dos EUA, e líder das forças da União, Abraham Lincoln, suficiente confiança para proclamar sua Proclamação de Emancipação, em 1º de janeiro de 1863. Cf. Eisemberg, 1980, p. 73.

³² *The New York Times* foi fundado, em 18 de setembro de 1851, por Henry Jarvis Raymond e George Jones e publicado na cidade de Nova Iorque. Originalmente o jornal circulava todos os dias, em edições matutinas, menos no domingo. Durante a Guerra da Secessão passou a circular também no domingo, juntamente com outros grandes jornais diários da época. Cf. Munhoz, 2005.

³³ *The New York Times*, 20 de outubro de 1862, tradução livre. Disponível em <http://query.nytimes.com/mem/archivefree/pdf?res=940DE1DA173FE63ABC4851DFB667838967F>

O impacto desse trazer da notícia para a sociedade através da fotografia pode ser percebido pelo continuar do texto:

Os mortos dos campos de batalha nos vêm à lembrança muito raramente, mesmo em sonhos. Vemos a lista no jornal no café-da-manhã, mas nos esquecemos logo em seguida. Contudo, o sr. Brady fez algo que traz até nós a terrível realidade e seriedade da guerra. Se ele não trouxe os corpos e os colocou nas nossas portas e nas ruas, fez algo muito parecido (...). Essas fotografias têm uma terrível clareza. Com a ajuda de uma lente de aumento, é possível distinguir até as feições do morto. Não quereríamos estar na galeria no momento em que uma das mulheres debruçadas sobre elas reconhecer um marido, um filho ou um irmão na fila inerte e sem-vida de cadáveres que, caídos, esperam pela vala comum (IDEM).

A admiração pelas fotos se misturava com a sua desaprovação em virtude da dor que podiam provocar em mulheres da família dos mortos (SONTAG, 2003, p. 54-55). Assim, notamos que essa exposição causou um impacto imenso no restrito público da cidade de New York, uma vez que a fotografia cumpriu então o papel de trazer para a população testemunhos visuais de uma situação à qual as pessoas não tinham acesso. É importante lembrarmos que o novo modo de registro da imagem feito por Brady e sua equipe foi imediatamente percebido pelo público como “realista” e “fidedigno”, mais crível que as matérias jornalísticas dos correspondentes de guerra presentes na imprensa de então. Nunca é demais alertarmos para o fato de que a fotografia carregava naquela época uma carga de fidedignidade à realidade, sendo comum a afirmação de que “a câmara nunca mente”. O crédito em sua fidelidade era tão grande que o próprio Mathew Brady chegou a afirmar que “a câmara fotográfica é o olho da história” (FABRIS, 1991, p. 24).

É fato que a câmara fotográfica, enquanto equipamento de captação da imagem, não pode mentir. Entretanto, quem a opera pode escolher diversos elementos (luz, horário do dia, paisagem de fundo, pessoas, etc) que vão compor a cena; e este conjunto de elementos “retrata” o seu ponto de vista. O fotógrafo pode também evitar uma cena que não lhe agrada ou que entre em contradição com o que deseja transmitir e, desse modo, conforme sinaliza Sontag, “Em nome do realismo, permitia-se – exigia-se – que se mostrassem fatos desagradáveis, brutais” (2003, p. 46).

Sendo assim, observamos que o conjunto fotográfico de Brady e de seus colaboradores, durante a Guerra da Secessão, deu ênfase aos resultados após as batalhas (soldados feridos, abundância de mortos, terras queimadas e casas incendiadas), mesmo

DE, acessado em 15/10/2010.

que em posição alterada, criando o que Sousa (2004) considerou como sendo as primeiras manipulações do fotojornalismo. Ainda segundo Sousa, as práticas de construção imagética tiveram influência durante a Guerra da Secessão, como, por exemplo, no caso das fotos tiradas após a Batalha de Gettysburg³⁴. Já é considerado fato o caso em que Gardner chegou a rearranjar um corpo de um sulista na famosa foto de um soldado morto intitulada "*Home of a Rebel Sharpshooter*" (*A Casa do Atirador de Elite Rebelde*). E mais, esse mesmo corpo pode ter sido usado para outra foto que foi então considerada como sendo de um soldado morto da União: "*A Sharpshooter's Last Home*" (*O Último Sono de um Atirador de Elite*)³⁵.

Sobre isso, nos fala Sontag que

Hoje se sabe que a equipe de Brady rearrumou e deslocou alguns dos cadáveres de soldados recém-mortos em Gettysburg: a foto intitulada "A Casa do Atirador de Elite Rebelde, Gettysburg" é na verdade a foto do cadáver de um soldado confederado que foi deslocado de onde estava caído, no campo de batalha, para um local mais fotogênico, um abrigo formado por várias rochas que flanqueavam uma barricada de pedras, e inclui um rifle cenográfico que Gardner pôs encostado na barricada, junto ao cadáver. (Parece não ser o tipo de rifle especial que um atirador de elite usaria, mas um rifle comum de infantaria; Gardner não sabia disso, ou não se importou) (2003, p. 48).

É nesse sentido que Kossoy (2002, p. 134) compreende os registros fotográficos como representações culturais, estéticas e técnicas, e por isso "não podem ser compreendidos isoladamente, ou seja, desvinculados do processo de construção de representação". Sendo assim, sempre que tomarmos uma fotografia como fonte, é necessário fazer referência ao contexto próximo ou longínquo da imagem que foi registrada. Ao mesmo tempo, é igualmente importante investigarmos a trajetória de circulação/difusão (consumo) que teve essa imagem e a notoriedade que a mesma adquiriu. Brady e outros fotógrafos, por exemplo, devem ter influenciado a opinião do

³⁴ A Batalha de Gettysburg (1º de Julho de 1863), ocorrida nos arredores e dentro da cidade de Gettysburg (Pensilvânia), foi a batalha com o maior número de vítimas na Guerra Civil dos EUA e ponto culminante da segunda invasão ao Norte pelo exército confederado (Sul) do general Robert E. Lee. O resultado final foi a vitória das forças federais. Cf. Nevins & Commager, 1986.

³⁵ Em 1975, o historiador estadunidense William Frassanito, analisando a série de fotografias tiradas por Alexander Gardner e seus assistentes, do pós Batalha de Gettysburg, notou que o mesmo corpo apareceu nas imagens tomadas em diferentes locais. Ele percebeu que para criar uma foto mais dramática, os fotógrafos tinham movido o cadáver de um soldado e colocaram-no em um novo local. Cf. http://www.museumofhoaxes.com/hoax/Hoaxipedia/Moving_the_Body/

público, ao dar a conhecer fotos do campo de prisioneiros do Acampamento Sumter em Andersonville³⁶, onde se dizia que morria um prisioneiro a cada onze minutos.

Sousa (2004) observa que as gravuras (obtidas a partir das fotos) dos "esqueletos humanos" publicadas, em Junho de 1864, na *Leslie's* e na *Harper's* escandalizaram o Norte: "(...) não traziam a emoção visceral, intensa e instantânea das fotos-choque, mas saber que eram desenhos executados a partir de fotografias potenciava a sua credibilidade e dramaticidade”.

Ainda sobre o impacto da produção fotográfica da Guerra da Secessão sobre aquela sociedade, se faz importante destacar que após o fim da guerra, em 1866, Gardner publicou o livro *Gardner's Photographic Sketchbook of the War*, que era composto por dois volumes, sendo que cada volume continha cem cópias fotográficas impressas manualmente. Foi totalmente editado e escrito por Gardner, que incluiu, além de suas fotografias, imagens de outros fotógrafos como Timothy O'Sullivan, George Barnard, entre outros.

No livro, bem como em uma exposição fotográfica realizada por ele, havia textos de Gardner acompanhando cada uma das fotografias, em que ele descrevia, além de dados históricos e geográficos, as suas impressões. Abaixo, o texto que acompanha a imagem intitulada “A Colheita da Morte”, captada por Thimoty O'Sullivan e editada no livro:

Lentamente, sobre os campos, a neblina de Gettysburg – relutante em expor os horrores à luz – veio uma manhã sem sol, após o recuo do exército derrotado de Lee. Através da neblina, era, certamente, uma "colheita da morte" que foi apresentada; centenas e milhares de soldados rasgados da União e soldados rebeldes – embora muitos fazendeiros já houvessem trabalhado nesta terra – agora era um quieto campo de combate, embebido pela chuva, que por dois dias inundou o país. Uma batalha foi frequentemente o assunto de descrição elaborada; mas pode ser descrita em uma palavra simples, diabólica! E a morte distorcida lembra as antigas lendas de homens esquartejados pelos selvagens. A vida ceifada sem aviso fez os corpos quebrados caírem em todas as posições concebíveis. Os rebeldes representados na fotografia estão sem sapatos. Estes sempre eram removidos dos pés dos mortos para suprir as necessidades dos sobreviventes. Os bolsos postos para fora mostram que a apropriação não cessou nos pés. Em torno

³⁶ O Acampamento Sumter, em Andersonville (Geórgia), foi inaugurado em fevereiro de 1864, como campo de prisioneiros da Confederação e tornou-se uma espécie de depósito de soldados nortistas os quais eram minimamente alimentados, não havia água potável e as condições de higiene eram as piores possíveis. Os prisioneiros sofreram uma mortandade de 50%, em frente aos 10–15% do resto de prisões de ambos os lados. Cf. Pereira, 2005.

dos corpos, se vêem dispersos no campo de batalha, munição, tecidos, copos e cantis, biscoitos, etc, e cartas que podem ter o nome do proprietário, embora a maioria destes homens tenha sido enterrada como desconhecidos, em uma terra desconhecida. Mortos no esforço frenético de romper o avanço gradual do exército dos patriotas, cujo heroísmo ultrapassou os limites, pagaram com a vida o preço de sua coragem, e quando o ataque foi mal sucedido, encontraram sepulturas sem nome, longe de casa e sem compaixão (GARDNER APUD FERREIRA, 2008, p. 17).

Sobre esse mostrar fotográfico, Sontag (2003) diz que “A primeira justificativa para as fotos brutalmente claras, que obviamente violavam um tabu, residia no puro dever de registrar” e estava, como já referendado antes, consoante o Realismo então em voga no século XIX³⁷. Foto como essa “(...) faz saber uma moral útil: mostra o horror vazio e a realidade da guerra, em oposição às páginas anteriores (do livro). Estão aqui os detalhes terríveis! Deixe que estes detalhes ajudem a impedir que outra calamidade como esta, recaia sobre nossa nação” (GARDNER APUD SONTAG, 2003, p. 47). Contudo, a pretensa objetividade das fotos do *Gardner's Photographic Sketchbook of the War*, não significava que Gardner e seus colegas houvessem necessariamente fotografado seus temas da forma como os encontraram, pois, como bem já analisado anteriormente, Gardner rearrumou e deslocou alguns cadáveres de soldados recém-mortos em Gettysburg.

Por fim, destacamos que o processo de produção-reprodução-recepção das fotografias da Guerra da Secessão em jornais e revistas, a exposição “*The Dead of Antietan*” (*Os Mortos de Antietan*) em 1862, bem como a edição do *Gardner's Photographic Sketchbook of the War*, em 1866, tiveram um impacto significativo na sociedade que a consumiu. Acostumados com intervalos de semanas ou até meses entre o acontecimento e a notícia, os leitores não ficaram indiferentes frente à possibilidade de finalmente ver aquilo que acontecia longe de suas casas (RUMINSKI, 2007). Ao mesmo tempo, assistimos as imagens fotográficas começarem a mostrar as suas possibilidades de uso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

³⁷ Movimento artístico que se manifesta na segunda metade do século XIX. Caracteriza-se pela intenção de uma abordagem objetiva da realidade e pelo interesse por temas sociais. O engajamento ideológico faz com que muitas vezes a forma e as situações descritas sejam exageradas para reforçar a denúncia social. O realismo representa uma reação ao subjetivismo do Romantismo. Os realistas tornaram-se opostos aos românticos e não pensavam em escapar do mundo real exaltando sentimentos, naquele momento “a tendência é ater-se unicamente aos fatos” (BARDI, 1972, p. 68).

- AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia**. Lisboa: Edições 70, LDA. Sem Data.
- BARDI, P. M. Introdução. In: **Gênios da Pintura III**. Do Romantismo ao Pós-Impressionismo. São Paulo: Abril Cultural. 1972.
- EISEMBERG, Peter. **A Guerra Civil Americana**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- FABRIS, Annateresa. **Fotografia: Usos e Funções no Século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.
- FERREIRA, Adriana. **A Imagem como Arma: O Uso Ideológico das Imagens de Guerra**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG/MG. 2008.
- FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Vega, 1989.
- GERNSHEIM, Helmut; GERNSHEIM, Alison. **Roger Fenton: Photographer of the Crimean War: His Photographs and his Letters From the Crimea**. London: Secker & Warburg, 1954.
- KOSSOY, Boris. **Os Tempos da Fotografia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- LACAYO, Richard; RUSSEL, George. **Eyewitness: 150 Years of Photojournalism**. New York: Time e Oxmoor House, 1995.
- MUNHOZ, Paulo César Vialle. **Fotojornalismo, Internet e Participação: Os Usos da Fotografia em Weblogs e Veículos de Pauta Aberta**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBA, Salvador, 2005.
- NEVINS, Allan & COMMAGER, Henry Steele. Guerra entre Irmãos. In: _____. **Breve História dos Estados Unidos**. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1986.
- PEREIRA, C. S. **Guerras da Informação**. Militares e Média em Cenário de Crise. Lisboa: Tribuna da História. 2005.
- RUMINSKI, J. **A Terrible Fascination: Civil War Photography and the Advent of the Photographic Realism**. Dissertação de Mestrado Youngtown State University. 2007.
- SILVA, Keiny Andrade. **Fotografia de Guerra no Iraque: A Contribuição da Digitalização para a Iconografia Fotográfica de Conflitos**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2009.
- SOUGEZ, Marie-Loup. **História da Fotografia**. Lisboa: Dinalivros, 2001.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.
- SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TORAL, André Amaral. **Entre Retratos e Cadáveres: a Fotografia na Guerra do Paraguai**. Revista Brasileira de História. Vol. 19, N. 38. São Paulo, 1999.
- VÁRIOS. **Fotografia: Manual completo de arte e técnica**. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SITES CONSULTADOS:

- <http://query.nytimes.com/mem/archivefree/pdf?res=940DE1DA173FE63ABC4851DFB667838967FDE>
- http://www.museumofhoaxes.com/hoax/Hoaxipedia/Moving_the_Body/