

Memória e história visual na Segunda Guerra

Documentos fotográficos como fonte de informação e afeto

*Claudia Bucceroni Guerra**

Introdução

A participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial em sua vitoriosa campanha na Itália é um fato histórico relevante e importante exemplo de patriotismo em nosso país. O volume de registros documentais os mais diversos sobre esse evento cria possibilidades de narrativas históricas em um contínuo movimento da historiografia militar brasileira. Esse assunto jamais se esgotará.

A prática da narrativa histórica se faz por meio de documentos os mais diversos. Com o surgimento da escola historiográfica conhecida como Escola dos Annales, movimento inaugurado em 1929 pelos historiadores Lucien Febvre e Marc Bloch, ao criarem o periódico *Annales d'histoire économique et sociale* (BURKE, 1991), a noção de documento histórico se ampliou. Tal movimento pregava que qualquer atividade do homem no passado era considerada história, e, assim sendo, qualquer registro que evidencie atividade humana é um documento histórico. Para além dos documentos oficiais, uma infinidade de registros

passou a ser utilizadas na pesquisa histórica de uma forma geral (GUERRA, 2013).

Este artigo tem por objetivo abordar alguns aspectos de um tipo especial de documento: as fotografias. Na atualidade das pesquisas históricas, a fotografia é um incontestável e importante documento. Não apenas para ilustrar as narrativas históricas como para produzir essas narrativas.

O valor informativo das imagens fotográficas será abordado em um primeiro momento. Que tipo de documento é este que tanto atrai os olhares e sacia a curiosidade e a vontade de saber um pouco mais sobre a participação do Brasil na Segunda Grande Guerra.

Para esse fato histórico em especial, foram estabelecidas três categorias distintas de imagem fotográfica: as de origem administrativas, as fotojornalísticas e as fotografias de cunho afetivo.

Em um segundo momento, a fotografia de guerra será analisada aqui como um exemplo de documento especial para o estudo de práticas e batalhas militares, dando como exemplos importantes registros da época, feitos por fotógrafos consagrados:

* Graduada em História (IFCS-UFRJ/90), mestra em História Social (IFCS-UFRJ/95) e em Ciência da Informação (IBICT-UFF/09), doutora em Ciência da Informação (IBICT-UFRJ/13). Atualmente, é professora do Departamento de Processos Técnicos e Documentais da UNIRIO.

Heinrich Hoffmann, um dos fotógrafos oficiais de Adolf Hitler, e Robert Capa, fotógrafo húngaro que se especializou em guerras e criou toda uma prática do fazer fotográfico que ainda persiste no meio jornalístico.¹ Tais exemplos ilustram as duas categorias de fotografias citadas: de origem administrativa ou estratégica e jornalística.

Por fim, abordaremos um tipo de documento fotográfico que carece de uma atenção especial: as memórias fotográficas dos nossos soldados no *front*, as fotografias que chamamos de afetivas, que trazem memórias pessoais, mas podem também ser um importante documento histórico.

Informar e ilustrar

A utilização de representações visuais fotográficas em diversos campos científicos pretende alcançar dois objetivos básicos: ilustrar ou informar. Fotografias são informação não verbal *per se*, no entanto, sua utilização está relacionada com estes dois objetivos fundamentais. Porém, uma imagem pode representar um valor informativo e ilustrativo ao mesmo tempo (PINHEIRO; GUERRA, 2010).

No campo da Ciência da Informação, o estudo dos processos de transformação da informação em conhecimento aborda a questão de como imagens informam ou ilustram. Tal perspectiva também é válida para as fotografias, imagens utilizadas de forma recorrente em estudos acadêmicos, livros didáticos e *sites* na Internet.

Segundo Mccay-Peet e Toms (2009), imagens conferem valor informativo quando fazem parte integrante e necessária de um texto escrito para o entendimento das informações neste

contidas, são parte dos argumentos, são também texto. Já as imagens com valor ilustrativo, sua utilização é isolada, sua “participação” para a compreensão dos argumentos é secundária, independente. Não há perda de informação quando retiradas ou substituídas as imagens.

Para Cristina Bruzzo (2004), ao nos habituarmos a pensar as imagens como ilustrações, reduzidas a um “por exemplo”, estamos conferindo um estatuto inferior como meio de conhecimento e expressão. Pressupõe-se que a imagem deva ser acompanhada por um texto que lhe dará sentido.

No campo historiográfico, as imagens fotográficas têm um importante valor documental, utilizado nos dois exemplos citados. Boris Kossoy (2001, p.26) considera o advento da fotografia como um processo de familiarização do mundo quando

[...] o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica.

Com as novas perspectivas historiográficas inauguradas pelo movimento da Escola dos Annales em 1929, foi possível considerar as fotografias como um importante tipo documental, que evidencia e realça de forma visual acontecimentos históricos determinantes da nossa história contemporânea.

Desde a sua invenção em 1839, a fotografia suscitou debates e reflexões devido às suas características intrínsecas. Sua natureza ainda nos é intrigante, pois, ainda hoje, uma foto gera polêmicas e sentimentos. Ainda mais fotografias de guerra. A fotografia consiste em uma técnica de criar imagem por meio de um

processo fotoquímico,² no qual a imagem refletida na câmera escura (máquina fotográfica) provoca um fenômeno de sensibilização de cristais de prata, contidos no filme ou negativo. O resultado é uma imagem quase como um espelho do real, criando a noção equivocada de que aquilo é uma reprodução do mundo em si. Segundo Philippe Dubois (2001), a fotografia seria como uma testemunha da existência daquilo que foi fotografado.

Em uma imagem fotográfica, diversas intervenções, como o ponto de vista do fotógrafo, o equipamento ótico e a postura das pessoas representadas, desautorizam o senso comum: uma fotografia não é espelho do real. No entanto, cabe ao pesquisador considerar esses vieses e, assim, tratar a fotografia como um documento histórico de valor por vezes inestimável.

Fotografias de guerra

No início de 1839, a fotografia foi anunciada pelo deputado e cientista François Arago na Académie des Sciences, em Paris, como um grande avanço para a humanidade criado pelo artista Louis Daguerre. Em seu discurso, previa a utilização em várias áreas de conhecimento (GUERRA, 2014).

André Rouillé (2005) afirma que a forte aceleração da vida cotidiana e cultural e o crescimento sem precedentes das mudanças impulsionadas pelo processo de industrialização, urbanização e generalização da economia são fatores que influíram, para uma profunda crise da verdade. A perda de credibilidade desestabilizou os modos de representação em vigor — o desenho e o texto —, e a fotografia, por sua técnica considerada objetiva e científica, renovou a crença na representação.

A possibilidade de um registro autêntico e direto dos acontecimentos e pessoas logo atraiu diversos artistas em vários campos do conhecimento a produzir imagens fotográficas: nas residências burguesas, nas ruas das cidades, aquecidas pela industrialização, nos campos, hospitais e campos de batalhas. A fotografia, desde seus primórdios, também foi à guerra. Esta representação visual, considerada direta, da natureza como um testemunho da verdade inquestionável possibilitou o avanço da fotografia em seus aspectos técnicos e conceituais e, sobretudo, na sua utilização como registro de acontecimentos históricos importantes. Desde o início de sua invenção, a utilização da fotografia para descrever os conflitos humanos foi adotada, mas ainda com reservas técnicas e um necessário ajuste da sua linguagem.

O primeiro conflito registrado fotograficamente por um fotógrafo contratado para esse fim foi a Guerra da Crimeia, conflito entre os impérios Russo e Otomano contra a coligação franco-britânica na região do Mar Negro, entre os anos de 1853 a 1856.

Percebendo o potencial da imagem fotográfica, o editor da revista *The Illustrated London* contratou o fotógrafo Roger Fenton para registrar a ação dos soldados britânicos na região da Crimeia em 1853.³ Há poucos anos da invenção, a técnica fotográfica ainda não permitia grandes criatividades: o equipamento era pesado, e era preciso rapidez no preparo e revelação da imagem, pois só funcionava com a emulsão química em estado úmido. Por outro lado, segundo Sousa (2011), Fenton recebeu instruções para não mostrar a “face cruel da guerra”. Suas imagens não mostram pessoas mortas e nem campos de batalha, “[...] mas apenas jovens garbosos nos seus uniformes”. Ainda aqui não havia

uma linguagem realista de representação visual da guerra.⁴

Alguns anos depois, em 1861, outro conflito foi fotografado, dessa vez com menos censura e polidez. Trata-se da Guerra da Secessão americana ou Guerra Civil. Conflito que durou cerca de quatro anos e opôs duas regiões das antigas colônias inglesas: o norte, economicamente desenvolvido em torno de um sistema já industrial, e o sul, ainda com uma economia monocultora e escravocrata.

O fotógrafo oficial do presidente Abraham Lincoln, Mathew Brady, contratou uma equipe de fotógrafos, destacando-se Alexander Gardner, Timothy

O'Sullivan e George Banard. Todos desenvolviam trabalhos fotográficos no norte do país, e seus registros do conflito se tornaram um importante conjunto documental.⁶

Para Sousa (2011), este evento significou uma mudança de paradigma na forma de registrar imagetivamente a guerra, criando também as regras de como fotografar esse tipo de evento, naquilo que se convencionou chamar de fotojornalismo. As fotos da Guerra Civil tomadas pela equipe de Mathew Brady representam os exércitos, acampamentos e armamentos utilizados, mas representam sobretudo a morte: cadáveres no *front* de batalha, cenas de desolação e horror.

Se, na Guerra da Crimeia, Roger Fenton parece não ter testemunhado nenhuma batalha, não foi capaz de registrar ou foi impedido, na Guerra Civil, os fotógrafos registraram momentos pós-batalhas impressionantes. Mesmo sob a suspeita de manipulação da cena, quando Alexander Gardner aparentemente utilizou um mesmo cadáver para duas cenas diferentes (ver **Fig. 2 e 3**), os registros fotográficos do evento chocaram a opinião pública, pois foram amplamente publicadas nos jornais ilustrados. A técnica fotográfica ainda não permitia instantâneos, ainda era lento o processo, mas os fotógrafos norte-americanos não tiveram nenhum tipo de censura.



Figura 1 – Roger Fenton e seu laboratório na Crimeia, 1855
Fonte: www.przekroj.pl⁵



Figura 2 – *A Sharpshooter's Last Sleep* (Pennsylvania, Gettysburg, 1865)

Fonte: www.flickr.com⁷

No decorrer do fim do século XIX e até a primeira metade do século XX, muitos eventos importantes foram sendo fotografados e publicados em revistas e jornais. À medida que a tecnologia da fotografia tornou a câmera mais leve e eficiente e a emulsão dos filmes mais rápida, melhores imagens são registradas dos conflitos entre países.

Na Primeira Guerra, os historiadores destacam a utilização de fotografias aéreas como um importante documento de visualização das linhas inimigas e estabelecimento de estratégias de ataques aéreos e por terra. As chamadas fotografias de reconhecimento aéreo para fins militares foi uma invenção da Primeira Grande Guerra (SZARKOWSKI, 1999). Este é um outro tipo de utilização da técnica fotográfica: como instrumento de informação para traçar estratégias de manobras, registro documental para prestação de contas ou propaganda das ações dos exércitos envolvidos nos conflitos.

A Segunda Grande Guerra e suas fotografias

Os historiadores da fotografia destacam a Segunda Grande Guerra, conflito ocorrido entre 1939 e 1945 entre os países Aliados (liderados pela Inglaterra, URSS e EUA) e os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão), como outro ponto de inflexão das imagens fotográficas. A evolução estética e tecnológica até a Segunda Grande Guerra em relação às fotografias é ampla, e o meio de representação imagético se desdobra em diversos outros usos na arte e na ciência de modo geral.

Porém, uma invenção se destaca na mudança de perspectivas da fotografia jornalística: a telefoto, 1935.

A telefoto tornará mais dinâmico o trabalho dos fotojornalistas nos campos de batalha e cidades sitiadas pela Europa em conflito. A partir de então, foi possível divulgar no dia seguinte um acontecimento decisivo. A partir dos anos 1940, as culturas fotojornalís-



Figura 3 – *Home of a Rebel Sharpshooter* (Pennsylvania, Gettysburg, 1865)

Fonte: [Google® Arts & Culture](https://www.google.com/cultural/instant/)⁸

ticas europeia e norte-americanas convergem para um ponto em comum: informar o mundo das notícias da guerra.

Um grande número de fotógrafos fugidos da perseguição nazista aos judeus encontra abrigo nos EUA e forma um contingente de grandes profissionais que contribuiu para a evolução das grandes revistas ilustradas norte-americanas: a *Time* e a *Life* (SOUSA, 2004).

Na Europa, grandes fotógrafos atuam diretamente nas cidades atacadas e, por vezes, até são presos como inimigos do Reich. É o caso de Cartier-Bresson, que passou parte da guerra preso por participar da resistência francesa. A Segunda Grande Guerra inaugurou o momento do fotógrafo de guerra, o correspondente de guerra, ousado e destemido, o qual Robert Capa resumiu na famosa

frase: “Se suas fotos ainda não estão boas o suficiente, é porque você não está perto o suficiente” (CAPA, 2010, p.15).

Robert Capa foi o exemplo máximo do correspondente de guerra audaz, capaz de pôr em risco a própria vida por uma foto. De origem húngara, Endre Ernő Friedmann criou um personagem chamado Robert Capa e cobriu diversos conflitos, desde a Guerra Civil espanhola até os conflitos na Indochina, onde morreu em 25 de maio de 1954, ao pisar uma mina terrestre. Na **Figura 4**, temos uma das últimas⁹ imagens de Capa.

A produção imagética fotojornalística na Segunda Guerra excedeu os conflitos anteriores e criou uma nova linguagem visual, mais espontânea. Tal fato foi possível devido à evolução tecnológica do equipamento foto-



Figura 4 – Na estrada de Namdinh para Thaibinh (Vietnam, 25 de maio de 1954)
Fonte: Robert Capa© International Center of Photography

gráfico, câmeras e *flashes*, e seus insumos, os filmes e papéis.

Jorge Pedro Sousa (2004, p.120) considera a Segunda Grande Guerra como o surgimento de um novo tipo de prática fotográfica, no qual, por vezes, a fotografia adquire um “poder maior que o texto”. A utilização da telefoto agilizou a disseminação massiva de imagens da guerra e tornou o conflito visualmente global. As redações dos grandes jornais e agências de notícias passaram a se preocupar mais em criar uma equipe de fotógrafos/jornalistas de peso. A partir de então, a fotografia adquire um grande valor como registro iconográfico dos conflitos.

Sobre as fotografias institucionais, criadas para fins estratégicos ou propagandísticos citamos como exemplo o fotógrafo particular de Adolf Hitler (**Figura 5**), Heinrich Hoffmann, cujas imagens¹⁰ foram amplamente utilizadas na propaganda para a criação da imagem do líder da nação Alemã. Hoffmann foi fotógrafo de Hitler desde 1921, e juntos construíram a imagem do líder infalível e de uma nação racialmente superior.

Imagens afetivas e a atuação da FEB

A historiografia sobre a participação do Brasil na Segunda Grande Guerra co-



Figura 5 – Nuremberg, Partido Nazista (1934)
Fonte: German Feredal Archives¹¹

meça a narrativa na posição ambígua do presidente Getúlio Vargas em relação ao conflito. Traços de influências da ideologia nazista são buscados em seu governo.

O fato concreto é: depois dos ataques aos navios mercantes brasileiros por submarinos alemães, em agosto de 1942, o Brasil declarou guerra ao Eixo, e, em julho de 1944, o primeiro escalão da Força Expedicionária Brasileira desembarca na Itália para a sua vitoriosa jornada ao lado dos Aliados (FERRAZ, 2005).

Em termos de registro fotográfico, esse fato histórico está bem documentado, apesar de um tanto disperso por arquivos militares, civis e jornalísticos. Em uma pesquisa primária, não aprofundada, nota-se uma certa dispersão do material fotográfico produzido tanto no Brasil como na Itália. Tal percepção se aprofunda na constatação que muitas fotos são utilizadas em

artigos científicos, livros didáticos e *sites* na Internet sem a devida referência de origem de arquivo e autoria.

Buscando por fotos inéditas, a pesquisa estabeleceu o terceiro tipo de imagem fotográfica de guerra: as fotografias de soldados de cunho privado. Na campanha da FEB na Itália, os nossos pracinhas registravam suas viagens em fotografias que eram enviadas para a família no Brasil.

Buscaram-se as memórias do pracinha Ari Costa, tio-avô falecido em 1976, na Cidade de Campo Grande, e conhecido só

por vagas narrativas e fotografias em álbuns antigos. Era preciso mais informação. A única filha viva e neto não souberam informar mais do que o álbum dizia (**Fig. 6, 7 e 8**).

Da **Figura 6**, apenas uma tia-avó está viva, com seus 97 anos e quase nenhuma memória do irmão pracinha.

O pouco apreço pela memória desses soldados torna-se uma preocupação. Não podemos contar com as novas gerações para salvaguardar as imagens de seus antepassados. Mas por que nos devemos preocupar com fotos privadas?



Figura 6 – Ari Costa, ao lado dos irmãos e pais (foto de família, Três Lagoas-MS, 1944)
Fonte: acervo da autora



Figura 7 – Ari Costa na Itália
Fonte: acervo da autora



Figura 8 – Ari Costa
Fonte: acervo da autora

As imagens fotográficas suscitam diversos níveis de informação. Seu valor como testemunho visual de um fato lhe confere diversas interpretações. Como afirma Roland Barthes (1984, p. 121):

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que esteve lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela.

Esta afirmativa implica a razão afetiva de se fotografarem e resguardarem as imagens familiares. Fotos informam, mas

também emocionam, como afirma Kossoy (2001, p.28): “É a fotografia um intrigante documento visual, cujo conteúdo é, a um só tempo, revelador de informações e detonador de emoções”.

Mas, na prática da pesquisa historiográfica, o que significa lidar com emoções?

Recorrendo à teoria descritiva do historiador da arte Erwing Panofsky (1979), que, em seu estudo sobre a arte do Renascimento, desenvolveu os princípios de uma descrição baseada em três níveis de significado que podem ser aplicados a qualquer representação imagética:

- a) Pré-iconográfico – definido como o assunto primário ou natural, factual

ou expressional; é a descrição genérica dos objetos e atos representados na imagem; expresso pela preposição “de”, pertence ao nível da descrição.

- b) Iconográfico – nível secundário ou convencional; a percepção deste nível requer familiaridade com os objetos e eventos, que possibilita a identificação de objetos específicos; neste nível, participam termos como: representação de ideias, temas, conceitos, alegorias ou histórias; expresso pela preposição “sobre”, pertence ao nível da análise;
- c) Iconológico – este é o nível do significado intrínseco, da interpretação, da análise subjetiva; a interpretação iconológica é baseada em acurada análise pré-iconográfica, descritiva; em uma correta análise iconográfica da imagem, porém, pelo seu aspecto subjetivo, o nível iconológico varia de acordo com quem o descreve.

O dado afetivo das imagens de nossos pracinhas é conteúdo do nível iconológico de Panofsky, no qual se insere a subjetividade da memória, terreno fértil para narrativas do comportamento cotidiano de nossos soldados na campanha da Itália. Tal estudo em muito pode contribuir para a historiografia do Brasil na Segunda Grande Guerra. Para Le Goff (1984, p.46).

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades

fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.

Considerações finais

Mais do que conclusões, este artigo tem como finalidade indicar novas reflexões sobre a forma como estamos utilizando as fotografias da campanha da FEB na Itália na Segunda Guerra.

A riqueza informativa das fotografias de guerra deve ser levada em consideração como documento histórico e fonte de pesquisa. Para além de apenas ilustrar uma narrativa escrita, as fotografias podem ser a própria fonte histórica.

Informar historicamente significa buscar narrativas que contem como os fatos ocorreram, versões do passado, para as quais, durante muito tempo, foram utilizados apenas documentos escritos e oficiais. A partir do movimento da Escola dos Annales, essa perspectiva mudou e transformou o fazer historiográfico mais rico. As fotografias jornalísticas, institucionais e afetivas podem ainda mais colaborar para novas narrativas históricas dos eventos militares, de uma forma geral, e dos conflitos, especificamente.

Por fim, as fotografias de nossos pracinhas estão correndo um sério risco quando as novas gerações, influenciadas pela aceleração das informações em redes sociais, negligenciam o passado e se esquecem de guardar a memória de suas famílias. É preciso buscar uma forma de salvaguardar essa memória visual dos nossos soldados, pois essas fotos não são apenas memórias afetivas, são também história. Essa narrativa merece ser contada! **REB**

Referências

- BRUZZO, Cristina. Biologia: educação e imagens. **Educação e Sociedade**, v.25, n.89, p. 13591378, 2004. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010173302004000400013&lng=en&nrm=iso>.
- BURKE, Peter. **A Escola dos Annales – 1929-1989 – A revolução francesa da historiografia**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- CAPA, Robert. **Ligeiramente fora de foco**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- FERRAZ, Francisco César. **Os brasileiros e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- GUERRA, Claudia Bucceroni. A disputa pela invenção da fotografia: o papel da comunicação científica na controvérsia entre os inventores. In: PINHEIRO, L.V.P. OLIVEIRA, E.P. **Múltiplas facetas da comunicação e divulgação científicas: transformações em cinco séculos**. Brasília: IBICT, 2012.
- GUERRA, Claudia Bucceroni. **Flutuações conceituais, percepções visuais e suas repercussões na representação informacional e documental da fotografia para formulação do conceito de Informação fotográfica digital**. Tese. Rio de Janeiro: IBICT/UFRJ, 2013.
- HACKING, Juliet. **Tudo sobre Fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MCCAY-PEET, Lori; TOMS, Elaine. Image use within the work task model: Images as information and illustration. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 60, n.12, p. 2416-2429, 2009.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: ROMANO, Ruggiero. **Enciclopédia Einaudi**. v.1, Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1984.
- MULLIGAN, Therese. WOOTERS, David. **The George Eastman House Collection Histoire de la Photographie – De 1839 à nos jours**. Köln: Taschen, 2005.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GUERRA, Claudia Bucceroni. Questões Intersdisciplinares da Ilustração Científica e a representação iconográfica como instrumento de Educação Ambiental. In: **Encontro Nacional de Ilustradores Científicos**, 2010, Brasília. Encontro Nacional de Ilustradores Científicos; Catálogo da 3ª Exposição de Ilustração Científica. Brasília: Associação dos Ilustradores Científicos do Centro-Oeste Brasileiro, 2010. p. CD-rom.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos Editora Universitária/Letras Contemporâneas, 2004.

SZARKOWSKI, John. **Nodos de Olhar**: 100 fotografias do acervo do Museum of Modern Art, New York. New York: The Museum of Modern Art/Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

N. da R.: A adequação do texto e das referências às prescrições da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) é de exclusiva responsabilidade dos articulistas.

-
- ¹ Devido às regras de direitos autorais, não serão publicadas aqui as fotografias dos autores citados. No entanto, indicaremos alguns sites onde será possível a visualização dos fotógrafos.
 - ² No caso da fotografia analógica. No caso da fotografia digital, há um processo fotoelétrico.
 - ³ Para ver os registros de Roger Fenton na Crimeia visite <www.loc.gov/photos/?q=roger+fenton+collection>.
 - ⁴ Outros fotógrafos registraram o conflito em menor número de registro e impacto: James Robertson, Felice Beato (famoso por registrar a Rebelião dos Cipayos em 1858) e Carol Szathmari, um fotógrafo amador romeno, cujas fotografias se perderam. (SOUSA, 2004, p.34)
 - ⁵ <www.przekroj.pl/work/privateimages/formats/D/2003.jpg>.
 - ⁶ Ver <www.loc.gov/collections/civil-war/> . Este acervo da Library of Congress consiste em um imenso acervo iconográfico da Guerra da Secessão com cerca de 15 mil imagens, além das fotografias de Brady e sua equipe.
 - ⁷ <www.flickr.com/photos/library_of_congress/9160159658/>.
 - ⁸ <www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/SgGlXpwIn6Ipcw>.
 - ⁹ Para ver mais fotos de Robert Capa, consulte o site da Agência Magnum: <pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZO4UDR3VKQ&SMLS=1&RW=1093&RH=498>.
 - ¹⁰ Mais fotos de Hoffmann em <www.loc.gov/photos/?q=Heinrich+Hoffmann>.
 - ¹¹ <www.bild.bundesarchiv.de/archives/barchpic/search/_1518792674/?search%5Bform%5D%5BSIGNATUR%5D=Bild+183-2008-1016-502>.