



POÉTICAS DO VESTÍGIO: FAIT, AS TERRAS DO FIM DO MUNDO E TO FACE

KÁTIA HALLAK LOMBARDI

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
2015**

Kátia Hallak Lombardi

**POÉTICAS DO VESTÍGIO:
FAIT, AS TERRAS DO FIM DO MUNDO E TO FACE**

Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de pesquisa: Meios e Produtos da Comunicação

Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

Belo Horizonte
2015

301.16
L842p
2015

Lombardi, Kátia Hallak

Poéticas do vestígio [manuscrito] : Fait, As Terras do Fim do Mundo e To Face / Kátia Hallak Lombardi Lombardi. - 2015.

307 f. : il.

Orientador: César Geraldo Guimarães.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

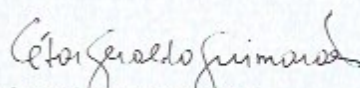
Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2. Fotografia - Teses. I. Guimarães, César Geraldo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

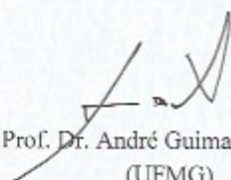
Poéticas do Vestígio: Fait, As Terras do Fim do Mundo e To Face

Kátia Hallak Lombardi

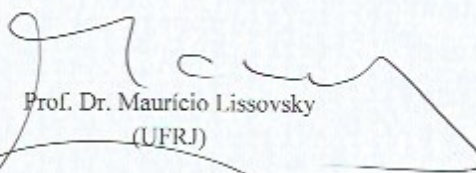
Tese defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:



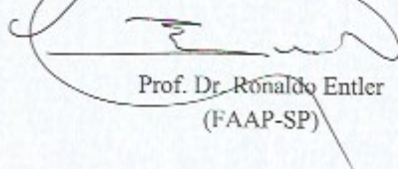
Prof. Dr. César Geraldo Guimarães
(orientador – UFMG)



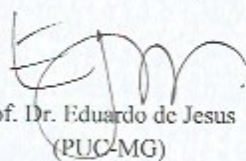
Prof. Dr. André Guimarães Brasil
(UFMG)



Prof. Dr. Maurício Lissovsky
(UFRJ)



Prof. Dr. Ronaldo Entler
(FAAP-SP)



Prof. Dr. Eduardo de Jesus
(PUC-MG)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 05 de maio de 2015.

À paz.

Para Luísa e Pedro,
poéticas do meu viver.

Agradecimentos

Ao César Guimarães, pela maneira brilhante de me conduzir nesta pesquisa e pelo exemplo de dedicação à profissão.

À Luísa, que está sempre me ensinando a fotografar o vento.

Ao Pedro, minha metade.

Aos meus pais, pelo amor e por serem meu porto seguro.

À Lê e aos meus amores Tobia e Camillo, pelas trocas, pelas prosas, pelos almoços divertidos na Tomé de Souza.

Às amigas Luciana, Soraia e Lígia, pelos caminhos que andamos, um dia será!

Ao Rodrigo, por me apresentar, entre outras preciosidades, Jo Ractliffe.

À Manu, pela amizade e por me deixar tranquila quando estou longe de minha filha.

À Cecília e ao José Adolfo, que há mais de 13 anos me acolheram tão afetuosamente.

À Eliane, pela disponibilidade e pelo incentivo, sempre.

Ao Marcelo, pelas precisas informações sobre a guerra.

Aos meus colegas do curso de Jornalismo da UFSJ, pelas trocas e pelo apoio ao longo desse processo.

Ao João, à Vanessa e ao Luís Ademir, pelo carinho e pela cumplicidade em todos os momentos.

Ao Marcius, sempre solícito, e aos monitores de fotografia, pelo apoio técnico.

À Anna Karina e à Piti, pelas importantes contribuições ao trabalho na qualificação.

Aos professores Mauricio Lissovsky, Ronaldo Entler, Eduardo de Jesus e André Brasil, que, gentilmente, aceitaram compor a banca final de defesa desta tese.

À Olívia pela colaboração com o projeto gráfico.

À Cibele pela revisão da escrita.

Aos colegas do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência/UFMG, com os quais dividi inquietações e descobertas.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG e da Universidade Federal de São João del-Rei, instituições que possibilitaram esta pesquisa.

*Depois de cada guerra
alguém tem que fazer a faxina.
Colocar uma certa ordem
Que afinal não se faz sozinha.
[...]*

*A cena não rende foto
E leva anos.
E todas as câmeras já debandaram
para outra guerra.
[...]*

Fim e começo
Wisława Szymborska

RESUMO

A partir das fotografias dos livros *Fait* (1992), de Sophie Ristelhueber, *As terras do fim do mundo* (2010), de Jo Ractliffe, e *To face* (2012), de Paola De Pietri, esta pesquisa investiga as especificidades dos trabalhos das três fotógrafas, que apresentam os vestígios da guerra como tema central. Na primeira parte, aponta-se o processo de construção da fotografia de guerra. Em seguida, destacam-se trabalhos fotográficos que abordam a guerra, sem, contudo, mostrar as ações e os combates em si. De outra parte, a pesquisa retoma o caráter indicial da fotografia e o pensamento de Walter Benjamin e de seus leitores para refletir sobre o conceito de *vestígio*. Em aproximação com a base teórica, analisa-se a maneira singular de as três fotógrafas – Ristelhueber, Ractliffe e De Pietri – trabalharem com os vestígios da guerra em suas fotografias, maneira aqui denominada *poética do vestígio*.

Palavras-chave: fotografia de guerra, vestígio, *poéticas do vestígio*.

ABSTRACT

This study examines the specific characteristics present in the works of three photographers, each of whom includes traces of war as their central theme: Sophie Ristelhueber's *Fait* (1992), Jo Ractliffe's *As terras do fim do mundo* (2010), and Paola De Pietri's *To face* (2012). It first addresses the process of the construction of war photography. Subsequently, the dissertation elaborates upon photographic works that broach the subject of war without, however, showing images of combat or action itself. Further, the research returns to the notion of indicial photography and turns to Walter Benjamin's writings and his readers in order to reflect upon the concept of *trace*. Using this theoretical paradigm, the dissertation analyzes the unique methods each of the three photographers — Ristelhueber, Ractliffe and De Pietri — employs in working with the traces of war in their photography, and suggests that their work functions as a *poetics of trace*.

Keywords: war photography, trace, *poetics of trace*.

ZUSAMMENFASSUNG

Anhand der Fotografien, die in den Büchern *Fait* (1992) von Sophie Ristelhueber, *As terras do fim do mundo* (2010) von Jo Ractliffe und *To face* (2012) von Paola De Pietri, veröffentlicht wurden, untersucht diese Dissertation die Arbeiten der drei erwähnten Fotografinnen, deren Werke Kriegsspuren als zentrales Thema haben. Der erste Teil der Dissertation widmet sich dem Entstehungsprozess der Kriegsfotografie. Weiter werden hier fotografische Arbeiten behandelt, die Krieg thematisieren, ohne jedoch Kämpfe oder Schlachten direkt zu zeigen. Auf der anderen Seite greift diese Arbeit sowohl auf den Indexcharakter der Fotografie zurück, als auch auf Walter Benjamins Denken sowie Schriften seiner Nachfolger, um über den Begriff der *Spur* zu reflektieren. Ausgehend von dieser theoretischen Basis wird die spezielle Art der drei Fotografinnen Ristelhueber, Ractliffe und De Pietri analysiert, Kriegsspuren in ihre Werke einzubeziehen – hier als *Poetik der Spur* bezeichnet.

Schlüsselwörter: Kriegsfotografie, Spur, *Poetik der Spur*.

LISTA DE FIGURAS

CAPA: Paola De Pietri. **To face.** 2012. Projeto gráfico: Pedro Motta.

1 GUERRA E FOTOGRAFIA

Fig.1 – Sistema de câmeras Trimetrogon instalada em um B17.	29
Fig.2 – Col. Hamtramck, Virginia Volunteers.	32
Fig.3 – Gen. Wool e sua tropa.	32
Fig.4 – Carroça laboratório utilizada por Roger Fenton.	34
Fig.5 – The valley of the shadow of death.	35
Fig.6 – Interior of the angle of North Fort Taku.	37
Fig.7 – Home of a rebel sharpshooter.	37
Fig.8 – Vistas de Paissandu depois da tomada da praça.	38
Fig.9 – Igreja de Santo Antônio (Velha).	39
Fig.10 – Prisão de jagunços pela Cavalaria.	39
Fig.11 – Barricades before the attack, Rue Saint Maur.	41
Fig.12 – Death of a loyalist militiaman.	45
Fig.13 – Old glory goes upon Mount Suribachi.	46
Fig.14 – Attack – Eastern Front WWII.	48
Fig.15 – Children fleeing south vietnamese napalm strike.	49
Fig.16 – US gunship helicopters.	50
Fig.17 – Afghanistan.	53
Fig.18 – Gaza burial.	56
Fig.19 – The shirt of the emperor, worn during his execution.	58
Fig.20 – Le village sous la neige.	62
Fig.21 – Fotografia de reconhecimento aéreo.	62
Fig.22 – Vaux #2, after attack.	62
Fig.23 – Afghanistan: chronotopia.	64
Fig.24 – Afghanistan: chronotopia.	64
Fig.25 – Romeo 12. British watchtower.	65
Fig.26 – Golf 40. British watchtower.	65
Fig.27 – Shotgun cartridges. Disputed territory.	66
Fig.28 – Destroyed files. Disputed territory.	66
Fig.29 – Mounds. Hidden.	67
Fig.30 – Valley. Hidden.	67
Fig.31 – Cátia. Bala perdida.	68
Fig.32 – Alice. Bala perdida.	68
Fig.33 – Ntarama catholic church.	70
Fig.34 – Emmanuel Murangira, Murambi. Technical College.	70
Fig.35 – Image of ex-colonel Qaddafi.	71
Fig.36 – Libyans gather for days in B.Al-Azizia celebrating the victory.	71
Fig.37 – Tales from the dark valley.	73
Fig.38 – Tales from the dark valley.	73
Fig.39 – CPL. Christopher G. Scherer. NY.	74
Fig.40 – Airman 1st Class Carl L. Anderson Jr. Georgetown.	75

Fig.41 – Soldier.	76
Fig.42 – Taliban.	77
Fig.43 – Taliban.	77
Fig.44 – After they got the right to arms. Fourteen young men posing with guns.	79
Fig.45 – Fragment 04. Ordinary heroes.	81
Fig.46 – Fragment 04. Ordinary heroes.	81
Fig.47 – Ballons.	82
Fig.48 – Photo-Op.	82
Fig.49 – Plate07_Israel.	84
Fig.50 – Plate08_Finland.	84

2 POÉTICAS DO VESTÍGIO

Fig.51 – Fotografias de <i>Fait</i> , <i>As terras do fim do mundo</i> e <i>To face</i> .	86
Fig.52 – Destroços – <i>Fait</i> , <i>As terras do fim do mundo</i> e <i>To face</i> .	88
Fig.53 - Apagamento – <i>Fait</i> , <i>As terras do fim do mundo</i> e <i>To face</i> .	129

3 TRÊS POÉTICAS DO VESTÍGIO: FAIT, AS TERRAS DO FIM DO MUNDO E TO FACE

Fig.54 – Levantamento do <i>corpus</i> da pesquisa.	137
Fig.55 – Vista da Rua da Quitanda com feição colonial e tomada no mesmo ponto, 25 anos depois.	144
Fig.56 – Jeffrey Pine. Sentinel dome.	145
Fig.57 – Caribbean Sea. Jamaica.	145
Fig.58 – O caçador na floresta.	147
Fig.59 – <i>Varus</i> .	150
Fig.60 – Cauterização do distrito rural de Buchen.	150
Fig.61 – Fotografias de <i>Fait</i> , <i>As terras do fim do mundo</i> e <i>To face</i> .	153
Fig.62 – Estudo de montagem das séries de <i>Fait</i> .	157
Fig.63 – Estudo de montagem das séries de <i>As terras do fim do mundo</i> .	157
Fig.64 – Estudo de montagem das séries de <i>To face</i> .	157

3.3 *Fait*, de Sophie Ristelhueber

Fig.65 – Região do Golfo Pérsico.	161
Sequência 1 – Fotografias do livro <i>Fait</i>.	162
Fig.66 – Montagem <i>Every one</i> (#14) e (#3).	170
Fig.67 – Montagem <i>Fait</i> na Albright-Knox Art Gallery.	173
Fig.68 – Capa do <i>Books on books 3</i> .	174
Fig.69 – Capa/página dupla com título e subtítulo/página dupla com texto inicial.	174
Fig.70 – Página dupla com fotografia/página dupla com texto final/página dupla com crédito e agradecimentos.	174
Fig.71 – Golfo Pérsico. Kuwait.	178
Fig.72 – Dust breeding.	197

Fig.73 – <i>Yi Zhi</i> (Traces).	198
a) Objetos sedimentados (Variações/ <i>Fait</i>).	181
b) Inscrições na areia (Variações/ <i>Fait</i>).	182
1 – Sólidos (Variações/ <i>Fait</i>).	183
2 – Múltiplos (Variações/ <i>Fait</i>).	185
3 – Encobertos (Variações/ <i>Fait</i>).	187
4 – Escavados (Variações/ <i>Fait</i>).	188
5 – Sulcos (Variações/ <i>Fait</i>).	190
6 – Porosos (Variações/ <i>Fait</i>).	192
7 – Soturnos (Variações/ <i>Fait</i>).	193
8 – Circulares (Variações/ <i>Fait</i>).	195
3.4 <i>As terras do fim do mundo</i>, de Jo Ractliffe	
Fig.74 – Mapa de Angola.	204
Sequência 2 – Fotografias do livro <i>As terras do fim do mundo</i>.	205
Fig.75 – Shack on the Boa Vista cliff edge.	212
Fig.76 – Video club. Roque Santeiro market.	212
Fig.77 – Sobrecapa/capa/folha de guarda/página com título.	218
Fig.78 – Citação/texto introdutório/primeira imagem/texto final.	218
Fig.79 – Páginas 115 a 123 com <i>thumbnails</i> , títulos e legendas.	218
a) Espaço-tempo 1 (Variações/ <i>As terras do fim do mundo</i>).	227
b) Espaço-tempo 2 (Variações/ <i>As terras do fim do mundo</i>).	229
c) Espaço-tempo 3 (Variações/ <i>As terras do fim do mundo</i>).	229
1 – <i>Assemblages</i> (Variações/ <i>As terras do fim do mundo</i>).	232
2 – Objetos absorvidos (Variações/ <i>As terras do fim do mundo</i>).	234
3 – Pinturas murais (Variações/ <i>As terras do fim do mundo</i>).	236
4 – Marcações na areia (Variações/ <i>As terras do fim do mundo</i>).	239
5 – <i>Lugares de passagem</i> (Variações/ <i>As terras do fim do mundo</i>).	241
3.5 <i>To face</i>, de Paola De Pietri	
Fig.80 – A Frente italiana	246
Sequência 3 – Fotografias do livro <i>To face</i>.	247
Fig.81 – Sem título. <i>Io parto</i> .	251
Fig.82 – Capa/subtítulo/primeira imagem/títulos das fotografias.	253
a) Vestígio pontual (Variações/ <i>To face</i>)	258
b) Vestígio contínuo (Variações/ <i>To face</i>)	259
c) Vestígio submerso (Variações/ <i>To face</i>)	260
1 – Reabsorção dos rastros (Variações/ <i>To face</i>)	264
2 – Cavidades na paisagem (Variações/ <i>To face</i>)	267
3 – Jogo de variações: da vegetação às pedras (Variações/ <i>To face</i>)	269
4 – Embranquecimento (Variações/ <i>To face</i>)	274

Obs.: As imagens mostradas no texto estão disponíveis também no *pendrive*. Elas estão dispostas na mesma ordem em que aparecem ao longo do texto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 GUERRA E FOTOGRAFIA	22
1.1 Como definir a guerra?	22
1.2 O processo de construção da fotografia de guerra	27
1.2.1 Influências da tecnologia e das intervenções do Estado no modo de produção da fotografia de guerra	27
1.2.2 Variações de distância dos fotógrafos em relação às ações da guerra	40
1.2.3 Uma linguagem recorrente	53
1.3 Para além da ação e do combate	57
2 POÉTICAS DO VESTÍGIO	86
2.1 A guerra em vestígios	86
2.2 Formulações preliminares	91
2.2.1 O caráter paradoxal da aura e do vestígio	96
2.2.2 Fotografia: o novo anjo apocalíptico	100
2.2.3 Imagens que relampejam	106
2.3 Sobre as <i>poéticas do vestígio</i>	113
2.3.1 O vestígio como <i>modus operandi</i>	119
2.4 (Não) Apague os vestígios!	122
2.4.1 Imagens sobreviventes	126
3 TRÊS POÉTICAS DO VESTÍGIO: <i>FAIT, AS TERRAS DO FIM DO MUNDO E TO FACE</i>	137
3.1 <i>Antipaisagens ou paisagens residuais</i>	139
3.1.1 Paisagem convencional e antipaisagem	145
3.2 Sobre o processo de edição	154
3.3 <i>Fait</i>, de Sophie Ristelhueber	160
3.3.1 Uma nota sobre a Guerra do Golfo Pérsico	160
3.3.2 A autora, suas obras	167
3.3.3 O livro, o processo, a edição	171
3.3.4 Variações do vestígio em <i>Fait</i>	179

3.4 <i>As terras do fim do mundo</i>, de Jo Ractliffe	201
3.4.1 Notas sobre a Guerra Civil de Angola e a Guerra de Fronteira – África do Sul, Angola, Namíbia	201
3.4.2 A autora, suas obras	210
3.4.3 O livro, o processo, a edição	212
3.4.4 Variações do vestígio em <i>As terras do fim do mundo</i>	225
3.5 <i>To face</i>, de Paola De Pietri	244
3.5.1 Notas sobre a participação da Itália e da Áustria-Hungria na Primeira Guerra Mundial	244
3.5.2 A autora, suas obras	250
3.5.3 O livro, o processo, a edição	251
3.5.4 Variações do vestígio em <i>To face</i>	256
CONCLUSÃO: A ARQUEÓLOGA, A TOPÓGRAFA E A PAISAGISTA	279
Referências	296

INTRODUÇÃO

As fotografias do livro *Fait* (1992), feitas por Sophie Ristelhueber no deserto do Kuwait, nada têm de espetacular: revelam traços sobre a areia, destroços encontrados na superfície, uma paisagem sulcada que tem como pano de fundo a Guerra do Golfo Pérsico. Nas imagens de *As terras do fim do mundo* (2010), de Jo Ractliffe, encontramos, na vegetação castigada e nas áreas descampadas, objetos, sinais dos combates travados em território angolano durante a Guerra de Fronteira, que envolveu a África do Sul, Angola e Namíbia. Em *To face* (2012), de Paola De Pietri, as fotos mostram marcas nas montanhas cobertas pela neve ou pelas nuvens, pedras estilhaçadas, orifícios nos rochedos, vestígios das batalhas travadas entre os exércitos italiano e austro-húngaro. À primeira vista, ou observando algumas dessas imagens fora do contexto dos livros, o espectador teria dificuldades em dizer que o tema dos três trabalhos é a guerra.

No atual cenário mundial, marcado por todos os tipos de conflitos e tensões – terrorismo europeu, bombardeios em Gaza, guerra civil na Síria, correntes ideológicas que dividem a Ucrânia, conflitos étnicos na África, só para citar alguns –, procuramos abordar a fotografia voltada para essa questão no seu sentido mais amplo. Para o veterano Carl von Clausewitz (1780-1831), a guerra é como um jogo, com regras fixas, cujas peças são os soldados. Em *Da guerra*, que tornou-se um livro de cabeceira de grandes líderes políticos, ele afirma que “a guerra é uma simples continuação da política por outros meios” (CLAUSEWITZ, 2010, p. 27). Esse aforismo causou polêmica e discordância entre outros pensadores. O historiador John Keegan, por exemplo, contrapôs-se a Clausewitz dizendo que a guerra, antes de ser política, é cultural, pois a política é uma manifestação da cultura. Ao escrever sobre o poder na nossa sociedade, Foucault, ironicamente, inverte a máxima de Clausewitz: “[...] diríamos que a política é a guerra continuada por outros meios” (FOUCAULT, 2005, p. 22). Para Foucault, a guerra não se reduz aos combates, mas faz parte de relações de poder que estão em constante exercício na nossa sociedade.

Diante dessas colocações, começamos nossa pesquisa nos perguntando se realmente é possível definir a guerra. Seja qual for a aceção em que é tomada, o motivo ou o curso que ela siga, a fotografia é um meio não só de documentá-la, mas também de colocá-la em discussão, de evitar que caia no esquecimento.

A guerra começou a ser fotografada logo nas primeiras décadas após a invenção do daguerreótipo ter sido divulgada pelo governo francês, em 1839. Antes mesmo de o inglês Roger Fenton (1819-1869) fotografar a Guerra da Crimeia e se tornar oficialmente conhecido como o “o primeiro fotógrafo de guerra”, em 1855, um fotógrafo norte-americano, anônimo, já havia feito daguerreótipos de oficiais e soldados durante a guerra entre norte-americanos e mexicanos (1846-1848). No início, durante todo o século XIX e início do século XX, além dos constantes desafios de uma cobertura de guerra, os fotógrafos tinham que trabalhar com equipamentos pesados e processos fotográficos lentos. Com dificuldade de agir em campo, muitas vezes eles ficavam limitados aos retratos dos combatentes antes de partirem para as batalhas; em outras, eram obrigados a fotografar de locais mais distantes devido à falta de mobilidade da câmera. Era comum manipularem a cena: rearranjavam os corpos, reorganizavam os objetos, reencenavam as batalhas. Somente por volta de 1930 é que os fotógrafos finalmente puderam acompanhar de perto os combates.

De acordo com Paul Virilio (2005), guerra, imagem e tecnologia evoluíram juntas e estão entrelaçadas de tal maneira que não é mais possível separar as estratégias militares da produção do que ele chama de “espetáculo mágico”. A imagem tornou-se instrumento essencial na guerra não apenas para a documentação, como também para identificar o território do inimigo, além de ser uma arma poderosa de efeitos psicológicos. Para o autor, a guerra empreende-se menos nas conquistas territoriais, econômicas e materiais do que na imaterialidade dos campos de percepção.

A história da fotografia de guerra é permeada não apenas pelo desenvolvimento tecnológico, como também por fatores políticos. Em toda guerra há algum tipo de censura e controle de informação por parte dos beligerantes. Em alguns casos, o controle é mais sutil, e os fotógrafos podem trabalhar com certa liberdade; em outros, eles são impedidos de ter acesso aos locais de combate ou, até mesmo, são coagidos a produzir apenas imagens favoráveis ao ponto de vista do governo.

Depois de passar pela fase áurea, que começou nos anos 1930, a fotografia de guerra, de modo geral, chegou ao final do século XX desgastada, marcada por características hegemônicas, voltadas principalmente para a dor e para a *foto-*

*choque*¹. Ainda assim, ela continua sendo um instrumento importante de documentação e preservação da memória. Fotógrafos como Roger Fenton (1819-1869), Alexander Gardner (1821-1882), Mathew Brady (1823-1896), Felice Beato (1832-1909), Margaret Bourke-White (1904-1971), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Lee Miller (1907-1977), Gerda Taro (1910-1937), Robert Capa (1913-1954), James Nachtwey (1948-) e os membros do *Clube do Banguê-Banguê*², entre muitos outros, passaram por dificuldades, morreram ou arriscaram suas vidas nos campos de batalha, deixando contribuições relevantes para relembrarmos o passado.

Com o desenvolvimento da tecnologia digital, veio também a promessa de maior democratização da imagem. As câmeras digitais portáteis e de celulares possibilitaram que qualquer pessoa, profissional ou amador, tivesse sua fotografia publicada. Os novos equipamentos, a internet e as redes sociais contribuíram tanto para a banalização da imagem quanto para a divulgação praticamente instantânea do ocorrido. Como escreveu Mauricio Lissovsky,

essa montanha de imagens que se acumula infinitamente sob os nossos pés, e que não para de crescer, nos interroga, desde o mais fundo dos estratos sedimentados pela tradição, até a poeira imperceptível dos milhões de fotografias que estão sendo realizadas por aparelhos celulares neste exato momento. (LISSOVSKY, 2014, p. 194)

Contudo, para além da fotografia que enfatiza as ações do conflito, a dramatização do acontecimento ou sua divulgação imediata, nosso empenho inicial nesta pesquisa foi o de evidenciar trabalhos fotográficos que apresentam outras maneiras de tratar a temática da guerra. Enquanto fazíamos o levantamento do *corpus* da pesquisa, composto pelos trabalhos *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face*, encontramos um conjunto de fotógrafos e artistas contemporâneos que, assim como Sophie Ristelhueber, Jo Ractliffe e Paola De Pietri, abordam a guerra sem mostrar o evento em si, não somente por questões políticas ou relacionadas à tecnologia dos equipamentos, mas sim para buscar outro modo de chamar a atenção para a violência da guerra. Nesses trabalhos – desenvolvidos em linhas bastante diversificadas e que têm em comum a produção de imagens que não utilizam os recursos recorrentes da fotografia de guerra – o estímulo é dado de outra

¹ Termo usado por Margarita Ledo (1998) para definir a foto traumática, feita para causar impacto, para chamar a atenção do observador.

² Apelido dado por uma revista sul-africana a uma equipe de repórteres fotográficos – Greg Marinovich, João Silva, Kevin Carter, Kin Oosterbroek – que cobriram os conflitos da guerra civil na África do Sul, período compreendido entre a libertação de Nelson Mandela, em 1990, e sua eleição para presidente da África do Sul, em 1994, um dos mais violentos da história do país.

maneira. Muitos deles não são voltados para a divulgação na imprensa e estão mais direcionados para a publicação de livros e para os espaços institucionais da arte. Em *Hidden* (2002), por exemplo, Paul Seawright (1965-) fotografou resíduos da guerra escondidos nos campos de batalha do Afeganistão. *Bedrooms of the fallen* (2007), de Ashley Gilbertson (1978-), mostra imagens panorâmicas de quartos de soldados que morreram lutando no Iraque e no Afeganistão. No livro *Taliban* (2003), Thomas Dworzak (1972-) apresenta uma coletânea de retratos de combatentes do grupo islamita tirados secretamente em estúdios, em 2001. Levantamos, então, nossa primeira pergunta: quais os sentidos e os efeitos em jogo quando a guerra é fotografada fora do momento da ação?

Para tentar responder a ela, dedicamo-nos ao estudo das fotografias de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face*. Procuramos investigar os procedimentos expressivos presentes nos trabalhos de Sophie Ristelhueber, Jo Ractliffe e Paola De Pietri, que, ao tematizar a guerra, o fizeram de maneira menos direta, menos atrelada à iconografia bélica convencional, mantida pelo fotojornalismo. Nos três trabalhos, identificamos os gestos singulares das três fotógrafas que, cada uma à sua maneira, tentaram apreender a guerra por meio de vestígios. Assim, direcionamos a pesquisa para o seu objetivo central, que é investigar como as três artistas, por vias diferentes, organizaram seus trabalhos fotográficos a partir dos vestígios da guerra. Perguntamos, então: como o vestígio pode operar na produção de fotografias de guerra? O que significa falar da guerra por meio de um trabalho em torno do vestígio em *Fait*, em *As terras do fim do mundo* e em *To face*? E ainda: quais as singularidades expressivas dos vestígios que predominam em cada uma das obras?

Sabemos que a fotografia é um signo de natureza icônica e indicial, instável e modulável – algumas estão mais presas aos seus referentes; em outras, quase não os reconhecemos (PEIRCE, 2008; DUBOIS, 1992; SCHAEFFER, 1996). Iniciamos a investigação das fotografias de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face* lançando mão do caráter indicial do signo fotográfico, de acordo com a formulação de Charles S. Peirce (2008) no final do século XIX. Na década de 1980, Philippe Dubois (1992), apropriando-se da teoria dos signos de Peirce, fez uma retrospectiva dos discursos teóricos que abordavam a relação entre fotografia e realidade. Primeiramente, ele descreveu a fotografia como *espelho do real* (ícone), correspondente aos discursos da mimese, quando, no século XIX, vigorava a ideia da fotografia como reprodução

fiel do real. Essa posição foi combatida pelo segundo discurso, o do código e da desconstrução, que Dubois chamou de *transformação do real* (símbolo). Mas é a terceira posição, a de *vestígio de um real* (índice), que Dubois considera a mais importante. No discurso do índice, a gênese automática da fotografia assegura a sua conexão física com o real. Roland Barthes, em *A câmara clara* (1984), embora não tenha abandonado totalmente a leitura da fotografia como código cultural, também aborda a questão da referencialidade. Como o autor explica, a imagem fotográfica passa a valer como traço de um *isso-foi*, antes de ser reprodução fiel das aparências. Para Jean-Marie Schaeffer (1996), na fotografia existe uma tensão entre a sua função indicial e a sua presença icônica. De forma que o estatuto indicial da fotografia pode sempre ser remanejado: “podemos no máximo dizer que certas imagens tendem para uma direção, enquanto outras imagens tendem mais para outra” (SCHAEFFER, 1996, p. 169). Como Dubois (1992) explica, uma imagem fotográfica pode conter traços dos três signos peirceanos, mas o índice é o que prevalece: a luz se inscreve na superfície fotossensível e assegura as marcas de algo que passou. Desse modo, para Dubois (1992), a fotografia é uma prova do que sobrou, um vestígio, cuja temporalidade é voltada para o passado.

Entretanto, essa primeira perspectiva do vestígio não é suficiente para responder a outras questões relacionadas às fotografias de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face*. Observamos que, nessas imagens, o vestígio está relacionado à temporalidade da guerra, e a dimensão histórica é fundamental para compreendê-las. Recorremos, então, ao pensamento matricial de Walter Benjamin, para quem o vestígio não se fecha no passado, mas remete também ao presente e ao futuro. Para Benjamin (1996h), a experiência histórica é marcada pelo inacabamento, pela descontinuidade, e no vestígio estaria a possibilidade de resgatá-la, ainda que parcialmente.

De acordo com Benjamin (2000a), o vestígio, paradoxalmente, aponta para uma presença e uma ausência. O que resta de um acontecimento pode servir de base para tentar compreender o que ocorreu no passado. O vestígio convoca outro conceito caro ao pensamento benjaminiano: a aura. O termo, que está diretamente ligado à autenticidade, à sacralidade e à distância, nos faz pensar sobre a permanência de um valor. Enquanto a aura remete à percepção, o vestígio está associado ao aspecto histórico.

Benjamin (1996h) acredita que a ideia de retorno ao passado está relacionada à reparação de um dano e à redenção. Para o filósofo, o passado só se deixa fixar como imagem que relampeja no momento do perigo, ao apropriar-se de uma reminiscência. Nesse raro momento, no qual o passado é retido e a linearidade da história se quebra, reside a possibilidade de redenção. Mas para que ela ocorra, é preciso que, nessa irrupção do tempo, haja o reconhecimento da imagem, a produção de semelhança. Esse pensamento está ligado ao messianismo e também ao conceito de imagem dialética – que lampeja no instante que produz uma semelhança, dando algo a ver, de maneira enviesada.

Em uma leitura benjaminiana, Giorgio Agamben (2005) atribui à fotografia a capacidade de recolher o real, já que ela perdura enquanto índice histórico. Na fotografia reside alguma coisa que sobreviveu das adversidades do passado. Na esteira das reflexões benjaminianas e levando mais adiante as formulações de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman (2012a) pondera que, apesar da fragilidade de sua inscrição, é preciso *arrancar a imagem do real* como forma de evitar o processo de apagamento do acontecimento. Segundo Didi-Huberman, a imagem não pode dizer tudo, mas, por causa do seu valor indicial, ela testemunha alguma coisa que existiu e acaba sendo o que sobrevive ao acontecimento. O historiador da arte Aby Warburg formulou o conceito de *sobrevivência* a partir da ideia de um tempo complexo, anacrônico, não linear, que traz de volta imagens de épocas diferentes. Para Didi-Huberman, em consonância com o pensamento de Warburg, a imagem funciona como “um operador temporal de sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 119).

A partir de aproximações com esses conceitos, buscamos pensar o vestígio como o que sobrevive ao apagamento. Em sua ambiguidade, ele está relacionado tanto ao que restou quanto à força de uma destruição (BENJAMIN, 2000a). Em meio ao cenário devastador da guerra, que tende a apagar todas as diferenças, o vestígio é aquilo que, às vezes, encontra-se ofuscado. Outras vezes ele pode destacar certo aspecto do acontecimento que o originou, sendo alguma coisa que funciona como um indicador de ações que se desenrolaram em uma batalha.

Denominamos *poética do vestígio* o modo como cada uma das três fotografias procurou apreender o vestígio no cenário da guerra. Trata-se de três gestos, três maneiras de criar com os vestígios, e que distam enormemente da maneira costumeira com que a guerra é fotografada. Não estabelecemos uma contraposição

dessas *poéticas* com as imagens recorrentes da guerra produzidas costumeiramente pelo fotojornalismo. Essa contraposição é indicada apenas como um argumento inicial que serviu de auxílio para delimitarmos o campo da pesquisa. Nosso objetivo principal foi o de investigar de que forma opera a *poética do vestígio* em cada um dos trabalhos das referidas fotografias. Cada *poética* coloca à prova os modos singulares de produção, as variações do vestígio em cada trabalho. Em grande parte das imagens, o vestígio não é facilmente reconhecível na *antipaisagem* – um tipo de paisagem que não se presta necessariamente para o deleite ou para satisfazer o nosso olhar – na qual está inserido. Ele aponta para certa dificuldade de relacionar a imagem ao seu referente. É preciso reter o olhar sobre as fotografias para relacioná-las ao tema. Com efeito, o que essas fotografias dão a ver?

Na análise realizada, apontamos as características específicas e os graus de legibilidade das fotografias em cada obra. Observamos, isoladamente, o processo de produção de cada fotografia e o modo como cada trabalho foi editado. Depois, para compreendermos mais especificamente como ocorre a variação do vestígio nas fotografias dos três trabalhos, reorganizamos as fotografias em grupos e séries a partir de suas semelhanças materiais e temporais. Por fim, promovemos uma comparação entre os três trabalhos, procurando evidenciar as diferenças no modo de trabalhar *com* os vestígios de cada uma das fotografias, Ristelhueber, Ractliffe e De Pietri.

Tentamos ainda compreender que tipo de experiência as fotografias de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face*, produzidas no território da guerra em contexto de insegurança e instabilidade, buscam produzir no espectador. A partir desses procedimentos metodológicos, pudemos transitar pelas imagens e pelas interações entre elas e o mundo. A pesquisa se desdobra do seguinte modo:

No primeiro capítulo, “Guerra e Fotografia”, contextualizamos historicamente a fotografia de guerra. Começamos com uma breve discussão sobre a definição da guerra. Depois falamos sobre o processo de construção da fotografia de guerra: apontamos a influência da tecnologia e da política no seu modo de produção, analisamos a sua chegada na era digital e a consolidação de uma linguagem recorrente. Por fim, apresentamos alguns trabalhos que estabelecem aproximações com o *corpus* selecionado, no que diz respeito ao modo de produção de fotografias relacionadas à guerra fora do momento da ação.

No segundo capítulo, “Poéticas do Vestígio”, mostramos como o vestígio aparece nas fotografias de *Fait, As terras do fim do mundo* e *To face*. Para dar conta do fenômeno da pesquisa e compreendermos como opera o vestígio nessas obras, contamos com as investigações em torno do signo indicial desenvolvidas por Philippe Dubois – a partir da teoria dos signos de Charles S. Peirce –, com o pensamento de Walter Benjamin – para quem o vestígio tem uma dimensão histórica – e, na esteira de suas fundamentações, com os argumentos de Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, e ainda com o conceito de sobrevivência de Aby Warburg. A partir dessa fundamentação teórica, procuramos uma definição específica para o que constituem as *poéticas do vestígio* nas fotografias de *Fait, As terras do fim do mundo* e *To face*.

Dedicamos o terceiro capítulo “Três Poéticas do Vestígio: *Fait, As terras do fim do mundo* e *To face*” às análises das obras selecionadas. Começamos com alguns apontamentos sobre a metodologia da pesquisa. Em seguida, fizemos uma breve caracterização da paisagem e distinguimos a *paisagem convencional* da *antipaisagem*. Logo após, falamos sobre o processo de edição dos trabalhos e dos nossos procedimentos analíticos. Em seguida, analisamos separadamente os trabalhos. Em cada um deles adotamos o seguinte procedimento: contextualizamos historicamente a guerra à qual eles remetem; apresentamos de maneira geral o trabalho; falamos sobre a autora e sua obra; voltamo-nos especificamente para o livro, seu modo de produção e de edição; por fim, reorganizamos os trabalhos em grupos e séries para verificarmos as variações de seus vestígios.

A título de considerações finais, apontamos algumas conclusões sobre o modo de produção dos três trabalhos, que, apesar das diferenças, têm o mesmo desígnio: criar uma poética a partir de vestígios da guerra. Assim, associamos o modo de trabalho de Sophie Ristelhueber ao do arqueólogo, que escava a superfície a fim de descobrir parte do passado; o de Jo Ractliffe ao do topógrafo, que estuda o espaço e faz notações daquilo que encontra; e o de Paola De Pietri ao de um paisagista, que busca enquadramentos, pontos de vista, modos de enquadrar vestígios na paisagem. Por fim, comparamos as características dos três trabalhos e procuramos descrever de que maneira essas fotografias solicitam o olhar do espectador.

*Dass sie da waren, gab ein Rauch zu wissen:
Des Feuers Söhne, aber nicht des Lichts.
Und woher kamen sie? Aus Finsternissen.
Und wohin gingen sie von hier? Ins Nichts.*

*Uma fumaça dava sinais que eles lá estiveram:
Filhos do fogo, mas não da luz.
E de onde vinham? Das trevas.
E para onde iam depois daqui? Para o nada.
(tradução Soraia Vilela)*

Kriegsfibel
Bertolt Brecht

1 GUERRA E FOTOGRAFIA

1.1 Como definir a guerra?

Existem diferentes formas de guerra. Uma guerra envolve povos, exércitos, nações, territórios e lideranças mundiais. Em uma guerra mundial, a disputa é entre nações. Em uma guerra não oficial, os oponentes não precisam de uniforme para lutar, não há declaração explícita e nem o reconhecimento do Estado. Na guerra civil, grupos organizados dentro da mesma nação disputam o controle político. Já na guerra revolucionária, um dos lados em confronto busca tomar o poder para modificar as estruturas políticas, sociais e econômicas de um país. Na guerra santa, um grupo com motivações religiosas usa a violência para tentar impor suas crenças. A guerra intermitente é intercalada por períodos de conflito e períodos de calma, enquanto a guerra sem quartel é uma guerra sem tréguas, uma perseguição inclemente. Uma guerra pode ser aberta, declarada. Pode ser também uma “guerra fria”, com conflitos indiretos, como espionagem, subversão, boicote, disputa tecnológica. Em uma guerra nuclear, usam-se bombas cuja explosão produz efeitos térmicos, mecânicos e radioativos. Em uma guerra biológica, as armas são os microrganismos: bactérias, fungos, vírus, toxinas. Já na guerra química, produtos em estado gasoso, líquido ou outros, agem direta ou indiretamente sobre a área, o ambiente ou os combatentes³.

São vários os motivos que podem resultar em uma guerra: disputa pelo poder, limites de territórios, motivações econômicas, imposição de ideias ou de cultura, confronto entre causas sociais, imposição religiosa ou de etnia são os mais frequentes.

Para o veterano prussiano das guerras napoleônicas, Carl von Clausewitz (1780-1831)⁴, a guerra é um instrumento para satisfazer o interesse de um Estado,

³ Vale ressaltar que as guerras químicas, nucleares e biológicas sofrem restrições impostas pelas Convenções de Genebra, Protocolo de Quioto, entre outros, que fazem parte do “Direito internacional dos conflitos armados”.

⁴ Clausewitz seguiu carreira militar. Lutou no exército prussiano e russo contra o exército de Napoleão Bonaparte (1769-1821), na época da Revolução Francesa. De acordo com Keegan, “Clausewitz era um soldado profissional, filho de um oficial, educado para a guerra, veterano de vinte anos de campanha e sobrevivente das batalhas de Iena, Borodino e Waterloo, a segunda batalha mais sangrenta de Napoleão” (KEEGAN, 2006, p. 25).

tendo, assim, o objetivo de derrotar o inimigo. Em sua obra clássica, *Da guerra*⁵, Clausewitz (2010) discute a natureza da guerra, procurando conceituá-la. Além de propor uma teoria da guerra, o livro discorre sobre estratégias de guerra, o caráter da batalha moderna, o confronto, as forças militares, planos de guerra, a defesa, o ataque, o teatro de operações, os perigos e esforços físicos e intelectuais, os acampamentos, os acampamentos entrenchados, as fortalezas. Enfim, constrói um “manual de guerra” baseado em suas experiências militares vividas entre o final do século XVIII e o início do XIX, juntamente com seus conhecimentos nas artes, ciências e filosofia.

O autor adverte que a guerra deve ser deflagrada somente em última instância, pois trata-se de um ato de violência destinado a submeter o adversário à vontade do outro, e o duelo é a sua essência:

A guerra nada mais é que um duelo em uma escala mais vasta. Se quisermos reunir num só conceito os inumeráveis duelos particulares de que a guerra se compõe, faríamos bem em pensar na imagem de dois lutadores. Cada um tenta, por meio da sua força física, submeter o outro à sua vontade; o seu objetivo *imediatamente* é *abater* o adversário a fim de torná-lo incapaz de toda e qualquer resistência. (CLAUSEWITZ, 2010, p. 7)

O objetivo de qualquer ato de guerra, explica Clausewitz (2010), é o desarmamento do inimigo, que assim ficará em situação desfavorável. Na guerra, força física aliada a inteligência são indispensáveis para não ficar em desvantagem. Outros fatores, como o acaso, o acidental e a sorte, desempenham um grande papel na guerra, que é um jogo de probabilidades. Segundo o autor, a guerra nunca é um ato isolado, nem consiste em um só golpe sem duração. É sempre a colisão de duas forças vivas, uma ação recíproca: “enquanto eu não tiver abatido o meu adversário, posso temer que ele consiga me destruir” (CLAUSEWITZ, 2010, p. 11). Por isso, requer certo tempo para ser levada a cabo. Em suas palavras:

A guerra é pois, de certa maneira, uma pulsação regular da violência, mais ou menos pronta a abrandar as suas tensões e a esgotar as suas forças – em outras palavras, que atinge mais ou menos rapidamente a sua

⁵ *Da guerra*, no original, *Vom Kriege* (três volumes – 1832-34), foi publicado após a morte de Clausewitz, por sua esposa. Somente depois de quarenta anos de sua publicação é que se tornou amplamente conhecido. Para Keegan (2006), o interesse pelo livro se espalhou após a declaração do chefe do Estado-maior prussiano, Helmut von Moltke, de que, além da Bíblia e de Homero, o livro que mais o influenciara fora *Da guerra*. O livro tornou-se uma obra atemporal sobre a guerra, seus fenômenos, sua essência influenciando líderes do mundo inteiro.

finalidade, mas dura sempre o tempo suficiente para exercer uma influência sobre essa finalidade no decurso da sua evolução, para orientá-la neste ou naquele sentido, em suma, tempo suficiente para permanecer submetida à vontade de uma inteligência condutora. (CLAUSEWITZ, 2010, p. 26-27)

Tendo como base sua própria experiência, Clausewitz tornou-se convicto de que a superioridade numérica era o fator decisivo para a guerra e foi duramente contestado por outros historiadores, como o inglês B. H. Liddell Hart, que entendia que a guerra deveria ser feita por gente mais especializada e, portanto, em menor número. Mas a maior resistência ao pensamento de Clausewitz (2010) é relacionada a sua afirmação de que a guerra surge sempre de uma situação política, por isso é um ato político e não algo independente. Seu pensamento ficou marcado pela máxima: “a guerra é uma simples continuação da política por outros meios” (CLAUSEWITZ, 2010, p. 27). Como ele explica,

vemos, pois, que a guerra não é somente um ato político, mas um verdadeiro instrumento político, uma continuação das relações políticas, uma realização destas por outros meios. [...] pois que a intenção política é o fim, enquanto a guerra é o meio, e não se pode conceber o meio independentemente do fim. (CLAUSEWITZ, 2010, p. 27).

Negando a afirmação de Clausewitz, o historiador inglês John Keegan (1934-2012)⁶ inicia o primeiro capítulo de *Uma história da guerra* (1993) dizendo: “a guerra não é a continuação da política por outros meios. O mundo seria mais fácil de compreender se essa frase de Clausewitz fosse verdade” (KEEGAN, 2006, p. 18). Para Keegan, o pensamento de Clausewitz é incompleto:

Ele implica a existência de Estados, de interesses de Estado e de cálculos racionais sobre como eles podem ser atingidos. Contudo, a guerra precede o Estado, a diplomacia e a estratégia por vários milênios. A guerra é quase tão antiga quanto o próprio homem e atinge os lugares mais secretos do coração humano, lugares em que o ego dissolve os propósitos racionais, onde reina o orgulho, onde a emoção é suprema, onde o instinto é rei. (KEEGAN, 2006, p. 18).

A concepção de guerra de Clausewitz, de acordo com Keegan (2006), pressupunha disciplina militar e obediência dos subordinados a seus superiores cumpridores da lei. No entendimento de Clausewitz, a guerra deveria assumir formas estreitamente definidas como cerco, batalha campal, invasões,

⁶ John Keegan dedicou-se à história militar. Não teve a experiência do *front*, mas foi filho de um soldado da Primeira Guerra Mundial e cresceu em meio à Segunda Grande Guerra.

reconhecimento, patrulha, postos avançados. Ele presumia que a guerra tinha um começo e um fim. Segundo Keegan, ele não levava em conta que pudesse haver uma guerra sem início ou final, “a guerra endêmica de povos sem Estado, ou mesmo em estágio pré-estatal, nos quais não havia distinção entre portadores legais e ilegais de armas, uma vez que todos os homens eram guerreiros; [...]” (KEEGAN, 2006, p. 21).

O historiador (2006), contrapondo-se ao pensamento de Clausewitz, afirma que a guerra, antes de ser política, é cultural, já que a própria política é uma manifestação da cultura. Não se guerreia apenas por um Estado, mas por elementos de uma cultura guerreira. Para ele, todas as civilizações devem suas origens aos guerreiros, que defendem suas culturas e carregam suas particularidades. Keegan explica que é claro que a guerra está ligada à economia, à diplomacia e à política, como demonstram os teóricos. No entanto, ela é travada por homens cujos valores e habilidades não são dos políticos e diplomatas, “são valores de um mundo à parte, um mundo muito antigo, que existe paralelamente ao mundo do cotidiano mas não pertence a ele.” (KEEGAN, 2006, p. 16-17).

Keegan (2006) ressalta que, muito antes do formato de guerra militar, existiam outros estilos de guerrear e que Clausewitz foi incapaz de reconhecer que formas alternativas também pudessem servir bem a suas sociedades e defendê-las, pois, para ele, a única forma de organização militar que valia a pena eram as forças pagas e disciplinadas do Estado burocrático. No entanto, ainda hoje, a guerra não diz respeito apenas aos Estados; Keegan comenta que ela é também “um veículo por meio do qual os amargurados, os esbulhados, os descamisados, as massas famintas ansiosas por respirar com liberdade expressam sua raiva, seu ciúme e seu impulso encurralado à violência” (KEEGAN, 2006, p. 88).

O depoimento do fotógrafo Michael Kamber (1963-) sobre o conflito na Somália, em 1993⁷, reafirma essa consideração de Keegan. De acordo com Kamber, o conflito aconteceu em um lugar “sem autoridade central, e onde qualquer coisa pode acontecer. Em muitos lugares é completamente anárquico, com clãs e subclãs e até mesmo sub-subclãs lutando entre si, quarteirão por quarteirão”

⁷ Citado por Anne Wilkes Tucker (2012, p. 3), na introdução de *War/Photography. Images of armed conflict and its aftermath*.

(KAMBER, 2009, tradução nossa.)⁸. Keegan não acredita que possa haver uma definição única ou uma natureza da guerra, pois nem sempre as guerras são declaradas por Estados com soberania absoluta, diplomacia e tratados jurídicos. Desse modo, elas não têm formas definíveis, nem convenções reconhecidas, tampouco um princípio e um fim.

Foucault (2005), em *Em defesa da sociedade*, também questionou o pensamento de Clausewitz para falar das relações de poder na nossa sociedade. Para o filósofo, a guerra não se reduz às batalhas, às lutas de classe ou revoluções, mas a um processo incessante de constituição, exercício e manobra de poderes que encontram outros poderes. Assim, o poder e a guerra podem ser entendidos em termos de múltiplas, instáveis e variáveis relações de força. Segundo Foucault, o poder é a manifestação de uma relação de força e, por isso, deve ser analisado da mesma forma que um combate, ou um enfrentamento:

[...] se o poder é mesmo, em si, emprego e manifestação de uma relação de força, em vez de analisá-lo em termos de cessão, contrato, alienação, em vez mesmo de analisá-lo em termos funcionais de recondução das relações de produção, não se deve analisá-lo antes e acima de tudo em termos de combate, de enfrentamento ou de guerra? (FOUCAULT, 2005, p. 22).

Ao dizer que “[...] o poder é a guerra, é a guerra continuada por outros meios[...]”, Foucault propõe uma inversão na proposição de Clausewitz: “[...] diríamos que a política é a guerra continuada por outros meios” (FOUCAULT, 2005, p. 22). Para fundamentar a inversão do aforismo de Clausewitz, Foucault (2005) levanta três hipóteses. Primeiramente, a de que as relações de poder em exercício na nossa sociedade apoiam-se na “relação de força estabelecida em dado momento, historicamente precisável, na guerra e pela guerra” (FOUCAULT, 2005, p. 23). Nessa hipótese, o poder político não neutraliza os efeitos da guerra, mas tem como função “reinsere perpetuamente essa relação de força, mediante uma guerra silenciosa, e de reinseri-la nas instituições, nas desigualdades econômicas, na linguagem e até nos corpos de uns e de outros” (FOUCAULT, 2005, p. 23). A política é a confirmação e o prosseguimento do desequilíbrio das forças manifestado na guerra. A segunda proposição de Foucault (2005) é a de que a guerra continua no interior da suposta paz civil, por meio das lutas políticas, dos enfrentamentos pelo

⁸ “[...] no central authority, and where pretty much anything can happen. In many places it is completely anarchic, with clans and sub-clans and even sub-sub-sub clans fighting each other block by block.” (KAMBER, 2009)

poder, das modificações das relações de força. Por fim, a inversão do axioma demonstra que a decisão final deve vir da guerra, “ou seja, de uma prova de força em que as armas são juízes. O fim do político seria a derradeira batalha que suspenderia o exercício do poder como guerra continuada” (FOUCAULT, 2005, p. 23).

Assim, como Foucault (2005), acreditamos que a guerra produz, incita, revela e cria relações de força. Como Keegan (2006), ponderamos que as guerras seguem cursos diferentes que dependem de seus líderes, religiões, culturas e das circunstâncias que as engendram. Sabemos que as guerras, muitas vezes, desrespeitam convenções e não se enquadram em modelos fixos. Portanto, nesta pesquisa, chamaremos de guerra toda forma de conflito armado por motivos econômicos, sociais, territoriais, religiosos, culturais, étnicos ou ideológicos.

1.2 O processo de construção da fotografia de guerra

1.2.1 Influências da tecnologia e das intervenções do Estado no modo de produção da fotografia de guerra

As histórias das batalhas e da fotografia começaram a se entrelaçar poucos anos após a invenção da fotografia. Ao longo do seu desenvolvimento, a fotografia foi se tornando um instrumento cada vez mais importante para a guerra e, desde as primeiras décadas do século XX, praticamente todas as suas fases são fotografadas.

Para Paul Virilio (2005), as fronteiras entre a realidade dos conflitos armados e suas representações são tênues. Ele parte do pressuposto de que não existe guerra sem representação e de que as armas geram efeitos psicológicos, são instrumentos de percepção:

a guerra não pode jamais ser separada do espetáculo mágico, porque sua principal finalidade é justamente a produção desse espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir-lhes, antes da morte, o pavor da morte. [...] Não existe guerra, portanto, sem representação, nem arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, além de instrumentos de destruição, as armas são também instrumentos de percepção, ou seja, estimuladores que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre os órgãos do sentido e o sistema nervoso central, afetando as reações, a própria identificação dos objetos percebidos, sua diferenciação em relação aos demais etc. (VIRILIO, 2005, p. 24).

O campo de batalha torna-se um campo de percepção, de acordo com Virilio. Como exemplo, o autor (2005) cita o bombardeiro Stuka ou Junker 87, utilizado pela força aérea alemã durante a Segunda Guerra Mundial. Em algumas versões, o Stuka era acrescido de uma sirene de mergulho instalada na parte superior do trem de pouso, com o único propósito de aterrorizar os adversários com seus uivos dilacerantes. Virilio (2005) acredita que, na guerra, mais importante do que as conquistas territoriais e econômicas é a apropriação da imaterialidade dos campos de percepção.

O desenvolvimento da psicologia militar, no século XIX, segundo Virilio, coincide com o da psicologia experimental e da fisiologia, quando “E. J. Marey, médico fisiologista e discípulo de Claude Bernard, coloca a cronofotografia – da qual foi um dos inventores – a serviço da pesquisa militar sobre o movimento...” (VIRILIO, 2005, p. 32). Antes mesmo de a cronofotografia e o cinema terem sido utilizados em aviões, os militares já faziam experiências com câmeras acopladas em pombos, pipas, balões que tinham como finalidade fazer o reconhecimento do território e transmitir informações.

A evolução tecnológica reforçou ainda mais a aliança entre guerra e imagem e os dois lados puderam tirar proveito dos seus avanços, como esclarece Virilio (2005). A cinematografia, por exemplo, foi favorecida pela mobilidade dos aviões, já que a velocidade extremamente alta acelera a sequência das imagens, e as grandes altitudes permitem que elas sejam mais facilmente “congeladas”. Virilio explica que

os dispositivos de sincronização entre a velocidade do avião e a velocidade das objetivas, a marcação dos negativos durante o voo e o acoplamento de células fotoelétricas melhoram ainda mais a qualidade dos documentos, simplificando sua interpretação. (VIRILIO, 2005, p. 177).

Na Segunda Guerra Mundial, câmeras eram instaladas a bordo de aviões de combate. Os soldados tiveram que aprender a fazer trocas de câmeras em aviões bimotores ou certificar a sincronização entre a velocidade da câmera e a do avião antes da decolagem. Durante essa guerra foi utilizado um sistema de câmeras chamado Trimetrogon⁹ (Fig.1), instalado a bordo do avião bombardeiro B17, da Força Aérea dos Estados Unidos, como mostra Virilio (2005). Além disso, barracas

⁹ Sistema de mapeamento aéreo que envolve a utilização de um conjunto de três câmeras, uma vertical e duas oblíquas, possibilitando que sejam tomadas fotografias aéreas da direita e da esquerda ao mesmo tempo, em intervalos regulares ao longo da área que está sendo mapeada.

usadas como laboratórios fotográficos eram montadas, e até mesmo camufladas, próximas às áreas de combate.

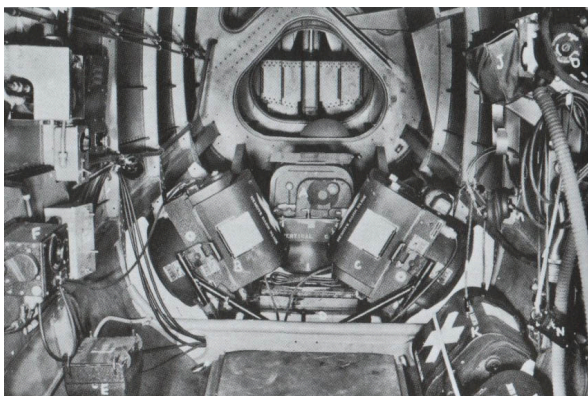


Fig.1 – Sistema de câmeras Trimetrogon instalada em um B17.1939-45.
FONTE: Foto de Roy M. Stanley/Guerra e Cinema.

Além da reciprocidade tecnológica, foram as iniciativas dos próprios governos envolvidos na guerra e o interesse dos editores na publicação das imagens de guerra que promoveram essa relação tão estreita entre fotografia e guerra, como explica Andrade (2002). A produção e difusão de imagens são consideradas armas poderosíssimas de combate, comenta Antich (2012). Em relação à Guerra Civil Espanhola, o autor avalia que estava em jogo muito mais que a informação; em certo sentido, estava também em jogo a própria guerra, o que o levou a concluir que as fotografias mostradas nas páginas das revistas passaram a ser a própria guerra:

Quando *Picture Post* intitulou a legendária reportagem de Robert Capa *This is war*, em 3 de dezembro de 1938, sabia muito bem o que estava dizendo. Não que a revista estivesse publicando apenas fotografias da guerra. É que o que acontecia nas páginas *era* a guerra. Quando Magritte pintou seu famoso *Ceci n'est pas une pipe* (em 1928, dez anos antes), lembrou o óbvio: a representação não é a coisa. *Picture Post* sabia muito bem: o que era publicado não era uma representação da guerra: era a guerra. (ANTICH, 2012, p. 196, tradução nossa)¹⁰.

Também para Sontag (2003), a integração dos aparatos bélicos e óticos de alta precisão tornaram-se imprescindíveis na guerra, pois, além de captar a ação, as câmeras podem ser úteis para ajudar a localizar o inimigo. Segundo a autora, guerrear e fotografar são ações equivalentes:

¹⁰ “Cuando *Picture Post* tituló el mítico reportaje de Robert Capa *This is war*, el 3 de diciembre de 1938, sabía muy bien lo que estaba diciendo. No es que la revista estuviera publicando sólo fotografías de la guerra. Es que eso, lo que sucedía en las páginas, *era* la guerra. Cuando Magritte pintó su celebre *Ceci n'est pas une pipe* (en 1928, diez años antes), había recordado lo obvio: la representación no es la cosa. Y *Picture Post* lo sabía de sobras: eso que publicaba no era una representación de la guerra: era la guerra.” (ANTICH, 2012, p. 196)

Não existe guerra sem fotografia, observou o notável esteta da guerra Ernst Jünger em 1930, refinando dessa maneira a irreprimível identificação da câmera com a arma: 'disparar' a máquina fotográfica apontada para um tema e disparar uma arma apontada para um ser humano. (SONTAG, 2003, p. 58).

A fotografia de guerra foi tomando forma a partir de fortes influências ligadas às mudanças tecnológicas e ao contexto histórico e político em que estavam inseridas. Em uma visão panorâmica, notamos que a documentação fotográfica de cada guerra tem características próprias. Como escreveu Gisèle Freund, na introdução de *Fotografia e sociedade*, “cada momento da História vê nascer modos de expressão artística particulares, correspondendo ao caráter político, às maneiras de pensar e aos gostos da época” (FREUND, 1995, p. 19). Os fotógrafos nem sempre tiveram condições de fotografar da maneira como desejavam, mas foram obrigados a adequar seus modos de produção às ordens dos beligerantes de cada guerra. As características das suas fotografias refletem, portanto, questões tecnológicas e políticas de determinada época. Em decorrência principalmente dessas duas influências, a fotografia de guerra sofreu variações tanto em relação ao momento de captação do evento (antes, durante ou depois da ação) quanto em relação à distância (proximidade ou afastamento) do fotógrafo do palco das batalhas.

Se, nas primeiras guerras fotografadas, não era possível registrar os soldados em ação é, acima de tudo, porque os recursos tecnológicos não permitiam. No século XIX, era inviável um fotógrafo com câmera presa em tripé e negativo de vidro de baixa sensibilidade fazer uma fotografia instantânea. De acordo com Lissovsky, “antes do advento do instantâneo, durante a longa exposição que tomava conta da pose fotográfica, modelo e fotógrafo eram prisioneiros de uma espera cujo fim estava previamente determinado – o tempo necessário de exposição.” (LISSOVSKY, 2014, p. 53). A imediatez e a instantaneidade eram características incompatíveis com a lentidão das câmeras de grande formato e dos processos químicos utilizados até o final no século XIX. As ações dos combatentes não puderam ser fotografadas até a invenção do dispositivo técnico instantâneo. A história da fotografia de guerra ficou marcada, assim, primeiramente, por fotografias que não mostram os momentos de ataque e de confronto. Os fotógrafos tinham que recorrer às cenas que aconteciam antes ou depois das batalhas, como explica Tucker:

Durante o século XIX, quando as limitações de materiais e equipamentos fotográficos impediam fotografias de batalhas em andamento, fotografar o rescaldo foi uma maneira alternativa lógica para transmitir o andamento da guerra e para mapear visualmente locais anteriormente desconhecidos que se tornaram famosos como locais de batalha. (TUCKER, 2012, p. 200, tradução nossa)¹¹.

Como o processo do daguerreótipo não podia capturar o movimento, os registros que encontramos das primeiras guerras fotografadas são de temas estacionários: retratos de personagens da guerra, cenas montadas, ruínas, paisagens, objetos e traços no território que remetem à guerra. No catálogo da exposição *War/Photography – Images of armed conflict and its aftermath* (2012), encontramos alguns dos supostos primeiros retratos de combatentes momentos antes de irem para a guerra. Um deles é o daguerreótipo colorizado do Coronel Hamtramck (Fig.2), que liderou o Regimento da Virginia nas batalhas e campanhas conduzidas no nordeste do México. O retrato foi produzido apenas sete anos após a data oficial da invenção da fotografia. O militar está sentado e olha diretamente para a câmera. De acordo com Tucker (2012), o retrato parece ter sido feito por um americano anônimo durante a guerra entre o México e os Estados Unidos (1846-1848), em 1847¹². Também é desconhecido o autor da fotografia do General Brigadeiro John Ellis Wool e sua tropa montada, em uma rua de Saltillo – cidade mexicana que eles haviam capturado – que pertence a uma série de onze daguerreótipos, feitos cerca de 1847-48 (Fig.3). Embora os militares em seus cavalos estejam parados, posando de frente para a câmera, a imagem chama a atenção por ter sido feita na rua, em uma época em que os daguerreótipos ainda estavam muito presos aos estúdios. Andrade afirma que, provavelmente, essas sejam as primeiras documentações fotográficas da guerra:

As mais antigas fotografias de guerra hoje conhecidas são os daguerreótipos de oficiais e soldados, tirados por um fotógrafo texano (anônimo), nas ruas de Saltillo, durante a guerra entre o México e os

¹¹ During the nineteenth century, when the limitations of photographic materials and equipment precluded photographs of battles in progress, photographing the aftermath was a logical alternative way to convey the war's progress and to visually map previously unknown locations that had become famous as battle sites. (TUCKER, 2012, p. 200)

¹² As fotografias da Guerra Mexicano-Americana existem em duas importantes coleções de daguerreótipos, de acordo com Tucker (2012). Um grupo, feito por um fotógrafo desconhecido, está na coleção de Amon Carter Museum. O outro grupo está em Beinecke Library, na Yale University. Nenhum dos autores é conhecido, mas há especulações de que algumas imagens dessas duas coleções foram feitas pelo mesmo fotógrafo, provavelmente de Saltillo, no México. Segundo Tucker (2012), como são daguerreótipos, são peças únicas; além disso, são muito pequenas e muitas delas estão arranhadas ou deterioradas.

Estados Unidos (1846-1848), quando este último anexou a maior parte das terras que constituem atualmente os estados do Novo México, Arizona e Califórnia. (ANDRADE, 2002, p. 240)



Fig. 2 – Col. Hamtramck, Virginia Volunteers. 1847. Fig. 3 – Gen. Wool e sua tropa. México. c.1847/48.
FONTE: Fotos de fotógrafo desconhecido/War/Photography.

Andrade (2002) aponta também como pioneiros da fotografia de guerra os fotógrafos S. Lecchi – que fotografou soldados e oficiais franceses durante o Cerco de Roma (abr-jul.1849) – e John McCosh (1805-1885) – fotógrafo amador e oficial médico britânico, que documentou duas guerras coloniais britânicas: a segunda Guerra Anglo-Sikh (1848-49) e a segunda Guerra Anglo-Birmanesa (1852-53). Nos dois conflitos, McCosh produziu calótipos que retratam diversos oficiais, além da destruição causada pelas guerras nas localidades envolvidas.

Contudo, para muitos historiadores, foi a Guerra da Crimeia (1853-56)¹³ que oficializou o surgimento da fotografia de guerra. O fotógrafo inglês Roger Fenton (1819-1869), funcionário do Museu Britânico, é considerado o primeiro repórter fotográfico de guerra. Em 1855, ele e dois assistentes – entre eles, Marcus Sparling (1822-1860) que também se tornou um reconhecido fotógrafo – partiram, levando 700 chapas de vidro, além do equipamento fotográfico, em uma carroça-laboratório, para fotografar os campos de batalha da Crimeia. Todavia, outros fotógrafos¹⁴

¹³ A Guerra da Crimeia foi travada entre o Império Russo e uma coligação integrada pela França, Inglaterra e Reino da Sardenha, que enviaram tropas para proteger o aliado Império Otomano, na Turquia. Os conflitos aconteceram na Península da Crimeia (no Mar Negro, ao sul da atual Ucrânia), no sul da Rússia e nos Bálcãs, mais especificamente no porto de Sebastopol.

¹⁴ De acordo com Andrade (2002), o pintor romeno Carol Popp de Szathmari, de Bucareste, seguiu com o Exército russo para os campos de batalha. Suas fotografias chegaram a ser exibidas em Paris, também em 1855, mas hoje pouco se conhece do seu trabalho. O retratista Richard Nicklin foi contratado pelo ministro da Guerra para ir à Crimeia, juntamente com dois laboratoristas assistentes, que seriam soldados que fizeram um curso de fotografia, constituindo, assim, a primeira unidade fotográfica de um exército. Eles partiram em junho de 1854; no entanto, desapareceram. No início de 1855, Brandon e Dawson, dois litógrafos que haviam aprendido rapidamente a fotografar, voltaram da

também haviam se dirigido à península com o objetivo de fotografar a mesma guerra. Mas a figura do fotógrafo que se aventura pelos campos de batalha para apanhar o que está acontecendo diante de seus olhos, arriscando a própria vida em busca das imagens mais impactantes para serem publicadas nos veículos de comunicação ainda levaria algum tempo para ser construída.

As dificuldades eram muitas: além do peso do equipamento e do longo processo de revelação da imagem, havia questões políticas. Sabemos que as imagens nada têm de inocentes, são recortes espaço-temporais configurados ideologicamente. Nas fotografias de Roger Fenton – que mostram campos limpos, sem cadáveres e com soldados saudáveis –, a guerra não parece carregada de horrores. Para Gisèle Freund, “estas imagens dão uma ideia muito falsa da guerra, pois apenas representam soldados bem instalados por detrás da linha de fogo”. (FREUND, 1995, p. 108). Não há sangue, não há soldados mutilados, nem corpos espalhados pelo chão, porque essas fotografias foram feitas para causar impressões favoráveis ao governo. As instruções dadas pelo príncipe Albert e a rainha Vitória foram claras: “nada de cadáveres”. Fenton teve muita dificuldade de realizar o trabalho, inclusive contraiu cólera, mas conseguiu voltar para a Inglaterra com 300 negativos de colódio úmido. Neles não se vê um só cadáver ou qualquer traço mais forte associado ao lado trágico do conflito. Entre outubro e dezembro daquele ano, o *The Illustrated London News* (Fig.4) publicou xilogravuras produzidas a partir de seus originais, não como relato da guerra, mas como chamada para a sua exposição de fotografias (ANDRADE, 2002, p. 245).

guerra com um material de péssima qualidade. No mesmo ano que Fenton foi à Crimeia, o capitão francês e pintor de panoramas Jean-Charles Langlois esteve no local com seu assistente, contratados pelo Ministério da Guerra da França, para tirar fotografias relacionadas à batalha de Sebastopol, exibidas em 1860, em Paris. Também o inglês James Robertson viajou para a Crimeia com o seu assistente, Felice Beato. De acordo com Sousa (2004), Robertson teria fotografado a queda de Sebastopol, tendo sido ele, provavelmente, o primeiro a fotografar mortos em combate.



Fig. 4 – Carroça laboratório utilizada por Roger Fenton. 1855.
 FONTE: Gravurista desconhecido/War/Photography.

Obedecendo a ordens de não mostrar cenas chocantes e sem condições técnicas de fotografar no *front*, mas ansioso por voltar com boas imagens, Fenton chegou a interferir na produção da imagem. Ele fez duas variantes da célebre fotografia chamada *The Valley of the Shadow of Death* (*O Vale da Sombra da Morte*) (1855) (Fig.5), que mostra uma estrada salpicada com balas de canhão após uma batalha. Em uma, as balas estão amontoadas à esquerda; em outra, encontram-se espalhadas no leito da estrada. Sobre o processo de produção, conjecturou Sontag:

Depois de chegar ao vale exaustivamente bombardeado nas cercanias de Sebastopol com sua câmara escura puxada a cavalo, Fenton fez duas chapas da mesma posição, com a câmera sobre um tripé: na primeira versão [...], as balas de canhão são numerosas no terreno à esquerda da estrada, mas, antes de tirar a segunda foto – aquela que é sempre reproduzida –, ele supervisionou uma operação para espalhar as balas de canhão sobre o leito da estrada. (SONTAG, 2003, p. 47)

Em uma conversa com o jornalista Lawrence Weschler, publicada na revista *Zum* (n. 2, 2012), o cineasta Errol Moris (2012) diz ter se sentido incomodado com o fato de Sontag sugerir que sabia o que Fenton estava pensando. Resolveu, então, fazer um estudo aprofundado das duas imagens e concluiu que há um padrão no deslocamento das pedras, o que significa que elas realmente tiveram suas posições alteradas. Morris comenta:

Há inúmeras razões possíveis para que as balas fossem mudadas de lugar. Porque estavam sendo recolhidas para ser reutilizadas, ou porque Fenton, como afirma Sontag, achava que a foto sairia melhor se elas aparecessem na estrada. O que me parece um mistério é que Fenton tenha conservado as duas fotos, tenha dado o mesmo título e exposto as duas, às vezes uma ao lado da outra. Ele não tentou ocultar a existência de uma segunda fotografia. Não se trata de alguém que armou uma cena e depois destruiu

os indícios que mostrariam que a foto foi encenada. (MORRIS, 2012, p. 125)

Independentemente de ter sido montada ou de não mostrar corpos ensanguentados, as balas de canhão espalhadas pela estrada também são uma forma de nos fazer pensar que muitos morreram ali de forma aterrorizante. A partir de elementos restantes de uma ação, podemos elaborar uma perspectiva de compreensão mais ampla da guerra. É preciso considerar o potencial dos vestígios, nesse caso, as balas de canhão, que podem nos remeter às mortes repentinas e indiscriminadas causadas pelos armamentos da guerra. Jaime Ginzburg escreve que, em uma situação contemplativa, é preciso “agir como observador capaz de perceber a realidade imediata e, ao mesmo tempo, entender cada objeto como uma potência latente do que não foi dito, por ter sido silenciado ou por ter havido esquecimento” (GINZBURG, 2012, p. 110). O vazio e a melancolia dessa imagem mostram um pouco disso.



Fig. 5 – **The Valley of the Shadow of Death.** 1855.
FONTE: Fotos de Roger Fenton/War/Photography.

Com efeito, a manipulação sempre esteve presente na história da fotografia. De acordo com Hilary Roberts (2014), curadora de fotografia do Museu Imperial da Guerra, de Londres, até a Primeira Guerra Mundial a manipulação de fotografias era um procedimento padrão. Vários motivos levavam os fotógrafos a interferir nas suas imagens. Além das limitações da tecnologia, das cenas encomendadas pelos governantes e do acesso restrito aos fatos – por falta de estrutura ou por controle político –, muitas vezes os fotógrafos manipulavam, e ainda manipulam, suas fotografias por intenção própria. Para Fontcuberta, a manipulação não deve ser

condenada: “o que de fato está sujeito ao julgamento moral são os critérios ou as intenções que se aplicam à manipulação. [...] Seja consciente ou não, o fotógrafo impregna sua obra com sua sensibilidade e com sua ideologia”. (FONTCUBERTA, 2010, p. 104).

Desde o século XIX havia uma grande variedade de técnicas de manipulação que podiam ser feitas tanto durante o processo de produção da fotografia – o rearranjo de uma cena, ou a reencenação de um evento, por exemplo –, como na pós-produção – coloração, sobreposição de negativos, pintura, retoque, fotomontagem. Além disso, era comum a publicação de uma fotografia com uma descrição incorreta e, muitas vezes, sem o conhecimento do fotógrafo.

Durante a Segunda Guerra do Ópio, na China (1856-1860), por exemplo, o ítalo-britânico Felice Beato (1832-1909), também precursor da fotografia de guerra, implorou para que não removesses os corpos no interior das muralhas do North Fort Taku até que ele conseguisse fotografá-los (Fig.6). Suas fotografias ficaram conhecidas como as primeiras imagens de cadáveres em campo de batalha.

Na cobertura da Guerra de Secessão (1861-1865)¹⁵, a encenação e a reconstrução da cena também foram artifícios bastante explorados pelos fotógrafos. Ainda não era possível acompanhar de perto a atuação dos soldados nos campos de batalha, principalmente pelo peso do equipamento e pela complexidade dos processos químicos utilizados. Fotógrafos como Mathew Brady (1823-1896), Timothy O’Sullivan (1840-1882) e Alexander Gardner (1821-1882)¹⁶ inauguraram a *estética do horror*¹⁷ ao mostrar cadáveres¹⁸ espalhados pelos campos de batalha. Muitas vezes, eles arrastavam os cadáveres pelos cenários da guerra para conseguir imagens de maior impacto. Em *Home of a rebel sharpshooter (Lar de um*

¹⁵ De acordo com Andrade (2002, p. 245), a Guerra da Secessão, também conhecida como Guerra Civil Americana, foi o primeiro conflito exaustivamente fotografado por uma equipe de fotógrafos.

¹⁶ Os fotógrafos Timothy O’Sullivan (1840-1882), George N. Barnard (1819-1902) e Alexander Gardner (1821-1882) trabalharam em uma equipe de profissionais montada por Mathew B. Brady (1822-1896), com o intuito específico de cobrir os episódios nos campos de batalha, como explica Andrade (2002, p. 246). Em 1863, como Brady se recusava a atribuir o devido crédito de autoria aos fotógrafos e permitir que ele mantivessem a posse de seus próprios negativos, Gardner rompeu o acordo com ele, fundando sua própria companhia. Em 1865-66, Gardner publicou sua obra antológica, em dois volumes, *Gardner’s photographic sketch book of the Civil War*, atualmente disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/item/01021785/>

¹⁷ Termo utilizado por Jorge Pedro Sousa (2004, p. 14).

¹⁸ Nessa época, não havia restrições para fotógrafos civis fotografarem cadáveres. De acordo com Tucker (2012, p. 201), depois da Guerra Civil, políticas militares em muitos países ocidentais proibiram oficialmente fotografar os mortos das próprias forças nos campos de batalha, ou às vezes até em caixões. Essas políticas foram desenvolvidas para evitar maior constrangimento às famílias e também a falta de apoio à guerra.

atirador de elite rebelde) (Fig.7), Alexander Gardner não teve receio em carregar e rearranjar o corpo de um sulista, colocando-o em uma trincheira para produzir uma imagem de efeito dramático, constituindo “um dos primeiros exemplos de encenação ficcional e manipulação do evento no campo do fotojornalismo”, de acordo com Sousa (2004, p. 36).



Fig. 6 – Interior of the angle of North Fort. 1860.
FONTE: Foto de Felice Beato/ War/Photography.

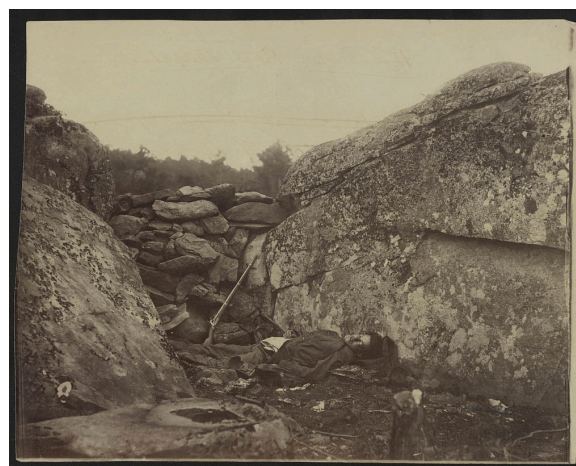


Fig. 7 – Home of a rebel sharpshooter. Gettysburg. 1863.
FONTE: Foto de Alexander Gardner/ Library of Congress

No Brasil, a Guerra do Paraguai (1864-1870)¹⁹ e a Guerra de Canudos (1896-1897)²⁰ também foram fotografadas muito distante dos momentos de combate. Apesar da precária documentação fotográfica existente, é possível observar a predominância de fotografias posadas, encenadas ou de ruínas, ou seja, imagens feitas antes ou depois da ação da guerra. A Guerra do Paraguai foi a primeira guerra fotografada no Brasil. De acordo com Andrade (2002), de todas as fotografias tomadas nos campos de batalha, apenas cerca de cem foram conservadas. Muitos fotógrafos documentaram essa guerra, e Andrade (2002) acredita que foram fotografados cadáveres empilhados, soldados mutilados e prisioneiros subnutridos. Essas imagens, no entanto, não circularam no Brasil. O litógrafo e desenhista Heinrich Fleiuss (1825-1882) fez a cobertura fotográfica da guerra para o seu

¹⁹ Também conhecida como Guerra da Tríplice Aliança. O Tratado da Tríplice Aliança foi formado pelo Brasil, Argentina e Uruguai, em maio de 1865. Os três países se uniram contra o expansionismo paraguaio, comandado por Francisco Solano López, como explica Andrade (2002, p. 247).

²⁰ Segundo Andrade (2002, p. 253), a Guerra de Canudos – imortalizada em *Os sertões*, de Euclides da Cunha – foi a quarta e última expedição organizada pelo exército e comandada pelo general Artur Oscar de Andrade Guimarães, com um efetivo de 6.500 soldados e que chegou a um total de 10 mil homens, que tinha como objetivo aniquilar o arraial de Canudos, localizado no sertão da Bahia. Sob a liderança do cearense Antônio Vicente Mendes Maciel, o Antônio Conselheiro, uma população – que teria alcançado o número de 25 mil habitantes – se negava a seguir as leis e a respeitar a ordem do Estado e do clero, tendo implantado seu próprio sistema de vida comunitária e autonomia econômica. A guerra terminou com a destruição total de Canudos.

periódico *Semana Ilustrada* (1860), mas suas fotografias eram litografadas e, de acordo com Andrade (2002), visavam menos a oferecer informação sobre a guerra que a ilustrar a notícia veiculada. Em *Vistas de Paissandu depois da tomada da praça* (Fig.8), observamos a destruição provocada pelos tiros em importantes edificações locais. Os espaços estão desertos, não há corpos feridos ou cadáveres pelo chão. Fleiuss queria ressaltar o lado heroico do conflito e, por isso, tinha a preocupação de não mostrar cenas de impacto.



Fig. 8 – *Vistas de Paissandu depois da tomada da praça*. 1865.

FONTE: Fotos litografadas de Henrich Fleiuss/Cadernos de Fotografia Brasileira: Canudos.

Na Guerra de Canudos, o fotógrafo Augusto Flávio de Barros (1897-1903) foi contratado pelo Exército para registrar as ações militares. Segundo Burgi (2002), os álbuns de Barros constituem o único testemunho fotográfico²¹ da Guerra de Canudos. A documentação de Barros foi apontada por vários historiadores como um projeto para estabelecer a memória do conflito a partir do ponto de vista do Exército. Houve censura e um rigoroso controle do Exército sobre a produção de fotografias: há várias cenas do arraial destruído, mas o cadáver de Antônio Conselheiro foi o único a ser mostrado, e os feridos não aparecem. De acordo com Kossoy, as fotografias de Barros abrangem diversos temas:

A árida paisagem onde se desenvolveram as operações, o Arraial de Canudos, totalmente destruído, grupos de soldados e oficiais, a famosa imagem de Antônio Conselheiro 'depois de exumado', uma pretensa cena de ação montada onde se vê um grupo de 'jaguços' sendo dominado pela cavalaria do Exército, entre muitas outras [...]. (KOSSOY, 2002, p. 75).

Na fotografia intitulada *Igreja de Santo Antônio (Velha)* (Fig.9), observamos a postura estática dos personagens situados ao redor da ruína da igreja restaurada

²¹ São 70 fotografias reveladas em papel albuminado, a partir de negativos de vidro, recuperados digitalmente pelo Instituto Moreira Salles.

por Antônio Conselheiro, quando ele se mudou para Canudos. As pessoas, paradas, imóveis olhando de frente para a câmera, parecem ter sido alocadas, estrategicamente, em cada ponto, para fornecer uma referência de escala para a construção. A igreja, que aparece na imagem sem o campanário e bastante arruinada, sofreu dois ataques em 1897; por fim, recebeu tiros e foi incendiada.

Em *Prisão de jagunços pela cavalaria* (Fig.10), os personagens não estão apenas posando, mas, claramente, encenando a prisão simulada de conselheiros. A cena chega a ser ingênua, a posição firme dos figurantes apontando armas e simulando o momento da captura de um dos rebeldes é extremamente forçada. A ideia era transmitir a agilidade e eficiência do Exército e, provavelmente, todos na cena eram militares.

Podemos comparar as fotografias de Barros às realizadas pelos pioneiros da fotografia de guerra. Embora tenham sido feitas quase no final do século XIX (e é provável que Barros tenha utilizado uma técnica mais avançada que a do negativo de vidro de colódio úmido, como o negativo de vidro de gelatino-brometo de prata, conhecido como placa seca) ele não obteve cenas em movimento, preferindo “construir” suas imagens. Como no caso de Fenton, ainda que suas fotografias tenham sido encomendadas, controladas e posadas, elas continuam sendo um importante registro do ocorrido.

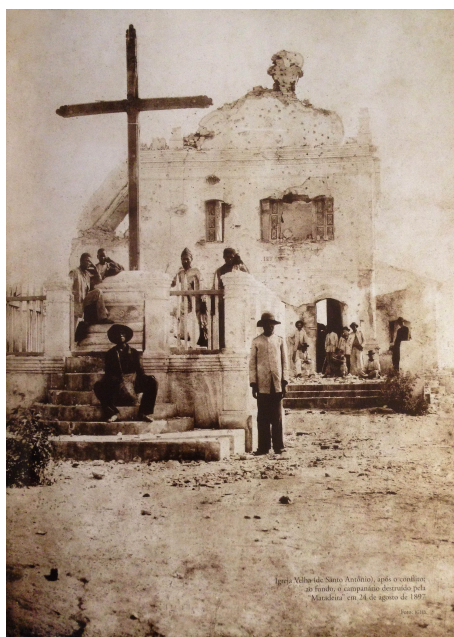


Fig.9 – Igreja de Santo Antônio (Velha).1897. Fig.10 – Prisão de jagunços pela Cavalaria.1897.

FONTE: Fotos de Flávio de Barros/Cadernos de Fotografia Brasileira: Canudos

A partir desses exemplos dos primórdios da fotografia de guerra, procuramos mostrar que, no século XIX, questões políticas e tecnológicas eram determinantes no modo de produção dos fotógrafos. Embora eles também tivessem seus próprios interesses e seguissem suas próprias metas com criatividade e determinação, esses fatores acabavam por influenciar diretamente no resultado de seus trabalhos.

1.2.2 Variações de distância dos fotógrafos em relação às ações da guerra

No início do século XX, enquanto o controle político se manteve, com o avanço dos procedimentos químicos, físicos e mecânicos, a tecnologia deu um grande salto, favorecendo enormemente o desempenho dos fotógrafos. Aos poucos, eles começaram a ter mais acesso às cenas de combate, o que nos leva a pensar que a distância dos fotógrafos em relação às ações no teatro de operações varia de acordo com o curso de cada guerra e que, de alguma forma, essa variação também está relacionada ao período histórico, ao desenvolvimento tecnológico e à influência dos governos beligerantes.

Grosso modo, exceto pelas fotografias posadas ou encenadas, as fotografias das primeiras batalhas foram feitas distante do evento. Como os fotógrafos não conseguiam se aproximar dos combatentes, recorriam às vistas dos locais onde as ações eram travadas, aos acampamentos, às ruínas. Era difícil eles se locomoverem com câmeras pesadas, chapas de vidro e tripés; assim, tinham que se manter mais distantes da cena. O daguerreótipo de French Thibault que mostra barricadas em uma rua de Paris (Fig.11) – feito no dia 25 de junho de 1848, antes do ataque do exército francês, na Revolução de 1848 –, ilustra bem essa dificuldade. É uma vista feita do alto, o que indica que a imagem, provavelmente, foi feita de uma janela, a certa distância do acontecimento. Na imagem, observamos as barricadas obstruindo uma rua estreita, sem nenhum movimento, com casas de janelas e portas fechadas. Diante da impossibilidade de acompanhar a revolta de perto, Thibault não deixou de fazer um dos primeiros registros fotográficos de uma revolução.

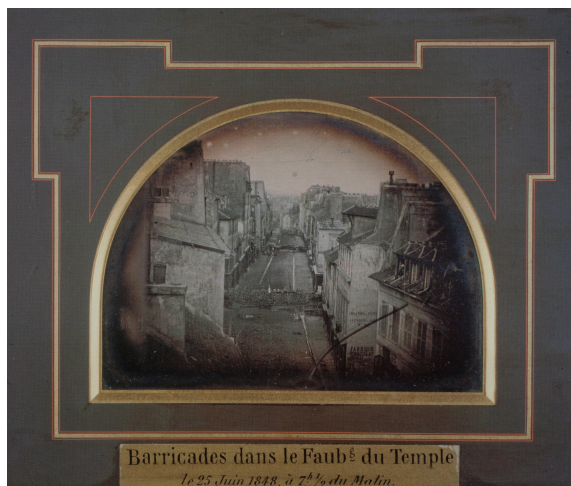


Fig.11 – **Barricades before the attack, Rue Saint Maur. Paris. 1848**
 FONTE: Foto de French Thibault /War/Photography

Ainda na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), as fotografias eram feitas com um certo afastamento dos locais de combate. De acordo com Antich (2012), nessa guerra as fotografias ainda tinham uma função ilustrativa, já que a distância que as câmeras fixas impunham afastava qualquer representação do centro e do presente do conflito. As fotografias eram feitas ou de muito longe ou muito tarde. Sontag (2003) também considera que, até a Primeira Guerra Mundial, o combate propriamente dito não esteve ao alcance das câmeras. Ela comenta que

as fotos de guerra publicadas entre 1914 e 1918, quase todas anônimas, eram, em geral – quando de fato transmitiam algo do terror e da devastação –, de estilo épico e, frequentemente, retratos das consequências: os cadáveres espalhados ou a paisagem lunar resultante de uma guerra de trincheiras; as vilas francesas arrasadas que a guerra encontrar em seu caminho. (SONTAG, 2003, p. 22)

Para Hilary Roberts (2014, p. 154), “a Primeira Guerra Mundial representa um divisor de águas na história da fotografia de guerra”. Os fundamentos da fotografia de guerra, utilizados ainda atualmente, ainda não tinham sido totalmente estabelecidos, mas muitos avanços haviam acontecido. Esse foi, segundo Roberts,

o primeiro conflito fotografado em detalhes por todos os participantes, o primeiro em que a fotografia foi ativamente utilizada e controlada para ajudar no esforço da guerra. Foi também o conflito em que o princípio da verdade documental se estabeleceu como influência formadora dominante e permanente na fotografia de guerra. (ROBERTS, 2014, p. 154)

Pouco antes da eclosão da guerra, como explica a pesquisadora (2014), importantes desenvolvimentos tecnológicos, como o processo de impressão em meio-tom e a câmera portátil com rolo de filme, contribuíram para a difusão e

popularização da fotografia. Isso abriu caminho para o desenvolvimento da indústria editorial fotográfica e, logo, as revistas e jornais ilustrados, assim como as agências, começaram a recrutar fotógrafos.

A tolerância à manipulação fotográfica havia diminuído, mas, em 1914 e 1915, como explica a autora, as fotografias profissionais publicadas “eram em geral fotos anteriores à guerra, com legendas enganosas e cenas altamente posadas, que priorizavam o simbolismo estético em detrimento da verdade documental” (ROBERTS, 2014, p. 160). Só depois de 1916 é que a manipulação explícita das imagens de guerra tornou-se inaceitável.

A fotografia aérea foi também uma inovação. Apesar de ter sido uma guerra de trincheira, a aviação começou a ser utilizada na condução das operações nessa guerra e, prontamente, as câmeras foram adaptadas aos aviões. O fotógrafo Edward Steichen (1879-1973), que comandava as operações de reconhecimento aéreo das tropas americanas na França, segundo Virilio (2005), organizou e controlou aproximadamente 1,3 milhão de fotografias militares. Do alto e de longe, as fotografias serviam como instrumento de reconhecimento do território e documentavam sob um novo ângulo, como observa Virilio:

Se a Primeira Guerra Mundial é o primeiro conflito midiaticizado da história, é porque as armas automáticas suplantaram a multidão de armas individuais. O corpo-a-corpo sistemático, o enfrentamento físico foram abandonados em benefício do massacre à distância, em que o adversário é invisível ou quase, *exceção feita aos clarões dos tiros* que marcam sua presença. Daí a imperiosa necessidade da mira ótica, do aumento telescópico, a importância do *filme de guerra* e da restituição fotográfica do campo de batalha, mas também, e sobretudo, da descoberta do papel militar preponderante da aviação de observação na condução das operações. (VIRILIO, 2005, p. 168)

No final da Primeira Guerra Mundial, a maioria dos veículos de comunicação já possuía equipe própria de fotojornalistas e estava bem estruturada. Entre 1915 e 1916, de acordo com Roberts (2014), todas as nações beligerantes passaram a criar infraestrutura e recursos para a fotografia oficial da guerra. Foi então que fotógrafos profissionais começaram a ser recrutados para servir como fotógrafos militares oficiais. Para Roberts (2014), foram os fotógrafos profissionais e amadores que documentaram a Primeira Guerra Mundial que lançaram as bases da fotografia de guerra; formou-se, então, o “consenso de que a principal finalidade da fotografia de guerra é documentar a realidade até onde as limitações do meio permitam” (ROBERTS, 2014, p. 166).

Na década seguinte, já era tecnicamente possível uma câmera fotográfica capturar a ação durante uma sucessão de conflitos. Em 1925, o *flash* de lâmpada substituiu o de magnésio; além disso, foram lançados filmes mais sensíveis e lentes mais luminosas. Nos anos 1930, auge do modelo paradigmático do fotojornalismo, que tinha como base a busca da objetividade, da credibilidade e da função testemunhal da fotografia, os fotógrafos já usavam câmeras de pequeno formato – como a Leica – que lhes ofereciam maior agilidade. Em 1935 surgiu a telefoto, sistema de transmissão de imagens por meio de sinal de telecomunicação e, nos anos 1940, o fotômetro²². O aprimoramento do equipamento profissional tornou a ação o principal ponto de referência de uma fotografia de guerra.

Finalmente, o *momento decisivo*²³ de Henri Cartier-Bresson (1908-2004) podia ser capturado, e os fotógrafos estavam equipados para fotografar a guerra de perto. A figura do destemido fotógrafo capaz de instalar-se no centro dramático do acontecimento e compartilhar o protagonismo com o soldado consolidou-se com Robert Capa (1913-1954). Chegara a vez da sua máxima: “se suas fotografias não são boas o suficiente, você não está perto o suficiente” (CAPA, Magnum Photos, tradução nossa)²⁴.

Para Antich (2012), a evolução conjunta da tecnologia bélica e a da imagem coincidiu com a mudança radical na estrutura e no papel dos meios de comunicação de massa, que começaram a publicar fotografias em uma velocidade vertiginosa. De fato, a percepção da importância da velocidade entre o momento de obtenção da fotografia e o da sua reprodução passou a ser fundamental, como explica Sousa (2004). Cresceu a ideia de que era preciso estar o mais perto possível na hora do acontecimento. O fotógrafo estava no mesmo lugar que os combatentes, essa era a grande novidade, aponta Antich:

O perigo que pairava sobre a vida de cada soldado era o mesmo que ameaçava o fotógrafo. De repente, Gerda Taro e Robert Capa, junto com a nova geração de fotógrafos, tinham destruído os velhos costumes, os que colocavam os fotógrafos a uma distância prudente do conflito. Os

²² Dispositivo utilizado para medir a luz refletida, possibilitando uma regulagem mais precisa da abertura do diafragma e da velocidade do obturador.

²³ O francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004) – considerado o pai do fotojornalismo e cuja obra tornou-se um modelo perfeito da aliança entre arte e informação – criou o conceito de *momento decisivo*, segundo o qual, para obter uma boa imagem, o fotógrafo deveria, em uma fração de segundo, organizar precisamente sua forma e conteúdo.

²⁴ “If your photographs aren't good enough, you're not close enough”(CAPA, Magnum Photos).

fotógrafos, agora, estavam no centro das atenções. (ANTICH, 2012, p. 204, tradução nossa)²⁵

Na Guerra Civil Espanhola (1936-1939), os fotógrafos deixaram os acampamentos e foram para as linhas de frente da batalha. Os fotojornalistas da *geração Leica*²⁶ tinham espaço para colocar em prática um novo tipo de produção de imagens de acontecimento, algo nunca visto antes. “Agora era possível tirar fotos no calor da batalha, se a censura militar permitisse, e registrar closes bem cuidados das vítimas civis e dos soldados exauridos e enfarruscados”, escreveu Sontag (2003, p. 22). A necessidade de estampar a crueza da cena foi reforçada e, além de tudo, dava à fotografia maior credibilidade. A lógica era: quanto mais próximo o fotógrafo estivesse, mais agressiva seria a fotografia, portanto, mais *real*, mais aceitável.

Foi nessa guerra que Robert Capa, considerado um dos maiores nomes da fotografia de guerra, fotografou o momento em que um soldado é atingido por um tiro em um campo de batalha (Fig.12). Essa fotografia se tornou um ícone não só da Guerra Civil Espanhola, mas da história da fotografia de guerra. No entanto, depois de ter sido mundialmente divulgada, por várias décadas, em 1975, o jornalista inglês Phillip Knightley alegou que a fotografia havia sido encenada. Isso acabou gerando uma série de controvérsias e afetou o valor testemunhal da imagem.

Durante vinte anos, Richard Whelan (2007) dedicou-se a investigar o dilema dessa fotografia. De acordo com o pesquisador, Robert Capa e sua companheira, Gerda Taro (1910-1937), estavam fotografando um grupo de milicianos no *front* da província de Aragón. Capa começou a fazer uma sequência de fotografias dos homens ajoelhados, com seus rifles apontados. Era um momento descontraído, Capa tinha se posicionado abaixo de um barranco para fotografar um deles. Quando estava quase apertando o disparador da câmera, a metralhadora do inimigo escondido abriu fogo, atingindo o soldado. Na análise de Whelan (2007), Federico Borrell García – provável nome do soldado – levantou-se para que Capa fizesse um “retrato heroico”, mas, inesperadamente, foi feita a fotografia de um homem que

²⁵ “El peligro que se cernía sobre la vida de cada soldado era el mismo que amenazaba al fotógrafo. De golpe, Gerda Taro y Robert Capa, junto a la nueva generación de fotógrafos, habían acabado con las antiguas costumbres, esas que situaban a los fotógrafos a una prudente distancia del conflicto. Los fotógrafos, ahora sí, estaban en el centro del escenario”. (ANTICH, 2012, p. 204)

²⁶ Em referência à mítica câmera alemã Leica, que revolucionou a história da fotografia. Lançada em 1927, foi a primeira câmera com o corpo horizontal, totalmente de metal (antes era de madeira), com filmes de 35mm, de 36 poses, e com o obturador de cortina, mais silencioso e discreto, além de alavanca de transporte do filme e rebobinador. Sua objetiva era de excelente definição, o que viabilizava a realização de fotografias em curto tempo, chamadas de *instantâneos*.

tinha acabado de ser mortalmente ferido. A conclusão do pesquisador é de que "não é nem uma fotografia de um homem fingindo ter levado um tiro, nem uma imagem feita durante o que nós normalmente consideramos o calor da batalha" (WHELAN, 2007, p. 54, tradução nossa)²⁷.



Fig. 12 – **Death of a loyalist militiaman. Córdoba Front. Espanha. 1936.**
 FONTE: Foto de Robert Capa/War/Photography.

Nas guerras subsequentes, com a facilidade tecnológica, a audácia dos fotógrafos e o desejo de saciar a sede de imagem dos espectadores, a produção de imagens dramáticas e espetacularizadas aumentou consideravelmente e, segundo Sousa, dominou obras “como a de Don McCullin ou as de uma parte dos fotojornalistas de guerra, mas que já se adivinhava, por exemplo, nas fotos de Felice Beato durante as Guerras do Ópio, na China em 1860” (SOUSA, 2004, p. 37).

De acordo com Antich (2012), o que aconteceu na Espanha foi compreendido em todo o mundo como uma antessala do que, ao final, conduziria à Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Nessa guerra, houve uma produção massiva de imagens e a *geração mítica dos concerned photographers*²⁸ chegou ao apogeu. Alguns desses fotógrafos tiveram a oportunidade de acompanhar as tropas, de estar presentes nos momentos mais tensos e perigosos. Eles continuaram com o desafio de fotografar a guerra o mais perto possível. Robert Capa (1913-1954) fotografou a

²⁷ “It is neither a photograph of a man pretending to have been shot, nor an image made during what we would normally consider the heat of battle”. (WHELAN, 2007, p. 54)

²⁸ Célebre geração dos fotojornalistas dos anos 1930 – entre eles, Robert Doisneau (1912-1994), André Kertész (1894-1985), Robert Capa (1913-1954), Brassai (1899-1984), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Martin Munkacsy (1896-1963), David Douglas Duncan (1916-) –, adeptos da filosofia do *momento decisivo* de Cartier-Bresson. Também conhecidos como *concerned photographers*, pois interessavam-se por temas relacionados ao direito civil, combate à pobreza, reforma trabalhista e ajuda humanitária.

invasão da Normandia e o avanço das tropas Aliadas rumo à Alemanha; Margaret Bourke-White (1904-1971) fotografou a frente de Moscou, os ataques aéreos, a libertação dos campos de concentração; George Rodger (1908-1995), correspondente de guerra da revista *Life* (1939-45), cobriu a guerra em diversos países e foi o primeiro profissional a fotografar o campo de concentração de Bergen-Belsen; Cecil Beaton (1904-1980), conhecido por suas fotografias de moda e de celebridades, cobriu a Segunda Guerra mundial na Ásia Oriental e na África, enfatizando a solidão, a desgraça da guerra; Edward Steichen (1879-1973), além de ter comandando os serviços fotográficos do exército americano na Primeira Guerra Mundial, na Segunda Guerra cobriu as frentes Ocidental e do Pacífico; Eugene Smith (1918-1978), cujas fotografias têm alto teor dramático e enfatizam a solidariedade humana, esteve na frente do Pacífico; Ernest Haas (1921-1986) concentrou-se nos resultados da guerra, nos soldados voltando para casa; Werner Bischof (1916-1954) fotografou a Alemanha e o Leste Europeu em ruínas; Lee Miller (1907-1977), como correspondente de guerra da *Vogue*, fotografou os campos de concentração de Buchenwald e Dachau; Joe Rosenthal (1911-2006), com sua fotografia intitulada *Hasteamento da bandeira no topo do Monte Suribachi* (Fig.13), imortalizou o momento em que os marines, após a batalha, levantaram a bandeira americana no ponto mais elevado da ilha de Iwo Jima. Depois de saber que a bandeira inicial seria substituída por uma maior, Rosenthal resolveu seguir a segunda equipe até o topo do Monte Suribachi. De acordo com Tucker (2012), apesar de ter sido reencenada, essa é, provavelmente, a fotografia de guerra mais reproduzida.



Fig. 13 – **Old glory goes upon Mount Suribachi. Iwo Jima. 1945**
FONTE: Foto de Joe Rosenthal/mfah.org.

Mesmo com o desenvolvimento do equipamento fotográfico, de todas as fases da guerra, as cenas de combate ainda são as mais difíceis de fotografar. Antes de ir fazer a cobertura de uma guerra, os fotógrafos – não apenas os fotojornalistas, mas também os fotógrafos a serviço do Exército ou de uma instituição governamental, os comerciais, amadores ou até mesmo os que atuam no espaço das artes – devem estar atentos a uma série de procedimentos. Eles devem tomar decisões que vão desde a escolha do equipamento, tipo de abordagem que o trabalho deverá seguir, modo de distribuição, até questões burocráticas e, muitas vezes, demoradas, como documentação para entrada em determinado país, obtenção de vistos e o apoio de algum dos lados dos combatentes. Como explica Tucker (2012), para ter acesso às linhas de frente, o fotógrafo precisa estar alistado a (ou incorporado em) um exército, agrupar-se com um grupo insurgente ou encontrar um combatente que possa ajudá-lo a ter passagem segura. Depois de todo esse processo, ele está pronto para arriscar a vida em busca de imagens de impacto. Quando estiver próximo da área de combate, deve, então, encontrar uma posição que lhe permita um meio-termo, entre expor-se para fotografar e manter-se coberto para sua proteção, pois sobreviver nessas circunstâncias pode ser apenas uma questão de sorte.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o fotógrafo russo Dmitri Baltermants (1912-1990) cobriu o ataque da frente Oriental (Fig.14), em dezembro de 1941. Ele estava ao lado dos soldados da tropa soviética quando conseguiu fotografar alguns deles saltando uma trincheira com fuzis a postos. Com seus capotes voadores, os soldados que pulam transmitem tanto a beleza de um balé quanto uma urgência feroz, descreveu Tucker (2012, p. 168). O fotógrafo, que provavelmente estava dentro da trincheira, fez a foto de um ângulo baixo e cortou a parte superior do corpo do soldado do primeiro plano. O enquadramento inusitado acabou por acentuar a ação e o dinamismo da fotografia, porém foi criticado, pois era incompatível com as normas realistas socialistas.



Fig. 14 – **Attack – Eastern Front WWII.** 1941.
 FONTE: Foto de Dmitri Baltermants/War/Photography.

Na Guerra do Vietnã (1954-1975), a tecnologia favorecia o desempenho dos fotógrafos, que procuravam ficar colados aos acontecimentos, aproveitando que era um conflito relativamente pouco censurado. Essa proximidade permitiu que os fotógrafos mostrassem todas as entranhas da guerra, os corpos dilacerados, o horror estampado no rostos, levando muitos ao sensacionalismo gratuito, à produção das *fotochoque*. De acordo com Sousa (2004, p. 169), “a UPI, a AP, jornais, revistas, rádios e televisões, todos enviavam correspondentes para o país, que se juntaram a dezenas de freelancers. Os editores pediam cada vez mais mortos”. Por outro lado, as imagens impactantes permitiam que o mundo tivesse acesso às atrocidades da guerra e reagissem de alguma forma, como aconteceu nos EUA, nos protestos que pediam o retorno das tropas americanas. Uma das fotografias que mais sensibilizou o mundo foi a da menina vietnamita, Kim Phuc, correndo nua por uma estrada com o corpo completamente queimado por napalm (Fig.15), feita por Nick Ut (1951-) e publicada na revista *Life*, em 1972. Sontag pondera que “a compreensão da guerra entre as pessoas que não têm experiência de guerra é agora principalmente um produto do impacto dessas imagens” (SONTAG, 2002, p. 87, tradução nossa)²⁹.

²⁹ “The understanding of war among people who have not experienced war is now chiefly a product of impact of these images”. (SONTAG, 2002, p. 87)

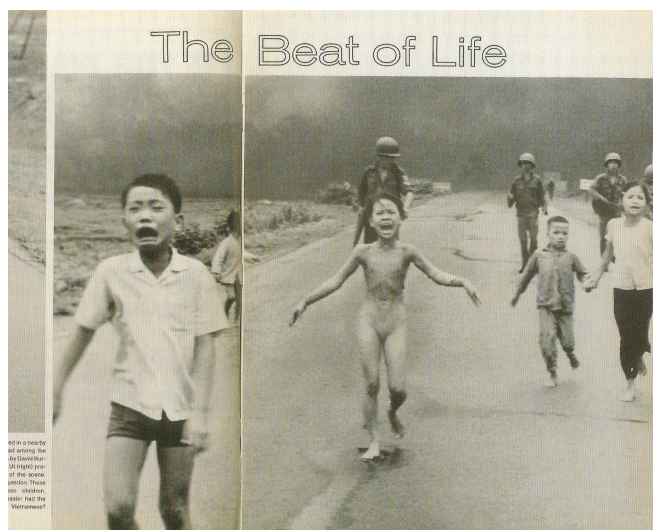


Fig. 15 – **Children fleeing South Vietnamese napalm strike. Vietnam. 1972.**
 FONTE: Foto de Huynh Cong “Nick Ut”/Life Magazine/War/Photography.

Já na Guerra do Golfo Pérsico (1990-1991)³⁰, as fotografias voltaram a ser feitas de longe. Desta vez, não por causa da tecnologia limitada, mas porque os beligerantes reprimiram e proibiram o acesso de fotógrafos e jornalistas aos campos de batalha, especialmente os que tinham pontos de vista divergentes aos deles. Jorge Pedro Sousa (2004) comenta que tanto no Golfo como no Panamá ou nas Falkland, houve uma autêntica imposição do segredo, uma imposição de regulamentação fotojornalística por parte dos poderes, que reagiam ao que se havia passado em guerras como a do Vietnã. Muitas vezes, o controle é justificado como procedimento de segurança. Hilary Roberts explica:

As nações beligerantes, preocupadas com questões de segurança, relutavam sistematicamente em permitir que se fizessem fotografias na zona de guerra. Também procuravam controlar as atividades dos fotógrafos que trabalhavam no front nacional. (ROBERTS, 2014, p. 160)

A Guerra do golfo ficou conhecida muito mais pelo uso de armas denominadas *inteligentes* e *bombardeios cirúrgicos* de alta tecnologia do que pelas vítimas e destruições. Na fotografia *US gunship helicopters* (Fig.16), feita pelo fotógrafo Abbas (1944-), da Magnum Photos, durante a Operação Tempestade no Deserto, em 1991, observamos, a uma certa distância, helicópteros de combate sobrevoando e pousando nas areias do deserto do Kuwait. Não há combatentes, nem vítimas; ao fundo, bem distante, encobertos pela areia e pela fumaça, estão os poços de petróleo incendiados pelas tropas iraquianas ao se retirar.

³⁰ Essa guerra foi fotografada por Sophie Ristelhueber de maneira distinta da que apresentamos aqui, como veremos à frente.



Fig. 16 – US gunship helicopters. Kuwait. 1991.
FONTE: Foto de Abbas/magnumphotos.com

Baudrillard (1991), em *A Guerra do Golfo não existiu*, escreveu que essa foi uma guerra que existiu mais como imagens no radar e nas telas da televisão do que no combate corporal real. O autor responsabiliza a televisão por modificar, inverter as imagens mentais; assim, ao ser invertida em informação, a guerra deixa de ser uma guerra realista e torna-se uma guerra virtual e sintomática. Sousa (2004) também acredita que as táticas da Guerra do Golfo foram desenvolvidas tendo em vista a cobertura visual do acontecimento e a criação do mito da tecnologia. São raras as fotos de soldados atuando no terreno. Além disso, como informa Sousa, na cobertura da guerra, especialmente nos EUA, foram negligenciadas as “fotografias das baixas aliadas não-americanas, das demonstrações públicas contra a guerra nas nações aliadas, da vida civil da Arábia Saudita [...], das tropas e baixas civis e militares iraquianas” (SOUSA, 2004, p. 210), entre outras.

Para Fred Ritchin (2009), crítico e professor de fotografia, o controle político não era novidade. Fotógrafos e outros repórteres já haviam sido excluídos de conflitos recentes como os de Granada, do Panamá, da África do Sul, da Síria e de West Bank. O autor do livro *After photography* pondera:

É dolorosamente irônico que pouco mais de uma década atrás, logo após a extensa comemoração dos 150 anos da fotografia, o governo decidiu banir grande parte dos fotógrafos da Primeira Guerra do Golfo Pérsico, criando, assim, um ponto cego que muito contribuiria para a ilusão de que a segunda invasão do Iraque seria uma moleza. Com medo de desmoralizar o povo americano com fotografias que mostrassem os horrores que ocorrem inevitavelmente em batalha, os espectadores foram presenteados com simulações quase contínuas de possíveis estratégias de batalha. Ao invés de seres humanos com câmeras em campo, a "visão" de uma chamada bomba inteligente, amoral e precisa, foi comemorada. (Não por acaso, este foi também o momento em que o *software* de manipulação de imagens *Photoshop* tinha sido recentemente introduzido.) (RITCHIN, 2009, p. 86-88, tradução nossa).³¹

³¹ “It is painfully ironic that just over a decade earlier, shortly after photography’s widely celebrated 150th anniversary, the government had decided to largely ban photographers from the first Persian

A censura e a dificuldade de acesso às informações durante a Guerra do Golfo foram fundamentais para criar uma imagem de guerra limpa. José Arbex Junior (2005), que na época era editor de exterior da *Folha de São Paulo*, recorda que foram 100 mil mortes em quarenta dias; no entanto, “milhões de telespectadores acreditam que, praticamente, não houve mortes na Guerra do Golfo, porque viram na televisão tratar-se de uma ‘guerra limpa’ [...]” (ARBEX JUNIOR, 2005, p. 119).

No início do século XXI, com o extraordinário avanço da tecnologia digital, a produção e circulação de imagens de conflitos receberam uma nova configuração, especialmente após o atentado ao World Trade Center, em 11 de setembro de 2001, quando guerras de natureza intervencionista, conflitos étnicos e políticos começaram a proliferar em várias partes do mundo. A enorme proporção do atentado e a repercussão de suas imagens por todo o mundo tornaram esse acontecimento o marco da convergência das experiências culturais, sociais e políticas que vinham acontecendo ao longo do século XX.

Por certo, a cobertura fotográfica de guerras na atual situação geopolítica e midiática é bastante diferente de outrora. Os equipamentos digitais, principalmente as câmeras de aparelhos celulares, aumentaram a proximidade entre os fotógrafos e os acontecimentos. Além disso, os conflitos passaram a ser fotografados não apenas por profissionais, mas também por um número expressivo de fotógrafos amadores³². Essas mudanças acabaram tornando a censura um pouco mais difícil de ser imposta, uma vez que qualquer pessoa que presencie um acontecimento pode registrá-lo, desde que tenha em mãos uma câmera amadora ou até mesmo a de um telefone celular. Assim foram feitas, por exemplo, as imagens do enforcamento de Saddam Hussein e as da captura e morte de Muamar Kadafi, na

Gulf war, thereby creating a blind spot that would heavily contribute to the illusion that the second invasion of Iraq would be a cakewalk. Afraid of demoralizing the American people with photographs that showed the horrors that inevitably occur in battle, viewers were presented with nearly continuous simulations of possible battle strategies. Instead of humans with cameras in the field, the 'vision' of a so-called smart bomb, amoral and precise, was celebrated. (Not coincidentally, this was also the moment when the image manipulation software *Photoshop* had just been introduced.)” (RITCHIN, 2009, p. 87-88).

³² Um fato marcante foi a exposição *Aqui é Nova York*, realizada no SoHo, em Manhattan, no final de setembro de 2001, que tinha como tema a destruição do World Trade Center. Os organizadores convidaram tanto amadores quanto profissionais que tivessem imagens do atentado ou de suas consequências para participar da exposição. Mais de mil pessoas tiveram pelo menos uma foto aceita. Elas foram projetadas em uma sala, exibidas no site da exposição e colocadas à venda por 25 dólares, sem autoria e sem legenda. Apenas após ter adquirido a fotografia que o comprador poderia saber se o autor era James Nachtwey (1948-), por exemplo, ou de uma pessoa que flagrou o momento com sua câmera de celular. Essa experiência fotográfica democrática só se tornou viável por causa da difusão dos aparelhos digitais.

Líbia. Os maiores furos fotográficos da onda de rebeliões chamada Primavera Árabe (2010) foram clicados por amadores.

As guerras no Iraque e no Afeganistão, no início do século XXI, consagraram o uso intensivo das *webcams* portáteis que, ainda que com baixa definição, ofereciam uma agilidade inigualável. Como comenta o jornalista Leão Serva, na matéria “A guerra conectada” para a revista *Zum* (n. 2, 2012), “as imagens marcantes da Primavera Árabe são cheias de defeitos, mas têm o gosto de foto roubada, porque são ligeiramente fora de foco, qualidade fundamental da foto de guerra, segundo o próprio Robert Capa” (SERVA, 2012, p. 49). Essas fotografias deixaram de circular apenas na grande mídia e passaram a ser distribuídas por profissionais e amadores na internet e nas redes sociais.

Para os profissionais, o desenvolvimento dos recursos digitais, além de ter proporcionado maior agilidade e modificado o processo de produção de imagens, abriu possibilidades para abordar a guerra de outras maneiras. No Brasil, os integrantes do grupo Mídia Ninja³³, munidos de câmeras, *smartphones* e redes de conexão, ficaram conhecidos mundialmente pela transmissão dos protestos que tomaram as cidades brasileiras em junho de 2013. O grupo se propõe a buscar uma abordagem mais crítica para os acontecimentos e um olhar diferente da mídia convencional. Além disso, os integrantes conseguiram estabelecer uma lógica de produção que prioriza a distribuição e democratização das imagens.

Outro exemplo inovador foi o Projeto Basetrack³⁴ (Fig.17), composto pelos fotógrafos Balazs Gardi, Teru Kuwayama, Rita Leistner, Omar Mullick, que conviveram e registraram o cotidiano de um grupo de fuzileiros navais americanos, o 1º Batalhão do 8º Regimento, durante sua temporada no Afeganistão. A grande diferença em relação aos fotógrafos de guerra convencionais é que eles não usaram câmeras profissionais, mas sim o aplicativo Hipstamatic – que possibilita a escolha do filme, tipo de objetiva e *flash* em cada um dos cliques –, instalado no iPhone. Esse tipo de aparelho permitiu que os fotógrafos fizessem registros bem próximos dos soldados, com muita intimidade, o que geralmente não é possível com o

³³ Mídia Ninja – Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação – é um grupo de mídia formado em 2013. O grupo é ligado ao Circuito Fora do Eixo, uma rede de produtores culturais, e sua atuação é conhecida pelo ativismo sociopolítico e pela proposta de buscarem uma alternativa à imprensa tradicional.

³⁴ The Basetrack Project. O endereço eletrônico do projeto é: <http://www.basetrack.org>. No entanto, ao acessá-lo, há um aviso informando que o projeto está em reconstrução.

equipamento tradicional. As imagens foram disponibilizadas gratuitamente, sob o licenciamento do Creative Commons, em plataformas de mídias sociais abertas. Os soldados eram incentivados a narrar suas próprias jornadas, e o público, mobilizado a participar do processo de comunicação. Posteriormente, o governo americano, com receio das reações provocadas pela experiência, obrigou os integrantes do projeto a abandonar o batalhão. Por fim, não escaparam da censura.



Cpl. Michael Perry smokes a cigarette after he returns from a firefight near Doghaka village in Musa Qala district, Helmand Province on November 7, 2010. Image by Balazs Gardi/Basetrack.org, available under a Creative Commons license.

Fig. 17 – Afghanistan. 2010.

FONTE: Foto de Balazs Gardi/Basetrack.org.

1.2.3 Uma linguagem recorrente

Devido à exploração constante pelos fotógrafos de certas formas expressivas e modos de abordagem dos eventos, a fotografia de guerra acabou por criar uma linguagem recorrente. Trata-se de uma “gramática” própria, que pode ser observada nas imagens consideradas mais representativas da guerra. Assim, apesar das especificidades de cada conflito e de saber que líderes, religiões e culturas têm impacto na conduta da guerra, observamos certa hegemonia nos traços das fotografias de guerra voltadas para a grande mídia.

Em conversa com o jornalista Francisco Quinteiro Pires, publicada na revista *Zum* (n. 6, 2014), Fred Ritchin (2014) conta que o que tem acontecido é que mesmo as imagens sendo fortes, por seguir uma mesma linguagem, parece que já as vimos antes. É como se os fotógrafos estivessem reproduzindo trabalhos clássicos

anteriores, reencenando. Para Pires (2014) a grande imprensa e as importantes premiações acabam por induzir os profissionais a reproduzir uma linguagem tradicional e repetitiva. Na conversa, Ritchin comenta que “as imagens parecem estar mais homogêneas e, como resultado, demandam menos escrutínio. Os espectadores resistem porque as consideram muito estilizadas” (RITCHIN *apud* PIRES, 2014, p. 142). Ao que Pires completa:

O fotógrafo vai a campo para adequar a imagem a uma ideia preconcebida pela linha editorial da publicação, e não descobrir o que de fato está à espera. Existem até categorias mais ou menos seguras: a criança, a faminta, a mulher atraente, o ditador brutal. (PIRES, 2014, p. 142).

Georges Didi-Huberman afirma que inúmeras são, em nossos dias, as imagens de violência organizada e de atrocidades. O autor pergunta: o “que se pode fazer frente a esta dupla coerção que pretende alienar-nos na alternativa de não ver nada de nada ou ver somente clichês?” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p. 39, tradução nossa)³⁵. Essa é uma questão que já vem sendo discutida há bastante tempo, mas que se tornou ainda mais atual com a profusão de imagens produzidas pelas câmeras digitais. Jacques Rancière acredita que o que está em jogo é a incessante redução da singularidade das imagens, que é eliminada pelo sistema dominante, que as coloca em uma hierarquia de seu próprio interesse e as reduz a uma função estritamente deíctica: “Demasiadas imagens significa simplesmente que há imagens em demasia” (RANCIÈRE, 2008, p. 74, tradução nossa)³⁶.

Assim, o desenvolvimento tecnológico dos equipamentos fotográficos, ao mesmo tempo em que aparece como facilitador para documentação dos fatos, também – devido ao grande volume de imagens produzidas – colabora com o processo de banalização da imagem, capaz de provocar o enfraquecimento da nossa capacidade de reflexão.

César Guimarães, na esteira de Paul Virilio, comenta que “a máquina que faz ver também multiplica a cegueira, pois abole o esquecimento que constitui a memória, fornecendo ao sujeito um único ponto de retorno” (GUIMARÃES, 1997, p. 50). Para o autor, os aparelhos técnicos tomam o lugar do trabalho de mediação

³⁵ “¿Qué se puede hacer frente a esta doble coacción que pretende alienarnos en la alternativa de no ver nada de nada o ver sólo clichés?” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p. 39).

³⁶ “Hay demasiadas imágenes quiere decir simplemente hay demasiado” (RANCIÈRE, 2008, p. 74).

(feito pela memória) entre o que é visto e a imagem mental e passam a funcionar como *próteses visuais*.

Com a crescente multiplicação das *próteses visuais e audiovisuais*, aliadas aos meios de transmissão instantânea (como o telégrafo, o rádio e, mais tarde, a televisão), a codificação das imagens mentais tem seu tempo de retenção diminuído e enfraquecida a sua capacidade de recuperação ulterior, o que acabou gerando uma *produção técnica da amnésia*. (GUIMARÃES, 1997, p. 51)

As fotografias que enfatizam as barbaridades da guerra e a dor exacerbada recebem sempre muito destaque na mídia impressa ou na internet, embora muitas vezes questionemos se são capazes de provocar reações ou, simplesmente, de deter a atenção das pessoas por alguns minutos. Para Sontag (2003), essa forma de registro tem um efeito momentâneo:

A consciência do sofrimento que se acumula em um elenco seletivo de guerras travadas em terras distantes é algo construído. Sobretudo na forma como as câmeras registram, o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista. (SONTAG, 2003, p. 21)

Do mesmo modo, os prêmios internacionais de fotografia, como o World Press Photo e o Prêmio Pulitzer de Fotografia – que parecem privilegiar imagens de violência e de sofrimento, assim como o flagrante e o ineditismo – são os grandes incentivadores da produção desse gênero fotográfico. De acordo com Sousa, é notória, nas *Fotos do Ano*, do World Press Photo, “alguma similitude nos enquadramentos, nos pontos de vista e nas abordagens, na submissão da informação ao terror, na exploração do tabu da morte [...]” (SOUSA, 2004, p. 130). Também são recursos comumente usados pelos fotógrafos de guerra: câmeras de pequeno formato; objetivas com diferentes distâncias focais, sendo indispensáveis as de curta distância focal para mostrar que estão próximos da cena; uso da velocidade alta para “congelar” a ação; posicionamento estratégico para fotografar o *momento decisivo*, o momento da ação; quando possível, uso da luz para produzir “efeito dramático”; *close* na expressão de dor, nos corpos ensanguentados e feridos, entre outros.

A fotografia do sueco Paul Hansen, *Gaza burial*³⁷ (Fig.18), eleita a foto do ano pelo World Press Photo de 2013, não foge a essa caracterização. Na imagem,

³⁷ De acordo com informações do site, Israel começou uma intensa ofensiva contra o Hamas em Gaza, orquestrada em 14 de novembro, em resposta aos constantes disparos de foguetes de grupos

observamos os corpos de Suhaib Hijazi, dois anos, e de seu irmão mais velho, Muhammad, carregados por seus tios para o funeral, em uma mesquita, na Cidade de Gaza. As crianças foram mortas durante um ataque aéreo israelense que atingiu a casa em que moravam, em 19 de novembro. O ataque também matou seu pai, Fouad, e feriu gravemente a sua mãe e outros quatro irmãos. A fotografia é um flagrante de um momento de sofrimento e indignação dos parentes. As estratégias retóricas utilizadas pelo fotógrafo são facilmente identificadas: cena de tensão e ação, rostos indignados, objetiva grande angular, luz baixa acentuando a dramaticidade da cena. Hansen teve que correr para acompanhar o trajeto de perto, enfrentou a multidão, se posicionou de frente à manifestação e escolheu um ângulo mais alto do que as pessoas para fotografar. Com uma objetiva grande angular, ele conseguiu enquadrar os dois lados da rua estreita. No primeiro plano estão os parentes carregando os corpos, e os manifestantes vão até o ponto de fuga da imagem.



Fig. 18 – Gaza burial. 2013.

FONTE: Foto de Paul Hansen/World Press Photo.

Apesar dos traços hegemônicos que predominam na fotografia de guerra, o registro fotográfico factual da guerra, assim como de qualquer outro acontecimento, continua sendo uma importante fonte de informação e documentação. Assim podemos acompanhar – ainda que sob filtros mediáticos – o desdobramento dos eventos. Entretanto, nesta pesquisa, estamos interessados em uma outra maneira de solicitar o olhar do espectador para as barbaridades da guerra, como veremos a seguir.

militantes palestinos. Nos primeiros dias da ofensiva, Israel atacou alvos de importância militar e estratégica, mas o alcance de ataque, mais tarde, foi ampliado para residências de suspeitos de abrigar militantes do Hamas. No momento em que um cessar-fogo foi negociado, em 21 de novembro, mais de 150 pessoas haviam sido mortas em Gaza. Destes, 103 eram provavelmente civis, incluindo pelo menos 30 crianças. <http://www.worldpressphoto.org/awards/2013/spot-news/paul-hansen>.

1.3 Para além da ação e do combate

Encontramos nos trabalhos *Fait*, de Sophie Ristelhueber, *As terras do fim do mundo*, de Jo Ractliffe, e *To face*, de Paola De Pietri, *corpus* principal desta pesquisa, uma maneira de mostrar a guerra que escapa à linguagem mais comumente utilizada pelos fotógrafos de guerra consolidada por volta dos anos 1930. Não obstante, as três fotógrafas pertencem a um grupo de fotógrafos e artistas que também não produzem imagens na proeminência da ação, do combate e da consequência da guerra tomada no sentido mais imediato. Entretanto, como mostraremos no capítulo seguinte, elas nos interessam particularmente pela maneira como compõem suas obras, ou seja, a partir da presença intensa do vestígio³⁸.

Antes de nos voltarmos especificamente para o modo de produção de cada uma delas, achamos importante apontar iniciativas de outros fotógrafos, cujos trabalhos também não foram produzidos no *calor* das batalhas e que, de maneiras bem distintas, abordam a guerra. Queremos mostrar que existe um outro modo de fotografar a guerra que está longe da fotografia sensacionalista e carregada da dramaticidade do ápice do acontecimento. Essas obras, que constituem o *corpus de apoio* da pesquisa, não têm o compromisso com a principal característica da fotografia de guerra tradicional: a instantaneidade. Assim como nos trabalhos das três fotógrafas, trata-se de fenômenos temporais mais complexos. Nesse sentido, a fotografia do quarto de uma pessoa que morreu no campo de batalha também é considerada uma fotografia de guerra.

Isso não é um fenômeno recente, como já mostramos. As primeiras fotografias de guerra foram feitas antes ou depois do evento, principalmente em decorrência das limitações dos equipamentos ou por motivo de censura. Em 1867,

³⁸ É importante notar que, no âmbito desta pesquisa, *vestígio* não é sinônimo de *consequência* (*aftermath*). A consequência de uma guerra é o que vem depois do evento. É a última etapa da cobertura de uma guerra, quando o fotógrafo percorre o lugar para fotografar o rescaldo do acontecimento. Geralmente, no rescaldo, são fotografados corpos, enterros, famílias em sofrimento, ruínas, objetos encontrados, cotidiano após a guerra, a fome, a insegurança etc. Embora o vestígio possa ser encontrado em fotografias de consequências da guerra, no sentido benjaminiano, ele não deve ser tomado como uma consequência. O vestígio não se caracteriza como uma cadeia de efeitos da guerra, mas, como explicaremos no próximo capítulo, ele é vestígio de alguma coisa que foi salva do esquecimento e, como resíduo, não permanece no passado, mas reabre as temporalidades do evento. Assim, o *vestígio* refere-se à indicialidade da imagem; já a *consequência* concerne ao período que sucede a guerra.

por exemplo, o fotógrafo de estúdio François Aubert (1829-1906)³⁹ não havia conseguido permissão para fotografar a execução do imperador do México, Maximiliano⁴⁰, mas não deixou de fotografar a camisa do imperador crivada de balas (1867)⁴¹ (Fig.19), que, apesar de não mostrar o horror do momento da cena, dá a ver a prova da execução.



Fig. 19 – **The shirt of the emperor, worn during his execution. México. 1867.**
 FONTE: Foto de François Aubert /War/Photography.

Entretanto, nos primórdios da fotografia de guerra, e mesmo depois que ela já havia se estabelecido enquanto gênero, não era comum os fotógrafos trabalharem com grandes projetos fotográficos, elaborados tanto conceitualmente quanto estilisticamente. O que encontramos nos períodos passados, de maneira geral, são imagens soltas, independentes, como essa fotografia de Aubert. Já na produção contemporânea, encontramos com mais facilidade trabalhos de maior fôlego, com unidade e longo prazo para execução.

Em relação às questões tecnológicas, se no passado elas eram um dos

³⁹ Nasceu em Lyon e, com 22 anos, imigrou para a América Central. Em 1864, comprou um estúdio fotográfico na Cidade do México e, em pouco tempo, converteu-se em fotógrafo habitual do imperador e de sua corte. Fazia também fotografias com fins comerciais e, paralelamente, retratos de soldados e mexicanos.

⁴⁰ Em 1864, Napoleão III havia indicado Maximiliano como imperador do México, mas o presidente do México, Benito Juárez, e muitos governos estrangeiros, incluindo os Estados Unidos, não aceitaram. Com isso, a liderança Republicana acabou derrotando o exército do imperador. Maximiliano foi submetido à corte marcial e executado por um pelotão de fuzilamento em junho de 1867.

⁴¹ A imagem foi internacionalmente distribuída e, de acordo com Tucker (2012), acabou sendo uma das fontes nas quais Édouard Manet (1832-1883) se baseou para pintar *The execution of Maximilian* (1868-1869).

maiores impedimentos para a fotografia de ação, atualmente esse problema parece não existir mais. Alguns fotógrafos e artistas têm escolhido abordar a guerra por outros enfoques, não por problemas tecnológicos – hoje as opções de dispositivos fotográficos e acessórios são numerosas –, mas por escolhas conceituais e estilísticas. Além disso, devido à convergência entre a arte e o documento, a produção fotográfica passou a circular mais intensamente nas instituições artísticas. As novas gerações, atraídas pela abertura do espaço artístico, que goza de maior prestígio e oferece melhor retorno financeiro que os veículos de comunicação, sentem-se mais estimuladas a direcionar suas produções para além do âmbito da mídia.

Nessas obras, a ação e a instantaneidade foram removidas e substituídas por um tempo mais lento, dilatado. Assim, elas tendem a ser mais reflexivas e a proporcionar uma percepção da guerra muito distinta daquelas veiculadas pelo fotojornalismo *mainstream*. Fazendo um trocadilho com o *momento decisivo* de Cartier-Bresson, podemos dizer que são fotografias de *momentos indecisivos*: longos e indeterminados. Elas não são registros categóricos de eventos, mas uma resposta simbólica aos custos e consequências da guerra. O depoimento do fotógrafo italiano da Magnum Photos, Paolo Pellegrin (1964-), define bem esse modo de pensar a fotografia: "estou mais interessado em uma fotografia que é 'inacabada' – uma fotografia que é sugestiva e que pode desencadear uma conversa ou um diálogo. Há fotos que estão fechadas, acabadas, para as quais não há caminho" (PELLEGRIN, Magnum Photo, 2014, tradução nossa)⁴².

Nesta pesquisa, as fotografias são fragmentos que nos instigam a questionar as formas de escrever a história, as contingências da memória, os limites dos fatos e da documentação. Ao mesmo tempo, as imagens podem recuperar importantes partes da história fadadas ao esquecimento. Apesar das diferenças e da maneira como apresentam situações de conflitos, os trabalhos que apresentaremos estão menos comprometidos com o instante do acontecimento e mais com o ato da criação artística e da reflexão crítica. Não é nossa intenção montar um panorama de obras que tematizam a guerra, nem um conjunto exaustivo ou de classificação fechada. Selecionamos aqui alguns exemplos simplesmente pela necessidade de

⁴² "I'm more interested in a photography that is 'unfinished' - a photography that is suggestive and can trigger a conversation or dialogue. There are pictures that are closed, finished, to which there is no way in" (PELLEGRIN, 2014).

mostrar como a guerra tem sido abordada de muitas formas, atravessada por modalidades que variam muito. Buscamos uma compreensão mais alargada de outras maneiras de produzir imagens sobre a guerra. Não pretendemos montar taxonomias rigorosas ou tipologias fechadas. Apenas reunimos, livremente e em pequenos grupos, alguns trabalhos que apresentam afinidades temáticas e estilísticas, ao invés de mostrá-los aleatoriamente. Desse modo, podemos exemplificar o extenso universo da fotografia de guerra situada em outras órbitas, longe tanto no espaço quanto no tempo. Montamos seis grupos, assim intitulados: 1 – *Geometrias da guerra*; 2 – *Paisagens historicizadas*; 3 – *Consequências da guerra*; 4 – *A dimensão intimista*; 5 – *Retratos apropriados*; e 6 – *Fotomontagens*.

1 – *Geometrias da guerra*

Fazem parte deste primeiro grupo fotografias aéreas que mostram o traçado da guerra em um território. São linhas que atravessam cidades, campos, desertos, locais onde foram travados os combates. Vistas do alto, as devastações e ruínas perdem a escala e parecem quase planas. Observamos, nesses trabalhos, os desenhos formados no solo pelos deslocamentos dos veículos, as marcas na superfícies deixadas pelas explosões, enfim, os rastros das ações dos instrumentos da guerra.

Durante a Primeira Guerra Mundial, a fotografia aérea começou a ser utilizada para fins militares, como o de reconhecimento de determinado território. O francês Charles-Jean Hallo (1882-1969)⁴³, por exemplo, com suas fotografias aéreas, colaborou para que os franceses localizassem os inimigos em posições de disparo. Hallo utilizou uma câmera de grande formato, que foi colocada em perspectiva vertical e posicionada fora da cabine do avião. As imagens resultantes mostram a extensão e a devastação causada pelos bombardeios que, para os leigos, às vezes, parecem abstratas ou indefinidas. Em *Le village sous la neige* (*A Vila sob a neve*) (Fig.20), somente após a leitura do título é que conseguimos imaginar que ali há um vilarejo coberto pela neve e que as linhas escuras representam o resultado do teatro de operações da guerra.

⁴³ Nasceu em Lille, França. Foi pintor, desenhista, ilustrador, gravador e fotógrafo. Em 1914, foi incorporado na infantaria. Foi chefe da seção fotográfica do 2º Exército Francês (1916-1918). Na Segunda Guerra Mundial, alistou-se na Força Aérea, mas, devido à idade avançada, foi designado para ser instrutor de fotografia na l'École de l'Air de Bordeaux.

Szarkowski (1999) explica que, em pouco tempo, as fotografias de reconhecimento tiradas de aviões, de determinada altitude, já podiam fornecer inúmeras informações precisas, mas era necessário um especialista para interpretá-las. Sobre uma fotografia de reconhecimento aéreo, feita em Lavannes, em 1917, por um autor desconhecido (Fig.21), doada por Edward Steichen para o Museum of Modern Art, de Nova Iorque, Szarkowski escreve que somente um intérprete experiente poderia reconhecer

a sinuosa linha no centro da fotografia como uma grande trincheira; a linha reta à esquerda dela, pontilhada pelas sombras de choupos, é a estrada principal que passa pela área; a curva cumprida transversal no canto esquerdo inferior é uma ferrovia, e o arco semicircular que une a ferrovia à estrada é um novo ramal em construção. As figuras brancas estelares espalhadas na área do ramal da ferrovia são crateras feitas pela explosão dos projéteis. (SZARKOWSKI, 1999, p. 70).

O próprio Edward Steichen (1879-1973)⁴⁴ também foi um dos precursores da fotografia aérea de guerra. Experiência que, de acordo com Szarkowski, mudou o seu modo de fotografar, pois “a surpreendente qualidade abstrata das fotografias aéreas (que são basicamente bidimensionais) pode haver contribuído para a noção mais rigorosa e robusta da forma, evidente na obra posterior de Steichen” (SZARKOWSKI, 1999, p. 76). Em *Vaux #2, after attack (Vaux # 2, após o ataque)* (Fig.22), as ruínas de uma cidade devastada pela guerra ainda são identificáveis, diferentemente dos dois trabalhos anteriores. Contudo, por terem sido fotografadas do alto, perderam o volume e a escala, resultando em um emaranhado de linhas que dá a ver uma configuração caótica do local.

Nos traçados longínquos dessas fotografias não encontramos gestos dramáticos ou de sofrimento. São fotografias feitas com o objetivo de registrar as áreas de combate, mas que, por certo, carregam as impressões da guerra no território.

⁴⁴ Nasceu em Luxemburgo e imigrou para os Estados Unidos em 1880. Foi fotógrafo, pintor e curador. Fez importantes experimentos formais na fotografia, dedicou-se aos retratos e à fotografia de moda. Foi um dos fundadores, junto com Alfred Stieglitz, da *Photo-Secession*. Depois da Segunda Guerra Mundial, tornou-se diretor do departamento fotográfico do Museum of Modern Art, New York. Organizou o projeto documental *Family of man*.



Fig.20 – **Le village sous la neige. Ornes. 1917.**

FONTE: Foto de Charles-Jean Hallo/Musée de Larmée



Fig.21 – **Foto de reconhecimento aéreo. Lavannes. 1917.**

FONTE: Foto de fotógrafo desconhecido/Modos de Olhar



Fig.22 – **Vaux #2, after attack. France. 1918.**

FONTE: Foto de Edward Steichen/ War/Photography

2 – Paisagens historicizadas

Na contemporaneidade, os campos de batalha têm sido explorados por alguns fotógrafos não somente com o objetivo de reconhecimento estratégico, mas para chamar a atenção para a guerra sob outro ponto de vista. No catálogo da exposição *Topografias da guerra*⁴⁵, Jouannais questiona: "estamos lidando com uma nova topografia de guerra ou com novos pontos de vista sobre a topografia de guerra que seria uma realidade atemporal, uma que não é específica para a presente época?" (JOUANNAIS, 2011, p. 90, tradução nossa)⁴⁶.

Neste segundo grupo, enquadram-se as propostas de trabalho voltadas para fotografias de paisagens marcadas pelos vestígios das ações destruidoras da guerra. Se, no primeiro grupo observamos, de longe e do alto, os traçados da guerra

⁴⁵ A exposição *Topographies de la guerre*, com curadoria de Jean-Yves Jouannais e Diane Dufour, apresentada no *Le Bal*, em Paris, de 17 de setembro a 18 de dezembro de 2011, reuniu dez artistas – Harun Farocki, An-My Le, Paola de Pietri, Jo Ractliffe, Till Roeskens, Eyal Weizman, Walid Raad, Donovan Wylie, Luc Delahaye e Jananne Al-Ani – com trabalhos de vídeo e fotografia que abordam a guerra nos espaços, nos territórios, nas paisagens.

⁴⁶ "Are we dealing with a new topography of war or new points of view on a topography of war which would be an ageless reality, one which is not specific to the present era?" (JOUANNAIS, 2011, p. 90)

na superfície, aqui, os seus indícios são vistos mais de perto, nas fotografias de ruínas, de edificações da guerra, de fragmentos de artilharias e de objetos encontrados nos locais das batalhas. Em algumas imagens, eles não são mais evidentes, resta apenas o vazio. Este seria o grupo adequado para os trabalhos de Sophie Ristelhueber⁴⁷, Jo Ractliffe e Paola De Pietri, que também procuram mostrar as inscrições da guerra no território.

Em *Afghanistan: chronotopia (Afeganistão: cronotopia)* (2001), de Simon Norfolk (1963-)⁴⁸, estruturas de construções bombardeadas durante a Guerra no Afeganistão são fotografadas como ruínas românticas em planícies desertas. Para Cotton (2010) essas fotografias do Afeganistão dizimado lembram os artistas europeus da era romântica, que pintavam o declínio das grandes civilizações. A série faz parte do projeto *Et in arcadia ego*, em que o fotógrafo tenta compreender como a guerra e a necessidade de lutar têm influência na formação do mundo.

Durante quase 30 anos, o Afeganistão vem passando por guerras que têm deixado marcas profundas no seu território. Intercaladas com fotografias de restos de materiais da guerra, as paisagens de Norfolk captam os resquícios do que parece um sítio arqueológico. O estilo pictórico do passado faz com que a região, culturalmente rica, pareça ter voltado no tempo. O nome *chronotopia* é dado em referência ao conceito de Mikhail Bakhtin (1895-1975), que trata da relação dialética do espaço e tempo. Devido aos constantes conflitos, em épocas diferentes, camadas de destroços foram sedimentadas umas sobre as outras no território afegão, um espaço que está em constante transformação. Fragmentos de combates anteriores ecoam no presente, evidenciando e escondendo na paisagem a história do desastre humano. Assim, tanques abandonados da época da invasão soviética tornaram-se fósseis enterrados na natureza e hoje são adaptados para a construção de uma ponte, por exemplo. Encontramos também, na série, uma fotografia (Fig.23) que mostra os destroços de instalações da rádio militar e civil em Kohe Asmai (conhecida como Radio TV Mountain), em Kabul central, com a região ocidental de Kabul, ao fundo. Em outra (Fig.24), sob o efeito da luz do sol a se pôr no horizonte, estão as ruínas da velha estação de ônibus da linha Jalalabad-Kabul.

⁴⁷ Com efeito, as fotografias de Ristelhueber dividem-se entre o primeiro e o segundo grupo.

⁴⁸ Nasceu em Lagos, Nigéria. É fotógrafo de paisagem e tem se dedicado à pesquisa de campos de batalha, explorando o significado da palavra em todas suas formas. Fotografou algumas das piores zonas de guerra do mundo e crises de refugiados. Também fotografa *supercomputers* usados para desenhar sistemas militares ou testar mísseis nucleares.



Fig.23 – **Afghanistan: chronotopia.** 2001.
 FONTE: Fotos de Simon Norfolk/ simonnorfolk.com

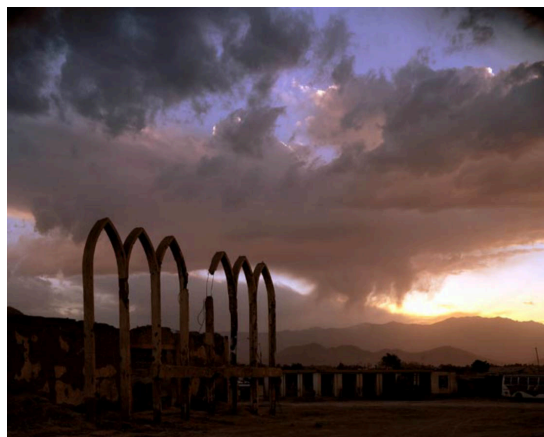


Fig.24 – **Afghanistan: chronotopia.** 2001.

A sensação de constante *estado de guerra* está presente na série fotográfica *British watchtowers (Torres de vigia britânicas)* (2007), de Donovan Wylie (1971-)⁴⁹, que explora os efeitos da vigilância militar ao longo das fronteiras entre a Irlanda do Sul e do Norte. Na Idade do Ferro, cerca de 500 a.C., os mirantes naturais eram utilizados para a observação da paisagem circundante na Grã-Bretanha. Dois mil anos depois, o exército britânico usou um sistema similar de torres de observação para inspecionar os territórios da Irlanda do Norte e observar as ações dos povos locais. Essas torres de alta tecnologia, construídas em meados de 1980, principalmente na região de fronteira montanhosa do sul de Armagh, foram pontos de referência de um conflito que durou 30 anos. Entre 2000 e 2007, como parte do programa de desmilitarização do governo britânico na Irlanda do Norte, as torres foram finalmente demolidas.

Durante um ano, antes que as torres desaparecessem da paisagem, Donovan Wylie fotografou-as (Figs.25-26). De um helicóptero militar, Wylie pôde fazer um levantamento sistemático das torres, escolher posições e perspectivas para fotografá-las. As torres, alinhadas como sentinelas nas montanhas, lembram as estruturas panópticas propostas por Michel Foucault (1926-1984). São construções arquitetônicas arcaicas que funcionam como dispositivos de vigilância. Como define Jouannais (2011), são postos ingenuamente imperiosos, erguidos em áreas

⁴⁹ Nasceu em Belfast, Irlanda do Norte. Descobriu a fotografia aos 16 anos. Em 1992, Wylie foi convidado para se tornar representante da Magnum Photos e, em 1998, tornou-se um membro pleno. Trabalha com a paisagem política e social da Irlanda do Norte. Publicou o livro *The maze*, um inventário sistemático de vistas de lugares idênticos.

fronteiriças, frutos dos olhares da guerra, que se tornaram parte da paisagem irlandesa e que, depois de removidos, transformaram novamente a paisagem.



Fig.25 – Romeo 12. British watchtower. 2005.
FONTE: Fotos de Donovan Wylie/magnumphotos.com



Fig.26 – Golf 40. British watchtower. 2006.

As fotografias de grande formato de *Disputed territory (Território disputado)* (2006), de Anthony Haughey (1963-)⁵⁰, também mostram a disputa de território entre a República da Irlanda e a Irlanda do Norte. O fotógrafo irlandês investiga a continuação do conflito no território, após o recente armistício entre os dois países. De acordo com Haughey, distinguir um território do outro é uma tarefa difícil; até mesmo para ele, que mora perto da fronteira, a demarcação entre as duas jurisdições chega a ser quase invisível. Em suas fotografias do ambiente e da paisagem, ele procura apontar as participações sociais, culturais e políticas de dois estados diferentes em uma mesma paisagem. Essas manifestações são visíveis nas marcas, objetos e sinais que ele encontra nos percursos pelo território.

As imagens de Haughey, apesar de não mostrarem nada de espetacular, causam certo desconforto. São fotografias cotidianas que parecem ter sido feitas em qualquer lugar, a qualquer momento. No entanto, elas chamam a atenção para com o que é preciso lidar após a *tempestade* da guerra. Nesse contexto, pequenos objetos podem reter um potencial significativo, como os cartuchos coloridos de espingardas espalhados sobre a vegetação (Fig.27) ou metais retorcidos parcialmente encobertos pela superfície arenosa do local (Fig.28). Nessas fotografias, observamos a natureza processando deliberadamente os escombros

⁵⁰ Nasceu em Dublin, República da Irlanda, onde vive e trabalha. É artista, professor e pesquisador na School of Media at the Dublin Institute of Technology. Seu trabalho tem sido exibido e colecionado internacionalmente e é representado em várias coleções públicas e privadas.

dos atos de terror. O fotógrafo estendeu a série para os Bálcãs, procurando na Bósnia e no Kosovo sinais semelhantes de conflito.



Fig.27 – **Shotgun cartridges. Disputed territory.** 2006. Fig.28 – **Destroyed files. Disputed territory.** 2006.
FONTE: Fotos de Anthony Haughey /anthonyhaughey.com

Nessa mesma linha se enquadra o projeto fotográfico *Hidden (Escondido)* (2002), de Paul Seawright (1965-)⁵¹. Nesse trabalho, o fotógrafo procura os resíduos da guerra que estão escondidos nos campos minados e nos locais de batalhas no Afeganistão. Em 2002, Seawright foi contratado pelo Imperial War Museum, de Londres, para investigar paisagens no Afeganistão que tinham sido contaminadas com minas terrestres. Seawright fotografou interiores abandonados, campos minados e os detritos da guerra encontrados pela vastidão do deserto. Como sugere o título do trabalho, essa foi uma luta escondida de ataques aéreos, mísseis guiados, minas enterradas e emboscadas. Também os principais alvos dos americanos, Osama Bin Laden e a liderança Al Qaida, permaneceram escondidos nas montanhas.

A maneira que Seawright encontrou para evidenciar a situação dolorosa do país foi fotografar os rastros relacionados aos conflitos, em seus tons de cinza, marrom e ocre, escondidos nas montanhas ou no deserto. Em *Mounds (Montes)* (Fig.29), por exemplo, os pequenos montes de areia, resultantes do processo de desminagem, ecoam o cenário montanhoso e criam uma estranha paisagem. Já na fotografia intitulada *Valley (Vale)* (Fig.30), observamos munições, destroços da guerra situados no meio de uma estrada de terra. Trata-se de uma referência direta

⁵¹ Nasceu em Belfast, Irlanda do Norte. É professor de Fotografia em Belfast School of Art, na Universidade de Ulster. Seu trabalho faz parte de várias coleções de museus, incluindo The Irish Museum of Modern Art, Tate, San Francisco Museum of Modern Art, International Centre of Photography New York. Em 2003, participou da Bienal de Veneza.

à fotografia *The Valley of the Shadow of Death* (Fig.5), de Roger Fenton. De acordo com Cotton,

em *Vale*, Seawright usa a estrada tortuosa que percorre encostas recobertas de restos de artilharia para compor uma imagem que faz pensar nas primeiras fotografias das zonas de combate feitas pelo fotógrafo britânico Roger Fenton (1819-69). As imagens da Guerra da Crimeia produzidas por Fenton incluíam paisagens desoladas, entulhadas de balas de canhão, após o encerramento das hostilidades. (COTTON, 2010, p. 171)



Fig.29 – **Mounds. Hidden.** 2002.
FONTE: Fotos de Paul Seawright/paulseawright.com



Fig.30 – **Valley. Hidden.** 2002.

O projeto *Bala perdida* (2007), de Anna Kahn (1968-)⁵², diz respeito a um tipo de guerra que, embora não seja oficial, é igualmente assustador: a guerra urbana. Sensibilizada pelo número de registros de balas perdidas no Rio de Janeiro, que vem aumentando desde a década de 1990, Kahn pesquisou, em jornais, casos de vítimas fatais ocorridos em lugares públicos. A fotógrafa não estava interessada em fotografar corpos ou o sofrimento dos familiares, mas sim os locais onde ocorreram casos de vítimas fatais de bala perdida publicados em jornais, no Rio de Janeiro. No *website* do trabalho⁵³, a fotógrafa explica o processo de criação:

Essa pequena crônica pessoal só tem importância porque reflete o enorme problema coletivo que já invadia a cidade. Uma situação aterradora que tem como expressão mais cruel a bala perdida. O destino de pessoas atingidas por um tiro de trajetória imprevisível sempre me marcou e me inspirou a contar essa história, infelizmente, tão carioca. Inspirada nesses encontros dramáticos que a rotina banalizou, fotografei os lugares onde eles aconteceram. [...] Procurei mostrar as ruas, praças e calçadas na solidão da noite. O retrato do vazio humano expressa a minha visão dessas tragédias. Esse vazio me incomoda. [...] É sempre a mesma história. Gente que ia para casa, gente que saía da escola, gente que voltava do trabalho. Gente inocente, hora errada, lugar errado e um tiro que acerta. (KAHN, 2007, tradução nossa)⁵⁴

⁵² Nasceu no Rio de Janeiro, Brasil. Estudou fotografia na School of Visual Arts, em Nova Iorque. Viveu em Paris trabalhando para revistas e jornais brasileiros, de 1999 a 2007. Participa de exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior.

⁵³ <http://www.annakahn.com>

⁵⁴ "This small, personal episode is only important in that it reflects the enormous collective crisis that was already invading the city at that time. A terrifying situation whose cruelest expression is the stray

Não há mais nada nos espaços urbanos fotografados por Kahn que possa remeter ao caso, nenhum indício, apenas o silêncio, o vazio. Ainda assim, algo aconteceu, e cabe à fotógrafa apontar que ali houve uma tragédia. Essas fotografias são testemunhas silenciosas de cenas que se tornaram corriqueiras no Rio de Janeiro. Na fotografia *Cátia* (Fig.31), as ondas verdes estouram na praia de areia branca de Copacabana. Não há ninguém à vista. A legenda nos informa que ali morreu a dona de casa Cátia, de 32 anos. Ela estava na praia com amigos e a filha de oito anos. Em *Alice* (Fig.32), observamos, sob a iluminação dos postes da rua, três cubos de cimento e a lateral do que parece ser um ponto de ônibus. Alice, três anos, foi atingida por uma bala perdida enquanto brincava na calçada de uma rua na Cidade de Deus. No lugar do impacto, essas paisagens urbanas abrem caminho para pensarmos nos seus mais implícitos sentidos.



Fig.31 – *Cátia*. **Bala perdida**. 2007
FONTE: Fotos de Anna Kahn/annakahn.com



Fig.32 – *Alice*. **Bala perdida**. 2007

3 – *Consequências da guerra*

Neste grupo reunimos trabalhos que também mostram a guerra fora do momento de combate. Eles estão voltados mais especificamente para as consequências da guerra, que são mostradas de diferentes maneiras. Em algumas

bullet. The unpredictable fate of people shot at random has always marked me and inspired me to tell this story, so sadly typical of the city of Rio de Janeiro. Inspired by these dramatic encounters which daily routine has made so banal, I photographed the places where they occurred. [...] I sought to show the streets, squares and sidewalks in the solitude of night. This portrait of human emptiness expresses my vision of these tragedies. This emptiness perturbs me. [...] It is always the same story. People on their way home from school or from work. Innocent people, the wrong place at the wrong time. A bullet finds its mark". (KAHN, 2007)

fotografias observamos suas consequências mais imediatas. Nelas, o sujeito ainda é apanhado na ação. Em outras, não há mais a presença humana, apenas o que ainda resta do acontecimento. Esses trabalhos diferem da cobertura de guerra habitual por não buscarem a dramaticidade nem o sensacionalismo, e também por não se aterem aos recursos recorrentes da fotografia de guerra. São projetos que não estão voltados apenas ao registro momentâneo e que reivindicam um modo próprio de expressão.

Como no segundo grupo, encontramos também aqui fotografias de lugares e objetos que remetem à guerra. A diferença é que os trabalhos do grupo anterior estão voltados especialmente para as intervenções no território, na paisagem, em decorrência da guerra. Já nos trabalhos deste grupo podemos encontrar, em uma mesma série, fotografias de paisagens, de interiores, detalhes, personagens e cenas das consequências da guerra. O livro *Rwanda 2004: vestiges of a genocide (Ruanda 2004: vestígios de um genocídio)* (2011)⁵⁵, por exemplo, reúne fotografias feitas por Pieter Hugo (1976-) dez anos após o genocídio em Ruanda. Hugo fotografou personagens, locais do massacre, desenhos em murais, restos humanos e objetos encontrados. É um trabalho documental, de longo fôlego, e as fotografias estão amparadas pelo contexto histórico, notas explicativas e testemunhos de sobreviventes do extermínio.

No decorrer de alguns meses, em 1994, pessoas foram assassinadas em plena luz do dia nas escolas, nos hospitais, nas clínicas, nas igrejas, nos lugares onde, apavoradas, elas procuravam refúgio. Os massacres, que visavam à eliminação sistemática de um povo minoritário, foram organizados e planejados no centro da doutrina do Estado. Uma década depois, Hugo percorreu o país fotografando valas comuns, sobreviventes, memoriais, enfim, vestígios do massacre de cerca de 800 mil pessoas. Suas fotografias mostram provas do genocídio, elas dão a ver o que sobrou do ocorrido. Em *Ntarama catholic church (Igreja católica Ntarama)* (Fig.33), em um plano bem fechado, observamos ossos humanos, parte de uma arcada dentária, um sapato, misturados às pedras e semicobertos pela terra. Na fotografia intitulada *Emmanuel Murangira* (Fig.34), o enquadramento é aberto. Crânios e ossos estão organizados de maneira uniforme em cima de bancadas, ao

⁵⁵ O livro traz fotografias de Pieter Hugo e texto de Linda Melvern. Hugo nasceu em Cape Town, África do Sul. Começou fazendo retratos e tornou-se fotógrafo documentarista e de tradições da arte, voltado para comunidades africanas. Linda Melvern nasceu no Reino Unido. É jornalista investigativa e escritora. Ela é a segunda vice-presidente da International Association of Genocide Scholars.

fundo, o personagem imóvel está olhando para a câmera. Essa fotografia mostra que os vestígios do genocídio estão sendo propositalmente preservados. Na edição das imagens, promove-se a relação entre personagens, ossos, crânios e objetos cotidianos.



Fig.33 – Ntarama catholic church. 2008-2011 Fig.34 – Emmanuel Murangira. Technical College. 2008-2011
 FONTE: Fotos de Pieter Hugo/Rwanda 2004: Vestiges of a Genocide

Libya aftermath (As consequências da guerra da Líbia) (2011), de Alex Majoli (1971-)⁵⁶ é uma série que foi produzida para a agência Magnum Photo, com o objetivo de mostrar as consequências logo após a Guerra Civil na Líbia. O conflito havia começado com uma onda de protestos populares contra a ditadura de Muammar Gaddafi, com reivindicações sociais e políticas, e fez parte do movimento de protestos nos países árabes em 2010 e 2011. Em março de 2011, as forças armadas de vários países intervieram na guerra, apoiando a oposição do país que tentava derrubar o governo de Gaddafi.

Com o fim do conflito, os fotógrafos retornam aos locais atingidos para fotografá-los. Essa é a última etapa da cobertura de uma guerra. De acordo com Tucker (2012), o sofrimento, os corpos feridos, a exaustão, o *shellshock*⁵⁷, os corpos, os enterros, as ruínas, as propriedades destruídas, os monumentos, tudo isso pode ser considerado consequência de uma guerra.

As fotografias de Majoli foram feitas em Trípoli, que havia sido destruída pelos ataques dos rebeldes, e também nas fronteiras. Majoli fotografou a sede da ex-segurança do serviço *istikhbarat* depois de ter sido saqueada. Suas fotografias mostram os danos e também objetos e rastros deixados pelo governo ditador. Ele

⁵⁶ Nasceu em Ravenna. Aos 15 anos de idade, entrou para o estúdio F45, em sua cidade natal, e quatro anos depois já trabalhava como fotógrafo na agência Grazia Neri. Realiza inúmeras viagens, documentando conflitos políticos, a cultura e o povo de diversos países. Integrante da Magnum Photos desde 2001, Majoli recebeu diversos prêmios fotográficos.

⁵⁷ Neurose de guerra.

fotografou cenas na rua, postos médicos, participantes do conflito, o porto – onde cerca de 1.200 africanos subsaarianos se refugiaram por medo de ser capturado por soldados anti-Gaddafi – e locais devastados pelos bombardeios da Otan.

Majoli não *produz* suas fotografias. Ele explora os efeitos de luz e recursos disponíveis nas situações que encontra. Cada fotografia é pensada de acordo com o potencial da cena, não há uma padronização. Assim, se é um objeto que chama sua atenção, ele compõe a partir dos aspectos e circunstâncias que envolvem objeto. Se encontra uma luz interessante, procura valorizá-la. Por exemplo, uma das fotografias da série (Fig.35) foi feita em plano fechado, com um único elemento em destaque: uma fotografia do ex-coronel Gaddafi rasgada e largada na sala para estudos do *livro verde*⁵⁸, na antiga sede do governo. Já outra (Fig.36) apresenta um registro completamente diferente. Utilizando a luz que entra pela porta de um recinto, o fotógrafo registrou as silhuetas dos líbios reunidos em Bab Al-Azizia, antiga casa de Gaddafi e sede da sua ditadura, comemorando a vitória. Nos dois exemplos, muito mais que em cenas dramáticas, o fotógrafo está interessado captar formas instigantes, seja nos detalhes de objetos encontrados, seja na contraluz de um recinto.

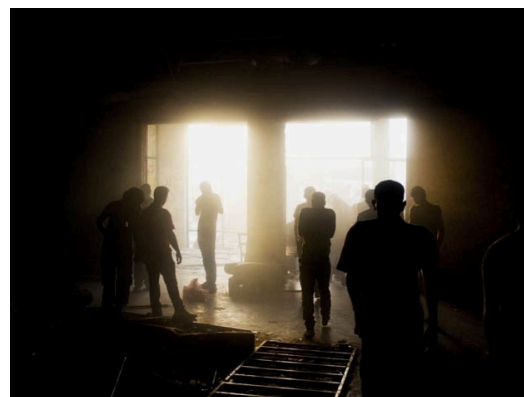


Fig.35 – Image of ex-colonel Qaddafi inside the room for "green book" studies. 2011.

Fig.36 – Libyans gather for days in Bab Al-Azizia celebrating the victory. Trípoli. 2011.

FONTE: Fotos de Alex Majoli/magnumphotos.com

4 – A dimensão intimista

Os trabalhos que pertencem a este grupo estão menos voltados para as consequências imediatas da guerra e mais para a tentativa das comunidades de reestabelecer suas rotinas, embora o sofrimento, a inconformidade com a morte de pessoas próximas ainda esteja latente.

⁵⁸ O livro verde foi escrito pelo antigo líder Muammar Gaddafi e publicado originalmente em 1975. A obra descreve sua visão sobre democracia e filosofia política.

Esse viés de abordagem requer, primeiramente, uma aproximação do fotógrafo com as comunidades, as famílias que estão enfrentando as consequências da guerra. Ele precisa estabelecer uma relação de confiança com os personagens, de forma que possa frequentar seus lares, fotografá-los na intimidade. A característica predominante deste grupo é a dimensão intimista que as fotografias apresentam.

Em Tales from the Dark Valley – Bosnia (Contos do Vale Escuro – Bósnia) (2001-02), Ziyah Gafic (1980-)⁵⁹ procurou mostrar como a guerra civil afetou, de maneira brutal, o cotidiano das pessoas na Bósnia. Gafic cresceu em Sarajevo quando a cidade estava sitiada e sentiu na própria pele a dor da morte de membros da sua família. Em 1999, quando começou a fotografar a região da Bósnia-Herzegovina, ele não era apenas mais um fotógrafo documentando as consequências da guerra, mas um profissional que também já tinha enfrentado situações parecidas. Esse fato, possivelmente, facilitou o contato inicial com as pessoas que fotografou e com as quais acabou criando uma relação de cumplicidade.

Suas fotografias estão carregadas de silêncio, de momentos introspectivos, ao mesmo tempo que procuram mostrar a determinação das pessoas em prosseguir a vida após terem seus rituais, famílias, lares, todo o tecido de suas comunidades dilacerados. Essas pessoas esquecidas lutam diariamente para restaurar algum tipo de ordem em seus ambientes arruinados, embora não consigam se desvencilhar dos traumas passados. Gafic procura transportar essas impressões para suas fotografias. Em uma delas (Fig.37), a luz filtrada que entra pela janela de um quarto de paredes azuis parece criar uma atmosfera celestial. No canto do ambiente praticamente vazio, observamos uma mulher sentada em uma cadeira, com o olhar vago e distante. Em outra imagem (Fig.38), ao mesmo tempo em que vemos sinais de atividades cotidianas, nos tapetes estendidos em um parapeito, nos deparamos também com corpos exumados colocados sobre a grama, no primeiro plano. Sobre essa fotografia, Cotton esclarece:

A Comissão para Pessoas Desaparecidas tinha organizado a exumação dos corpos dos habitantes muçulmanos massacrados em Matuzici,

⁵⁹ Nasceu em Sarajevo, Bósnia, onde começou sua carreira profissional de fotógrafo, depois de formar-se em literatura comparada na Universidade de Sarajevo. Seu trabalho é focado em sociedades em conflito e em período de transição posterior à guerra. Desde 1999, tem realizado projetos na Bósnia, como também na Palestina, em Israel, no Curdistão, Iraque, Ossetia, Ruanda, Chechênia e Afeganistão.

depositados sobre sacos brancos atrás de uma mesquita, aguardando identificação. É profundamente chocante a dissonância entre os esqueletos e a linda vista panorâmica que vai de fora a fora da paisagem, junto a sinais de atividade doméstica nos tapetes pendurados para secar. (COTTON, 2010, p. 184-185)

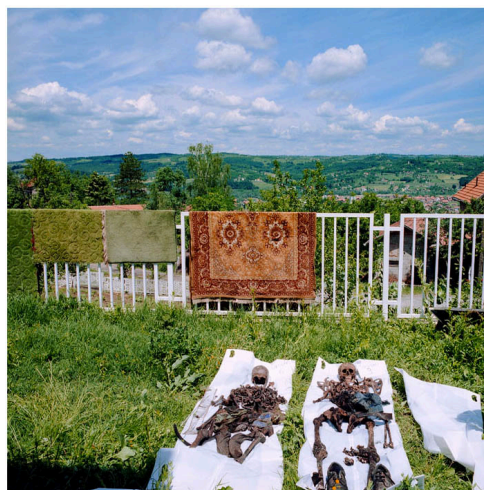


Fig.37- *Tales from the dark valley*. Bosnia. 2001-2002. Fig.38- *Tales from the dark valley*. Bosnia. 2001-2002.
 FONTE: Fotos de Ziyah Gafic/ziyahgafic.ba

No projeto *Bedrooms of the fallen* (*Quartos dos derrotados*) (2007)⁶⁰, de Ashley Gilbertson (1978-)⁶¹, o território da guerra é transportado para o interior dos quartos de soldados que morreram lutando nas guerras no Iraque e no Afeganistão. De acordo com o fotógrafo, mais de 5 mil homens e mulheres morreram servindo os Estados Unidos nessas duas guerras. Ao produzir imagens panorâmicas de seus quartos, Gilbertson procurou mostrar que, antes de serem soldados, fuzileiros navais, aviadores e marinheiros, esses jovens eram filhos, filhas, irmãos e irmãs que, assim como nós, viviam com suas famílias. Para fazer as fotografias, primeiramente, o fotógrafo precisou entrar em contato com as famílias e marcar encontros para explicar o projeto. Somente depois de certo tempo era estabelecida confiança suficiente para que ele pudesse entrar nos lares e fotografar o que há de mais íntimo: o quarto do soldado que havia morrido na guerra. Em alguns casos, Gilbertson encontrou os quartos inteiramente intactos, desde a ida do filho para a guerra. Em outros, os pais tinham limpado o quarto, preservando os objetos do filho. Diplomas do ensino médio, fotos do baile de formatura, medalhas esportivas, pôsteres, livros, porta-retratos, bandeiras nacionalistas, enfeites de todo tipo – em

⁶⁰ Em 2014, foi lançado um livro com quarenta fotografias em preto e branco de grande formato.

⁶¹ Nasceu em Melbourne, Austrália. Fotografou, entre outros conflitos, a Guerra do Iraque e suas consequências. Desde 2009 é fotógrafo da VII Photo Agency.

cada quarto é revelado um pouco da identidade e da intimidade da vítima da guerra. A opção pelo filme preto e branco possibilitou que os objetos sobressaíssem, e não suas cores. Esses quartos se tornaram memoriais privados preservados pelas famílias.

O quarto do marine Christopher G. Scherer, 21 (Fig.39), por exemplo, é todo decorado com adesivos, flâmulas, bonés, cartazes, entre vários outros objetos. Ele foi morto por um franco-atirador em 21 de julho de 2007, em Karmah, Iraque. Morava em East Northport, Nova York. Seu quarto foi fotografado em fevereiro de 2009. Já o quarto do aviador Carl L. Anderson Jr, 21 (Fig.40), tem uma decoração mais austera, embora os bichos de pelúcia não deixem de nos remeter a um lado infantil, a certa ingenuidade. Ele foi morto por uma bomba, em agosto de 2004, em Mosul, Iraque. Era de Georgetown, Carolina do Sul. Seu quarto foi fotografado em março de 2009.

De acordo com Natalie Zelt (2012), Gilbertson é um fotógrafo que vem questionando o valor da documentação da fotografia de impacto da guerra. Para a autora, a mídia do século XXI precisa encontrar um novo modo de transmitir a experiência da guerra. Segundo Zelt,

Imagens de conflito de cortar o coração e perturbadoras, sejam feitas por fotojornalistas profissionais ou por soldados e civis com celulares com câmera, agora são onipresentes na Internet e canais de notícias. O grande volume e a produção a longo prazo de imagens do Afeganistão e do Iraque distorcem o seu efeito. Gilbertson, assim, embarcou em uma abordagem diferente no seu projeto em curso *Bedrooms of the Fallen*. (ZELT, 2012, p. 24-25, tradução nossa)⁶²



Fig.39 – CPL. Christopher G. Scherer. NY. 2009.
 FONTE: Foto de Ashley Gilbertson/ bedroomsofthefallen.com

⁶² “Heart-wrenching and disturbing images of conflict, whether taken by professional photojournalists or by soldiers and civilians with camera phones, are now ubiquitous on the Internet and news outlets. The sheer volume and long-term production of images from Afghanistan and Iraq distorts their effect. Gilbertson therefore embarked on a different approach in his ongoing project *Bedrooms of the fallen*” (ZELT, 2012, p. 24-25).



Fig.40 – Airman 1st Class Carl L. Anderson Jr. Georgetown. 2009.
 FONTE: Foto de Ashley Gilbertson/ bedroomsofthefallen.com

5 – Retratos apropriados

Depois que a fotografia foi inventada, tornou-se comum os combatentes posarem com seus uniformes e armamentos antes de ir para os combates. Como mostramos anteriormente, o retrato foi a primeira forma de documentação da guerra e continua sendo um gênero fotográfico intensamente utilizado. De acordo com Will Michels (2012), nos Estados Unidos são feitos retratos de todos os membros do serviço militar, que são usados para identificação.

Um retrato é sempre uma prova circunstancial de alguém que se prestou a posar. Para a fotografia ser caracterizada como retrato, o sujeito fotografado deve estar consciente da câmera, como é o caso do soldado alemão que posou para August Sander (1876-1964)⁶³, em 1940 (Fig.41). Na fotografia, feita logo após o início da Segunda Guerra Mundial, o jovem fardado olha diretamente para a câmera. Ele tem um rosto sereno, e os olhos brilhantes evocam uma mistura de esperança e tristeza diante da incerteza do futuro. A guerra é uma experiência humana, e o retrato é capaz de *dar um rosto* a ela. Em um retrato, podemos perceber no rosto expressões de orgulho, exaustão, desespero, fadiga, poder etc. Um olhar arrogante, a postura de um corpo ou uma pequena lágrima podem dizer muito sobre a experiência de uma guerra.

⁶³ Nasceu em Herdorf, Alemanha. Por mais de 50 anos, fotografou indivíduos e grupos de pessoas na Alemanha, classificando-os de acordo com suas ocupações e posições na sociedade, em um ambicioso projeto documentário intitulado *As pessoas do século 20*.



Fig.41 – **Soldier**.1940.

FONTE: Foto de August Sander/ War/Photography

Na contemporaneidade, fotógrafos e artistas têm trabalhado com retratos de personagens da guerra. Em muitos casos, eles não são os autores das fotografias, mas os intermediadores de outros fotógrafos. Assim, o que eles fazem é um trabalho de apropriação e resgate de retratos que estavam abandonados, esquecidos. Esses retratos são reeditados e exibidos em um outro tempo e contexto diferentes do que foram concebidos, ganhando, assim, uma ressignificação. Trata-se de uma reflexão sobre o valor que os retratos retrabalhados podem adquirir.

O livro *Taliban* (2003) traz uma coletânea de retratos de combatentes do grupo islamita, tirados secretamente em estúdios, em 2001. O autor e editor do trabalho, Thomas Dworzak (1972-)⁶⁴, é fotógrafo da agência Magnum Photos e já cobriu diversos conflitos. Em 2002, o fotógrafo viajou para o Afeganistão com o objetivo de fazer mais uma cobertura fotográfica de guerra. Dessa vez, tinha como pauta a queda do regime Talibã; no entanto, pouco fotografou. Os militantes haviam desaparecido e não havia nada factual a ser fotografado. Todavia, caminhando pelo centro de Kandahar, Dworzak percebeu que alguns estúdios fotográficos estavam reabrindo para o público. Conversando com alguns fotógrafos locais, ele acabou por descobrir e coletar duas séries de retratos de membros do grupo islamita, que

⁶⁴ Nasceu em Kötzing, Alemanha. É fotógrafo da agência Magnum Photos desde 2000. A guerra é um tema recorrente na sua profissão: ele já cobriu diversos conflitos como a crise de Kosovo, o confronto na Chechênia, a crise dos refugiados no Paquistão, a guerra do Irã-Iraque e as revoluções das repúblicas soviéticas.

havia posado sigilosamente⁶⁵ em quartos de fundo dos estúdios. As fotografias haviam sido tiradas em novembro de 2001, mas eles não puderam pegá-las, pois, ou morreram ou tiveram que fugir dos ataques da oposição. Esses 48 retratos, coletados em três estúdios – Shah Zadah, Studio Roshan (Light) e Studio Nazir Photographer – foram editados e reunidos no livro *Taliban* (2003), por Dworzak.

As fotografias de um dos estúdios foram feitas com a utilização de fundos decorados com imagens de chalés suíços ou paisagens campestres. Em uma delas (Fig.42), um militante, sentado, olha fixamente para a câmera. Ele tem os olhos pintados, usa turbante, tem um xale no ombro e um relógio no pulso. Fazem parte da composição do retrato um arranjo de flores artificiais e, ao fundo, a fotografia de um chalé, tipo suíço. Nessa fotografia, o indício de um conflito está na arma que o personagem exibe em uma de suas mãos. Já os retratos dos outros dois estúdios foram feitos em um ângulo mais fechado, retocados e colorizados à mão. Essas características podem ser observadas na fotografia de dois membros do movimento afegão, barbados, usando turbantes, de mãos dadas e posando para a câmera (Fig.43). À princípio, as fotografias de *Taliban* não tratam diretamente do acontecimento, mas a pose, os olhos, as expressões dos rostos podem, de alguma forma, nos remeter àqueles que, provavelmente, estiveram envolvidos na Guerra no Afeganistão.

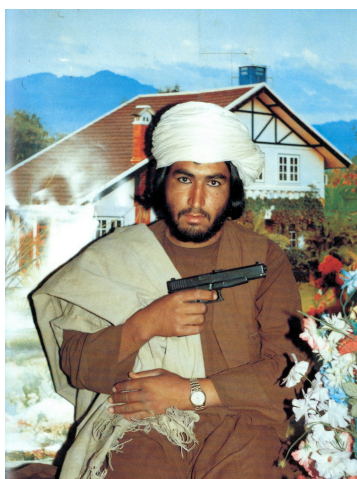


Fig.42 – Taliban. 2001.



Fig.43 – Taliban. 2001.

FONTE: Coleção de Thomas Dworzak/Taliban

*Em After they got the right to arms. Fourteen young men posing with guns.
(Depois que eles tiveram direito a armamentos. Quatorze jovens posando com*

⁶⁵ A interpretação Talibã das leis islâmicas declara a fotografia ou qualquer representação na vida humana ou mamífera como ilegal.

armas) (1970/2006)⁶⁶, Akram Zaatari (1966-)⁶⁷ mostra retratos feitos por Hashem el Madani (1928-), no início dos anos 1970, no Studio Shehrazade, em Saida, no Líbano. Ao longo de uma carreira de mais de 50 anos, Madani fotografou o cotidiano de pessoas tanto no seu estúdio quanto nas ruas. No estúdio, ele deixava as pessoas com liberdade para serem retratadas como elas queriam ser vistas, assumindo várias identidades, exibindo, posando com acessórios ou interpretando personagens. Zaatari descobriu as fotografias de Hashem el Madani – que possivelmente foi o primeiro a possuir uma câmera de 35 milímetros em Saida – durante uma pesquisa curatorial que fez para a Arab Image Foundation⁶⁸, em 1999. Zaatari criou uma série de exposições, publicações e vídeos direcionadas para a carreira do fotógrafo libanês.

Nesse trabalho, Zaatari selecionou retratos feitos por Hashem el Madani para relembrar uma parte da história do Líbano, mais especificamente o período que veio depois que a resistência popular foi formada para fazer oposição ao governo sob a presidência de Camille Chamoun (1900-1987). A série de fotografias (Fig.44) mostra homens armados posando no estúdio. O fotógrafo escolheu um ângulo que exhibe os jovens fotografados de corpo inteiro. Alguns posam sozinhos, outros estão acompanhados de um ou dois companheiros. Pelos retratos, não temos como saber se eles faziam parte do movimento de resistência, se estavam representando ou querendo exibir poder. Em entrevista para Vibeke Venema (2014), Zaatari conta que, no final dos anos 1960, era comum ver homens armados nas ruas de Saida. Quando alguém vinha ao estúdio de Hashem el Madani armado, outros clientes pegavam as armas emprestadas para serem fotografados. Mesmo sabendo pouco sobre a história das pessoas retratadas, o trabalho nos instiga a pensar no contexto a que elas nos remetem. Nos dois trabalhos, a ligação dos retratos com a guerra se faz pelo imaginário acionado por aqueles que escolhem suas poses.

⁶⁶ Trabalho foi adquirido em 2014 pela coleção do MoMa, Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque.

⁶⁷ Nasceu em Saida, Líbano. Fotógrafo, cineasta, artista arquivista e curador. É um dos cofundadores da Arab Image Foundation. Zaatari explora a construção das imagens e lida com questões de representação, identidade e desejo. Seu trabalho tornou-se um registro híbrido e contemporâneo que circula entre ficção, memória e história.

⁶⁸ É uma organização sem fins lucrativos, com sede em Beirute, fundada em 1997, que se dedica a preservar, resgatar e reinterpretar as fotografias do Oriente Médio, Norte da África e da diáspora árabe.



Fig.44 – **After they got the right to arms. Fourteen young men posing with guns.**1970/2006.
 FONTE: Fotos de Hashem el Madani/Akram Zaatari / moma.org

6 – Fotomontagens

A fotomontagem sobrepõe duas ou mais imagens, fragmentos de imagens ou elementos gráficos em uma mesma superfície, criando assim uma nova composição. É possível reconhecer uma fotomontagem pelas diferenças de proporção e das sombras de seus elementos, como também pelas variações de definição e tonalidade das imagens que a compõem. Uma fotomontagem pode reunir objetos e personagens heterogêneos ou anacrônicos, e é comum a falta de verossimilhança da situação. As maneiras de se produzir uma fotomontagem são diversas, vão desde a colagem manual – composição feita a partir de imagens positivas sobre papel – até a sobreposição de camadas feitas no computador com a ajuda de *softwares*. Por estar menos relacionada ao caráter indicial da fotografia, que lhe assegura o valor documental, e mais às interferências a partir de fotografias, desenhos, recortes e elementos gráficos, a fotomontagem acabou por estabelecer-se, principalmente, no campo das artes. Assim como acontece com o retrato, também na fotomontagem a remissão à guerra acontece pelo esforço do nosso imaginário. A partir das leituras que ela nos propõe, somos estimulados a fazer relações com o passado ou com os fatos que nos circundam.

Geralmente, as fotomontagens sobre a guerra também contribuem para pensarmos não apenas no conflito que se segue, mas nas suas consequências para a sociedade. Esse é o caso de *Fragment 04 – Ordinary heroes?* (*Fragmento 04 -*

heróis comuns?) (2011), de Jeanno Gaussi (1973-)⁶⁹. O trabalho faz parte do projeto *Kabul fragments (Fragmentos de Cabul)*, que consiste na construção de uma nova relação da artista com Cabul, cidade que ela deixou aos cinco anos e foi rever somente aos 34 anos, em 2007. A partir daí, Gaussi passou a visitar o Afeganistão todo ano para coletar fragmentos e, assim, tentar construir ligações do país com o seu próprio passado. O *Fragmento 04* é resultado de uma visita da artista ao zoológico de Cabul, quando encontrou um vendedor, em traje militar, fazendo retratos de visitantes e inserindo-os em cenários de guerra⁷⁰. No *website* do trabalho, Gaussi explica:

Em julho de 2011, estava visitando o zoológico de Cabul pela primeira vez na minha vida. Era uma sexta-feira e o lugar estava cheio de famílias e grupos de jovens. Após a morte do famoso leão Marjan em 2002, eu estava procurando pelo leão recém-adquirido. Ao passar por algumas gaiolas, uma instalação de pequenas molduras douradas que estavam penduradas em uma árvore chamou minha atenção. Um vendedor vestido com roupas militares estava oferecendo aos visitantes para montar seus retratos (que ele tirava) em uma cena de colagem de guerra. Perguntei-lhe se ele aceitaria que eu expusesse o seu trabalho. Ele me vendeu 20 imagens. (GAUSSI, tradução nossa.)⁷¹

O vendedor fazia os retratos ali na hora e, em seguida, em um *laptop*, ele lidava com os desejos dos clientes, que selecionavam elementos, imagens de fundo e acessórios como helicópteros, armamentos, uniformes etc. Os clientes também davam orientações de como a montagem deveria ser, fazendo, assim, parte do processo de criação do próprio retrato (Figs.45-46). Em depoimento para a Plataforma:VB⁷², a artista fala que, por ser uma seleção de imagens encontradas, ela não teve influência sobre as decisões criativas ou estéticas. Para Gaussi, a estética dessas colagens mostra como um jovem de Cabul se autorrepresenta hoje. As ferramentas da guerra, o cenário e a paisagem refletem o contexto social,

⁶⁹ Nasceu em Cabul, Afeganistão. A artista trabalha com mídias mistas, em uma obra que explora identidades culturais, memória e identidade. Ela geralmente procura estabelecer uma relação direta entre o trabalho e seu entorno. Vive e trabalha em Berlim, Alemanha.

⁷⁰ Como se trata de um retrato inserido em uma montagem, esse trabalho poderia fazer parte também do grupo de retratos. Preferimos incluí-lo no da fotomontagem por acharmos que a montagem é a característica predominante do trabalho.

⁷¹ In July 2011, I was visiting the zoo in Kabul for the first time in my life. It was a Friday and the place was packed with families and young crowds. After the death of the famous lion Marjan in 2002, I was searching for the newly acquired lion. While passing some birdcages, an installation of little golden frames that was hanging on a tree caught my attention. A salesman dressed in military clothes was offering visitors to montage their portraits (which he took) into a war collage scene. I asked him if he would agree that I exhibit his work. He sold me 20 images. (GAUSSI, <http://www.jeanno.de/index.php?/selected-works/kabul-fragment-04/>)

⁷² <http://plataforma.videobrasil.org.br/#kabulfragment>.

cultural e político de uma geração que nunca teve a experiência da paz e da liberdade. Entre outras possibilidades, essa série de dez fotomontagens nos faz pensar na presença da guerra no cotidiano das pessoas no Afeganistão.



Fig.45 – Fragment 04. *Ordinary Heroes?* 2002.
FONTE: Coleção de Jeanno Gaussi/ jeanno.de



Fig.46 – Fragment 04. *Ordinary Heroes?* 2002.

Algumas das mais conhecidas fotomontagens sobre a guerra são as séries *House beautiful: bringing the war home* (*Casa bonita: trazendo a guerra para casa*) (1967-72) e *House beautiful: bringing the war home, news series* (*Casa bonita: trazendo a guerra para casa, novas séries*) (2004), de Martha Rosler (1943-)⁷³, que misturam fotografias de interiores de casas americanas com cenas de guerras do Vietnã e do Iraque.

Rosler inseriu imagens jornalísticas de vítimas da guerra da revista *Life* em propagandas de revistas como a *House Beautiful*, criando um embate entre a violência no exterior e o conforto dos consumidores em casa. Feitas durante o auge da guerra, as fotomontagens foram originalmente divulgadas em jornais de metrô, em folhetos antiguerra e publicadas em jornais alternativos. Elas foram criadas para criticar tanto o aumento da intervenção dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã quanto o papel da mídia, que colaborou com a imagem de um falso senso de distância entre o público americano e o conflito brutal.

Na fotografia intitulada *Balloons* (*Balões*) (Fig.47), atentamos para uma espaçosa casa americana, de arquitetura moderna, decorada e com paredes claras. Enquanto no fundo, na quina de uma parede estão alguns balões coloridos, no primeiro plano, um vietnamita carrega nos braços uma criança morta atingida pelas

⁷³ Nasceu em Nova Iorque. É artista visual, fotógrafa, professora universitária e escreve sobre arte e cultura. Seu trabalho aborda a mídia, a vida cotidiana, a esfera pública, a família, as mulheres na sociedade, entre outros temas.

balas do exército americano. Ao analisar a montagem, Rancière comenta:

A conexão das duas imagens tratava de produzir um efeito duplo: a consciência do sistema de dominação que ligava a felicidade doméstica americana à violência da guerra imperialista, mas também um sentimento de cumplicidade culpada com esse sistema. [...] O dispositivo crítico visava, portanto, um duplo efeito: uma tomada de consciência da realidade oculta e um sentimento de culpabilidade em face da realidade negada. (RANCIÈRE, 2010, p. 43)

A série mais recente, *Bringing home war: house beautiful, new series* (2004) combina cenas da Guerra do Iraque com fotografias de paisagens e de luxuosos interiores publicados em revistas, lançando indagações sobre publicidade, jornalismo, política, sexismo e violência. Nessa segunda série, mesmo com os recursos disponíveis do *photoshop*, Rosler preferiu usar o antigo método de cortar e colar, deixando aparentes as emendas entre as imagens e mantendo a técnica da série anterior. A artista reflete sobre as últimas tecnologias, os novos consumos, os novos responsáveis e as vítimas. Rosler confronta modelos de passarela e mulheres de Burkha, incêndios e cozinhas *hi-tech*, prisioneiros torturados e sofás de couro. Por exemplo, a fotomontagem chamada *Photo-Op* (Fig.48) mostra uma modelo americana produzindo uma *selfie* com a câmera do celular, no interior de uma casa sofisticada, enquanto dois corpos estão estendidos nas poltronas da sala e, do lado de fora da janela, observamos as explosões da guerra.

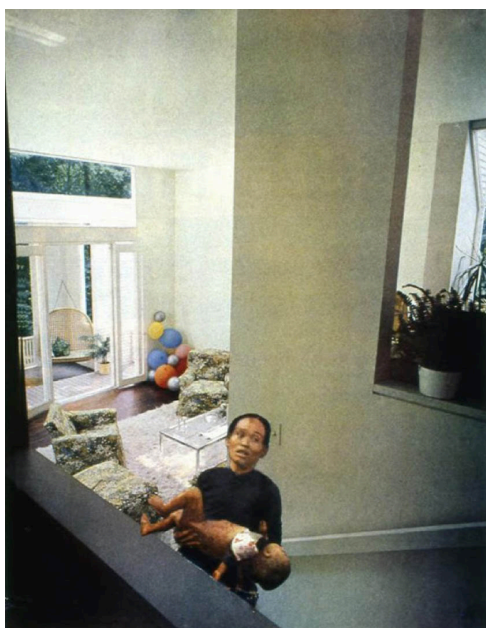


Fig.47 – **Ballons**.1967-1972.



Fig.48 – **Photo-Op**. 2004.

FONTE: Fotomontagem de Martha Rosler/moma.org FONTE: Fotomontagem de Martha Rosler/worcesterart.org

Walid Raad (1967-)⁷⁴ utiliza a fotomontagem para mostrar que a história pode ser contada de várias maneiras, podendo, inclusive, ser construída ou inventada. Seu trabalho, *Let's be honest, the weather helped (Vamos ser honestos, o tempo ajudou)* (1998-2006) é composto de 17 fotografias com colagens que estão preservadas no arquivo do The Atlas Group⁷⁵. Nesse trabalho, vários círculos de tamanhos e cores diferentes, representando balas coletadas pelo artista, foram fixados em fotografias de edificações e espaços. As fotografias foram coladas em um caderno e detalhadas com medidas, anotações e desenhos a lápis (Figs.49-50). Raad explica o princípio da obra:

Como muitas pessoas ao meu redor em Beirute, no final da década de 1970, eu colecionava balas e estilhaços. Ia correndo para a rua após uma noite ou dia de tiroteio e removia as balas e estilhaços que estavam nas paredes, nos carros e nas árvores. Fazia anotações detalhadas do local onde encontrava cada bala e fotografava os locais das minhas descobertas, cobrindo os buracos com pontos que correspondiam ao diâmetro da bala e às totalidades fascinantes que encontrava na ponta delas. Demorei 10 anos para me dar conta de que os fabricantes de munição usam diferentes códigos de cores para marcar e identificar os cartuchos. Demorei outros dez anos para perceber que meus cadernos, de certa forma, catalogam 17 países e organizações que continuam fornecendo munição a diversas milícias e exércitos que lutam no Líbano: Bélgica, China, Egito, Finlândia, Alemanha, Grécia, Iraque, Israel, Itália, Líbia, OTAN, Romênia, Arábia Saudita, Suíça, Estados Unidos, Reino Unido e Venezuela. (RAAD in *Revista Zum* 3, 2012, p. 134)

Nas fachadas, varandas e andares fotografados em preto e branco, os pontos coloridos parecem confetes decorando as máculas da guerra. Eles são usados para apontar os buracos das balas ou para escondê-los? De acordo com Jouannais (2011), o trabalho de Raad tem um humor que funciona como um fio que costura diferentes elementos do seu sonho acordado. Por mais apaixonado que ele possa ser sobre a história de sua cidade, ninguém acredita que Raad possa ter extraído pedaços de munição das construções.

De maneira ficcional, os pontos multicoloridos – responsáveis pela contagem e posicionamento dos buracos de bala nas fachadas – remetem à história da guerra

⁷⁴ Nasceu em Chbanieh, Líbano. Trabalha com vídeo, fotografia, performance e ensaios literários. A guerra civil libanesa e suas representações pelo Ocidente são temas centrais de sua obra. Como Zaatari, ele também é membro da Arab Image Foundation.

⁷⁵ Coletivo fictício que Raad imaginou e construiu, de 1989 a 2004, com o objetivo de documentar a história contemporânea libanesa, com ênfase principalmente nos conflitos entre 1975 e 1990. Sozinho, o artista construiu um arquivo de documentos sonoros e visuais, produções literárias e artísticas. O arquivo foi organizado em três tipos de categorias: [cat.A] reúne documentos atribuídos a indivíduos; [cat.FD] identifica documentos atribuídos a indivíduos ou instituições anônimos; [cat.AGP] é a abreviação usada para os documentos atribuídos ao próprio Grupo Atlas.

econômica, política e religiosa travada no território libanês. Eles refletem também o que vem acontecendo no mundo. De acordo com Sergio Mah, o esforço de reflexão no trabalho de Raad é incisivo pelo fato de “focalizar um período histórico marcado pela experiência traumática da guerra, com a consciência de que é impossível reconstituir seus desastres” (MAH, 2012, p. 142).

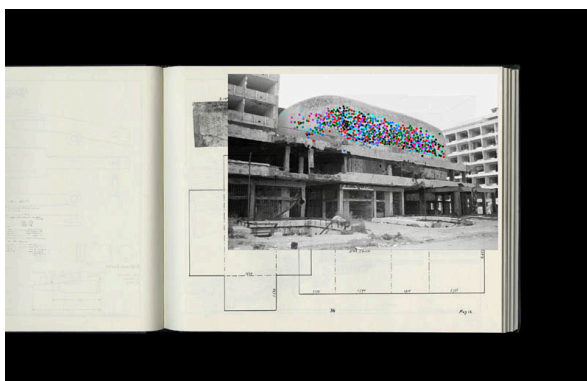


Fig.49 – **Plate07_Israel**. 1998-2006.

FONTE: Fotomontagens de Walid Raad/The Atlas Group

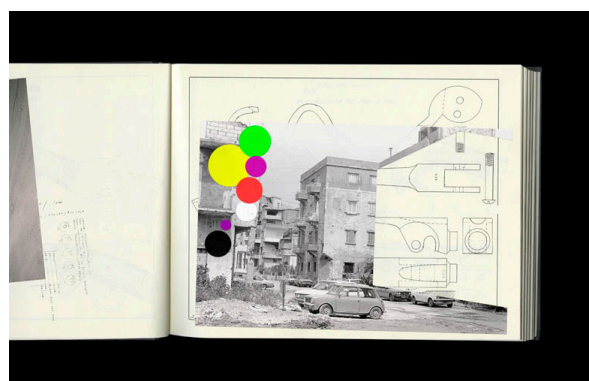


Fig.50 – **Plate08_Finland**. 1998-2006.

Neste capítulo procuramos mostrar algumas características que influenciaram o processo de construção da fotografia de guerra. Nesta última parte, apresentamos exemplos de trabalhos que remetem ao objetivo inicial da pesquisa, que é o de investigar modos de produção que não estão atrelados à fotografia de guerra tradicional. Apesar das diversidades de cada trabalho e de cada grupo, o que é comum a todos é que eles não mostram cenas chocantes, nem o sofrimento de vítimas. Eles operam no extremo oposto, distanciados do momento da ação, e a guerra é dada a ver pelas relações indiciais, perceptivas e imaginárias que as imagens constroem em torno do acontecimento. Benjamin Picado assinala, para uma manifestação nesse sentido,

uma espécie de desdramatização do acontecimento, de desinvestimento progressivo de sua animação e dos esquemas sensório-motores dos quais ela depende, de recusa às exacerbações do *pathos* na imagem, na forma de suas figuras visuais mais conhecidas e frequentemente reiteradas pela mediatização, [...] uma imagem dos eventos do mundo que possa encontrar uma acolhida na compreensão dos fatos diários, na qual a urgência e a exacerbação das paixões cederia lugar a um regime mais contemplativo e nem por isto menos engajado nas ações e na compaixão que estas imagens podem provocar. (PICADO, 2011, p. 13).

*De tudo ficou um pouco.
Do meu medo. Do teu asco.
Dos gritos gagos. Da rosa
ficou um pouco.
[...]*

*Pouco ficou deste pó
de que teu branco sapato
se cobriu. Ficaram poucas
roupas, poucos véus rotos
pouco, pouco, muito pouco.*

*Mas de tudo fica um pouco.
Da ponte bombardeada,
de duas folhas de grama,
do maço
— vazio — de cigarros, ficou um pouco.
[...]*

*E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória.*

*Mas de tudo, terrível, fica um pouco.
[...]*

Resíduo

Carlos Drummond de Andrade

2 POÉTICAS DO VESTÍGIO

2.1 A guerra em vestígios

A Guerra do Golfo Pérsico terminara há sete meses quando Sophie Ristelhueber (França, 1949-) chegou ao Kuwait com o intuito de atravessar o deserto para fotografar as marcas do conflito inscritas na areia. Jo Ractliffe (África do Sul, 1961-) começou a percorrer as rotas da Guerra de Fronteira no território de Angola, em 2009, sete anos após a morte do líder político angolano Jonas Savimbi⁷⁶, quando realmente o país alcançou a paz. Paola De Pietri (Itália, 1960-), em um salto temporal mais radical, subiu os Alpes que dividem a Itália e a Áustria para fotografar os cenários das batalhas quase cem anos após a Primeira Guerra Mundial (Fig.51).



Fig. 51 – Fotografias de *Fait* (1992), *As terras do fim do mundo* (2010) e *To face* (2012).
 FONTE: Fotos de Sophie Ristelhueber/Jo Ractliffe/Paola De Pietri.

Se, como já foi dito, geralmente, a fotografia de guerra é centrada no ápice dos acontecimentos e em seus mais emblemáticos momentos, o que levou essas fotógrafas a dedicar suas atenções aos campos de batalha depois que as atrocidades pareciam já esquecidas?

A proposta das fotografias dos livros *Fait* (1992), *As terras do fim do mundo* (2010) e *To face* (2012), *corpus* principal desta pesquisa, é dar ver a guerra a partir de rastros deixados nos territórios. Elas abrem caminho para pensarmos de que forma esse outro modo de documentar a guerra, que escapa aos procedimentos costumeiros da fotografia de guerra, é capaz de suscitar questões relacionadas às suas barbaridades. Nesses trabalhos, a relação entre a imagem e o acontecimento não acontece de forma direta. Já que não há confrontos, cenas de violência,

⁷⁶ Jonas Malheiro Savimbi (Bié, 1934-2002) – político angolano, durante mais de trinta anos foi o líder da UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola).

peças em pânico, em sofrimento ou corpos feridos, o que de fato essas fotografias mostram? São restos de quê? Na outra ponta, na relação entre a imagem e o espectador, perguntamos: como ele lida com essas imagens? Como essas fotografias solicitam o olhar do espectador?

Não temos o intento de fazer uma comparação entre os trabalhos de Ristelhueber, Ractliffe e De Pietri e os de outros fotógrafos de guerra. Salientamos a diferença apenas como ponto de partida para a pesquisa, que tem por objetivo compreender a escrita singular das imagens fortemente marcadas pelos traços da guerra dos três livros.

Fait, de Sophie Ristelhueber, traz fotografias aéreas ou do solo, em cor e em preto e branco, que mostram os lugares onde a guerra foi travada. São rastros de tanques, crateras de bombas, marcas de batalhas que também podem ser vistas como cicatrizes, como vestígios da história, que a artista chama de *detalhes do mundo*. Ruínas, objetos incrustados na vegetação, indícios da guerra também fazem parte do conjunto de fotografias, em preto e branco, de *As terras do fim do mundo*, de Jo Ractliffe. Em *To face*, de Paola De Pietri, ora a natureza consegue disfarçar as sequelas deixadas pela guerra, ora cavidades nas montanhas, pedras estilhaçadas, rastros na vegetação se sobressaem na paisagem.

Nos três livros encontramos fotografias de paisagens fantasmáticas, que remetem às destruições e às perdas ocorridas nos espaços das guerras, de modo que elas poderiam também ser chamadas de *antipaisagens*. Os diferentes cenários de destroços e ruínas fotografados (Fig.52) nos remetem à *Tese 9*, de *Sobre o conceito de história* (1940), de Walter Benjamin (1996h). Trata-se de um comentário do filósofo sobre o *Angelus novus* (1920), de Paul Klee (1879-1940). Nesse quadro, Benjamin vê a imagem aterrorizante do anjo da história, que tem os olhos escancarados, a boca dilatada, as asas abertas e o rosto dirigido para o passado (BENJAMIN, 1996h). O autor utilizou o anjo de Klee como alegoria para tocar no problema da crise da cultura moderna e apontar criticamente para as catástrofes da história. Ao evocar a tempestade e o imenso campo de ruínas, Benjamin inverte a visão da história, desmistifica a ideia positivista de progresso e nos faz pensar na imensa dor que não pode ser apaziguada. Na interpretação de Michael Löwy (2005), se o Anjo da História é incapaz de deter a tempestade, na esfera teológica essa é uma tarefa do Messias e, no seu equivalente profano, da revolução. O Anjo da História apenas observa os escombros. Segundo Löwy, ele

gostaria de parar, cuidar das feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados, mas a tempestade o leva inexoravelmente à repetição do passado: novas catástrofes, novas hecatombes, cada vez mais amplas e destruidoras. (LÖWY, 2005, p. 90)

De certa forma, o olhar voltado para “o amontoado de ruínas que cresce até o céu” (BENJAMIN, 1996h, p. 226) não faz lembrar o modo como as fotografias procuraram chamar a atenção para as catástrofes da guerra?



Fig. 52 – Fotografias de destroços e ruínas de *Fait* (1992), *As terras do fim do mundo* (2010) e *To face* (2012).
 FONTE: Fotos de Sophie Ristelhueber/Jo Ractliffe/Paola De Pietri

Os vestígios recolhidos pelas fotografias não são objetos de simples contemplação, a maneira como estão dispostos e são apreendidos em seus ambientes acabam por evocar os massacres da história. Embora cada trabalho esteja relacionado a um período histórico e os três apresentem nítidas diferenças em suas feitura, a documentação a partir dos rastros nos cenários da guerra é uma característica importante que os une. Interessa-nos compreender como a visibilidade dessas imagens poderia se aproximar da visibilidade da história. Que tipo de atenção provocam esses trabalhos?

Levantamos, assim, a hipótese de que as fotografias Ristelhueber, Ractliffe e De Pietri, ao se voltar para o fenômeno da guerra, procuram apanhá-la pelo que chamamos de *poéticas do vestígio*. Essa proposta está vinculada a uma forma de documentação da guerra que valoriza a relação entre imagem e vestígio, a desdramatização e o tempo fragmentado, como veremos mais adiante, ao comentarmos a perspectiva de Walter Benjamin. Encontramos nesses trabalhos três *poéticas* que nos fazem pensar como uma imagem pode ser pujante mesmo sem conter cenas chocantes. Quais seriam, então, os aspectos próprios de cada uma dessas três propostas de fotografia contemporânea em contexto de guerra?

Investigamos a maneira peculiar das três fotografias de coletar e organizar o vestígio, e que aponta para certa indefinição, algo que joga deliberadamente com a

dificuldade de estabelecer relação entre o sentido e a referência, entre o indício e o contexto ao qual ele pertence. Nessas fotografias, o vestígio não é preciso, e se apresenta sob a forma de materiais muito variáveis – restos de artilharia, entulhos, ruínas, intervenções humanas na natureza etc.

A relação opaca, indireta, oblíqua das fotografias com aquilo que elas mostram leva o espectador a fazer correlações, mais livremente, com o acontecimento indiretamente retratado. Da maneira como o vestígio é apanhado nos três livros, ele solicita o engajamento do espectador de forma mais aberta, condizente com o período histórico em que vivemos. Fatorelli (2003), ao tensionar três períodos distintos da história da fotografia⁷⁷, revela o perfil de um espectador contemporâneo mais flexível:

Ao longo deste percurso observamos o progressivo surgimento de um observador cada vez mais móvel e flexível e a simultânea constituição de uma visão crescentemente abstrata, que se expressam, esteticamente, na progressiva autonomia da imagem frente ao referente externo. (FATORELLI, 2003, p. 12)

O olhar maquínico das fotografias já não pode, como em outros trabalhos, ou em outras épocas, decifrar o sentido das coisas, seja para descobrir uma ordem no mundo ou para impô-la. Existe apenas a tentativa de dar a ver alguma coisa, de uma *poiésis*. O vestígio é algo com o qual as fotografias se deparam, e o trabalho delas consiste em observar, esperar, escolher, aproximar-se ou se distanciar dos objetos, enfim, buscar sinais da guerra. Em um primeiro momento, elas se ocupam em extraí-los para, posteriormente, ordená-los efetivamente nos livros, de modo que formem um conjunto, criando, dessa maneira, uma segunda grafia.

Esse processo, até certo ponto, aproxima-se do que Carlo Ginzburg (1989) chamou de paradigma indiciário, uma perspectiva histórica que privilegia pistas, pequenos indícios, fenômenos aparentemente marginais ou irrelevantes. Os pequenos sinais são indicadores concretos de algo que aconteceu. Para compreender o ocorrido, é preciso que eles sejam organizados e que seja estabelecida uma lógica explicativa. Selecionando os elementos certos, conectando-os de acordo com uma lógica, é possível desvendar o sucedido. Ginzburg observou

⁷⁷ Inicialmente, o autor procura dimensionar o significado do advento da fotografia no início do século XIX, no que diz respeito à emergência de novos regimes de subjetividade surgidos com a modernidade. Em seguida, ele identifica pontos de ruptura com o modelo clássico de visualidade e investiga como esses elementos de ruptura se firmaram e se relativizaram em três períodos da história da fotografia: 1870/80; 1920/30 e 1980/90 (FATORELLI, 2003, p. 12).

a influência do método indiciário no trabalho do historiador de arte italiano Giovanni Morelli, nas estratégias do personagem de Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes, e nos estudos psicanalíticos de Sigmund Freud. No primeiro caso, trata-se da necessidade de examinar os pormenores mais negligenciáveis de uma obra para entender o seu conjunto. Método análogo ao do detetive que descobre o autor do crime baseado em indícios quase imperceptíveis (pegadas na lama, cinzas de cigarro, por exemplo), também comparável à análise de sintomas, no caso de um doente. Ginzburg sintetiza: “pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli).” (GINZBURG, 1989, p. 150).

Walter Benjamin também fazia associações entre as narrativas de detetives e os vestígios: o detetive interpreta o que ocorreu a partir da observação daquilo que restou. No vestígio reside uma ambiguidade temporal, o presente e o passado. Para Benjamin, ele deve ser observado com atenção, pois nele residem componentes da história, como explica Jaime Ginzburg (2012).

Tanto Ginzburg quanto Benjamin têm interesse por detalhes que ajudam a *escrever* a história, mas suas concepções divergem no que diz respeito à construção da relação entre um detalhe e o contexto em que se insere, esclarece Jaime Ginzburg (2012). Para Carlo Ginzburg (1989), o vestígio, isoladamente, não contribui para o trabalho do detetive ou do historiador. Assim como o detetive procura reconstituir a cena de um crime o mais próximo do acontecido, Ginzburg acha que a reconstituição histórica deve aproximar-se ao máximo da totalidade.

Por outro lado, para Benjamin, não é possível narrar uma história do início ao fim. Ela não funciona segundo uma lógica metonímica em que as partes levam à compreensão do todo. De acordo com o pensamento benjaminiano, a história não pode ser contada de maneira contínua. Ela está associada à ideia de imagem dialética, de um tempo interrompido, inacabado, como veremos adiante. Benjamin acredita que são os aspectos dissociativos e fragmentários que podem levar ao entendimento de um evento. Desse modo, em cada detalhe estaria, em si mesmo, a possibilidade de interpretação do passado. Assim, como explica Jaime Ginzburg,

os rastros perante o caçador, para o historiador italiano, permitirão que seja obtida uma conclusão, capaz de sustentar uma ação prática. Para o pensador alemão, diferentemente, rastros não propiciam totalizações conclusivas. (GINZBURG, 2012, p. 125).

Benjamin está muito mais interessado no processo do que no resultado. Isso diferencia a sua concepção de vestígio também do traço mnemônico de Freud⁷⁸. Como afirma Gagnebin,

talvez, à diferença de Freud, Benjamin não ressalta tanto o resultado da escavação, mas muito mais o próprio processo. Aliás, se algo for encontrado, será no melhor dos casos um 'torso' quebrado, um caco, um pedaço de estátua incompleta. A atividade do cavar e do escavar (*graben, ausgraben*) é uma constante na filosofia de Benjamin [...].(GAGNEBIN, 2012, p. 35).

Tal como Benjamin, o processo de produção de imagens é também o que nos interessa observar nos trabalhos das três fotógrafas. Queremos verificar como elas procuraram, captaram e ordenaram as peças de seus enigmas. Comparamos, assim, o gesto de Sophie Ristelhueber, de Jo Ractliffe e de Paola De Pietri ao do detetive no momento da busca das pistas, durante o processo de produção, portanto, sem o intuito de reconstituir a história ou de tentar explicá-la. Menos que uma lógica explicativa, as fotógrafas empenharam-se em chamar a atenção para os episódios das guerras, em evitar que eles se perdessem da memória.

Interessa-nos pensar como cada uma das fotógrafas, ao lidar com *imagens-vestígio* – ou seja, fotografias que têm como eixo estruturador o vestígio – compõem *poéticas* peculiares. Como compreender as singularidades dos vestígios em cada uma das obras? De que maneira a variação do vestígio nos três trabalhos é capaz de cifrar, ainda que de maneira incompleta, a experiência histórica?

2.2 Formulações preliminares

Em um primeiro sentido, vestígio possui a mesma posição epistemológica do índice, pois carrega em si um indício do seu referente. O vestígio é um sinal de um acontecimento real ou de uma entidade realmente existente. Ele estabelece uma relação tanto espacial quanto temporal com o evento. De acordo com a teoria dos signos de Charles S. Peirce (1839-1914), a fotografia é considerada um signo de natureza indicial – sem descartar a semelhança própria do ícone – por manter uma

⁷⁸ Para Janz (2012), enquanto Freud persegue fragmentos de lembrança, Benjamin preocupa-se mais com a legibilidade dos objetos, dos fatos históricos.

conexão física com o seu objeto referencial, por conter traços de alguma coisa que aconteceu. Portanto, toda fotografia é um vestígio.

Seguindo a tricotomia peirceana dos signos, Philippe Dubois (1992), em *O acto fotográfico*⁷⁹, reconhece o discurso do índice e da referência como o predominante na fotografia. O autor caracteriza como *vestígio de um real* a marca luminosa deixada pelo referente na superfície sensível. Nesse sentido, completa Kossoy (2007, p. 42), “o vínculo com o real sustenta o *status* indicial da fotografia”. Mas, como explica Dubois (1992), apesar da inegável conexão física da fotografia com os objetos que representa, ela não deve ser considerada como *espelho do real*, já que sua especificidade está situada no seu caráter de traço do real. A luz impressa sobre uma superfície sensível, regida pelas leis da física e da química, torna patente a condição indicial da imagem fotográfica:

Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia se aparenta à categoria de signos onde encontramos também o fumo [sic] (índice de um fogo), a sombra projetada (índice de uma presença), a cicatriz (marca de uma ferida), a ruína (vestígios do que lá esteve), o sintoma (de uma doença), as marcas de passos, etc. (DUBOIS, 1992, p. 44)

Por causa da conexão física que o signo mantém com o seu objeto, por ser a impressão física de um referente, a fotografia funciona como testemunho. De acordo com Dubois,

isso quer dizer que uma fotografia só pode *reenviar* para a existência do objecto de que ela procede. É a própria evidência: pela sua gênese, a fotografia necessariamente testemunha. Ela atesta ontologicamente a existência do que dá a ver. [...] a fotografia certifica, ratifica, autentica. Mas isso não implica que ela *signifique*. (DUBOIS, 1992, p. 68)

O discurso do índice e da referência também foi discutido por Roland Barthes em *A câmara clara*. No livro – publicado antes de sua morte, em 1980 –, Barthes procurou enfatizar que a imagem fotográfica cumpre seu certificado de presença, embora ela não explique, nem interprete, nem comente, valendo apenas como traço de um *isso-foi*, o noema da fotografia. Como o autor escreveu, o referente adere à

⁷⁹ Ao tomar como ponto de partida a distinção peirceana entre ícone, índice e símbolo, Dubois (1992) demarca, em termos retrospectivos, três posições epistemológicas bastante distintas quanto à questão do realismo e do valor documental: a primeira envolvendo o discurso da mimese, isto é, a fotografia como *espelho do real* (ícone); a segunda como sendo o discurso do código e da desconstrução, isto é, a fotografia como *transformação do real* (símbolo); e a terceira, o discurso do índice e da referência, isto é, a fotografia como *vestígio de um real*.

imagem fotográfica: “na fotografia, jamais posso negar que *a coisa esteve lá*” (BARTHES, 1984, p. 115). Em Barthes, o gesto dêitico da fotografia – olhem, eis aqui – é o que lhe assegura a emanção de um passado. O *operator* (fotógrafo), o *spectator* (espectador) e o *spectrum* (coisa ou pessoa fotografada) interagem no processo de apreensão de um momento único e que morre ali. O particular absoluto do corte temporal salva o instante da desapareção no mesmo gesto em que o faz desaparecer. Ao mesmo tempo em que a fotografia reduz a temporalidade a um *instante parado*, é também passagem para um *instante perpétuo*, para uma nova inscrição na duração. Para Barthes, “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. (BARTHES, 1984, p. 13).

Já Jean-Marie Schaeffer (1996) ressalta que a fotografia não é puramente indicial, ela tem também a especificidade de *analogon*. Desse modo, o signo fotográfico é sempre caracterizado por uma tensão entre a sua função indicial e sua presença icônica. O índice não pode sobreviver sem o ícone, pois a única maneira de reconhecermos em algum objeto um índice é, em um momento inicial, identificá-lo analogicamente. Trata-se então de uma aliança em uma única manifestação entre o ícone e o índice, sendo que o ícone está mais fortemente ligado ao espaço, e o índice, ao tempo. A imagem fotográfica ocupa, então, uma posição intermediária na classificação de Peirce: um *ícone indicial* ou um *índice icônico*, em que ora prevalece a função indicial, ora a icônica. Ela não é estável. De acordo com Schaeffer, a imagem fotográfica “tem um número indefinido de estados, cada um caracterizado conforme o ponto que ocupa ao longo de uma linha contínua bipolar que se estende entre o índice e o ícone.” (SCHAEFFER, 1996, p. 90).

Ainda que a fotografia seja um signo instável, de sentido indeterminado, ela está lá como coisa escrita, representando o seu objeto. Existe uma relação entre ela e o seu referente que é de contiguidade física. Não se pode negar que a imagem fotográfica é sempre um sinal de um acontecimento real ou de uma entidade realmente existente. É na indicialidade da fotografia que reside a possibilidade da emergência de sentidos que possam provocar uma experiência individual no espectador.

A função indicial da fotografia é essencial para compreendermos que tipo de experiência produzem essas imagens caracterizadas pela presença intensa de rastros da guerra. Se estamos diante de uma fotografia, sabemos que algo já

ocorreu, e o que observamos são marcas, vestígios do passado. Nesse sentido, o vestígio é a matéria da fotografia, o que faz o elo entre o evento e a imagem. Contudo, a visão que a fotografia oferece é sempre fragmentada, no sentido de que o que está ali é o que sobrou, um resíduo. O vestígio, então, é o que resta de um acontecimento que já passou, ele tem valor de prova, testemunhal – ainda que passível de modulações a cada imagem. Nesse primeiro sentido, o vestígio, efetivamente, permanece no passado, uma vez que o acontecimento que o originou é dado por terminado, acabado. Ele pertence a um tempo e espaço que não voltam mais. Desse modo, o vestígio pode funcionar como um conector de algo que está muito longe, mas mantém evidente que o passado não está mais acessível.

Se, de acordo com Peirce (2008) e Dubois (1992), o índice mantém a relação entre a fotografia e o seu objeto e é marcado por um quádruplo princípio – de conexão física, de testemunho, de designação e de singularidade – e situado no passado, para Walter Benjamin (1996h) a imagem não guarda apenas elementos do passado, mas a promessa do futuro. Assim, vestígio (*Spur*)⁸⁰ adquire um segundo sentido quando pensado segundo a perspectiva benjaminiana, que tem por princípio abrir as temporalidades do signo. Nossa pesquisa começa calcada no discurso indicial peirceano, mas, propõe-se a buscar outra forma de indicialidade: a inscrição da experiência como índice, que está voltado para o passado, mas que, pelo trabalho da imaginação, dirige-se para o presente e para o futuro.

Para além da sua função designativa e da irreversibilidade do tempo, vestígio, nesse segundo sentido, pode ser entendido como traço, resíduo, como possibilidade de reflexão a partir do que permanece. Ao mesmo tempo que a imagem fotográfica é o traço material que exhibe o *isso-foi*, é também traço do que poderá vir a ser, se salvo da destruição que o ameaça. Nesse sentido, o vestígio está ligado à ideia de salvar, restituir, restaurar, retornar. Como explica César Guimarães,

o que nos conduz às ideias de Walter Benjamin é o modo com que a lógica do vestígio (a conexão material ou lógica entre o signo e objeto

⁸⁰ No plural, *Spuren*. O termo, no Brasil, recebeu várias traduções: rastros, traços, vestígios, pegadas, pistas, marcas, resquícios, sinais, trilhas, testemunhos. Para Otte (2012), essa variação na tradução – que se manifesta também em outras línguas – gerou um problema nas obras de Benjamin, pois, “conduzidos pela regra estilística de evitar a repetição, fundamental para o processo de intensificação e cristalização, as traduções muitas vezes impedem que as palavras usadas pelo autor ganhem o valor terminológico adquirido no original”. (OTTE, 2012, p. 72). Segundo esse autor, a repetição da palavra é necessária, pois faz com que ela se cristalice no fluxo verbal, além de criar elo com outros textos. A repetição faz parte do próprio método benjaminiano. Nesta pesquisa, adotamos o termo *vestígio*; contudo, nas citações, optamos por manter a tradução utilizada por seus autores.

representado) surge vinculada a uma experiência histórica que permanece aberta, inacabada, à espera da redenção. (GUIMARÃES, 2010, p. 194).

Trata-se aqui de articular essa primeira noção da temporalidade do índice à questão da experiência histórica que, de acordo com Benjamin, é marcada pela heterogeneidade, pelo inacabamento, pelo tempo fragmentado, pela descontinuidade e não pelo encadeamento, nem pelo preenchimento de lacunas ou pela saturação do vazio. Para Benjamin, “para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles.” (BENJAMIN, 2007d, p. 512). Enquanto a narrativa linear da história seria uma forma de compactuar com os “vencedores”, com a história oficial, o gesto de quebrar o contínuo é uma forma de reparar as injustiças do passado. Como se o futuro pudesse vir em aberto e não como coisas acabadas, nem como utopia a ser alcançada. Em *Passagens*, Benjamin escreve:

O materialismo histórico não aspira a uma apresentação homogênea nem tampouco contínua da história. Do fato de a superestrutura reagir sobre a infra-estrutura resulta que não existe uma história homogênea, por exemplo, a história da economia, nem tampouco existe uma história de literatura ou do direito. Por outro lado, uma vez que as diferentes épocas do passado são tocadas pelo presente do historiador em graus bem diversos (sendo muitas vezes o passado mais recente nem sequer tocado pelo presente; este ‘não lhe faz justiça’), uma continuidade da apresentação histórica é inviável. (BENJAMIN, 2007d, p. 512)

Se não é possível contar a história de maneira homogênea e contínua, como acredita Benjamin, cabe ao historiador recuperá-la em forma de fragmentos. Lidar com os vestígios da história pode ser uma forma de resgatar, parcialmente, determinado evento. É um exercício que precisa de esforço, pois ocupar-se com vestígios gera incertezas, dúvidas, e para analisá-los dentro de um contexto histórico é preciso recorrer ao campo da imaginação e da rememoração. Como comenta Maria Filomena Molder, “o passado não se mantém, perde-se a cada momento, a sua salvação só pode proceder de um esforço incessante, persistente. Unicamente pela rememoração, o tempo passado se converte em objeto de experiência”. (MOLDER, 1999b, p. 117).

2.2.1 O caráter paradoxal da aura e do vestígio

Jeanne Marie Gagnebin (2012) assinala que, para Benjamin, o conceito de vestígio apresenta um caráter paradoxal: “presença de uma ausência e ausência de uma presença”, pois remete tanto à vontade de deixar marcas quanto às estratégias de conservação ou aniquilamento do passado. Essa relação ambígua do vestígio de *presença-ausência*, *distância-proximidade* também pode ser encontrada no conceito de *aura*.

Em uma primeira definição da aura, Benjamin escreveu: “em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja.” (BENJAMIN, 1996g/c, p. 101 e 170). Essa formulação está presente tanto na *Pequena história da fotografia* (1931) quanto em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936). No primeiro texto, Benjamin aponta a presença do fenômeno aurático nos retratos de fotógrafos como David Octavius Hill (1802-1870), Julia Margaret Cameron (1815-1879), Eugène Atget (1857-1927) e Félix Nadar (1820-1910). Depois, de acordo com Benjamin (1996g), com a dissociação entre objeto e técnica, no apogeu dos retratos retocados, a aura caiu em brusca decadência.

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o conceito de aura foi utilizado, inicialmente, para diferenciar a reprodução manual (fundição e cunhagem) da obra de arte da sua reprodução técnica. Benjamin ressalta três características da aura: inacessibilidade, originalidade e autenticidade. A inacessibilidade é vinculada ao tempo e ao espaço nos quais ela se torna visível. Assim, quando contemplamos, de perto, a estátua de um santo, por exemplo, podemos observar suas formas, seu acabamento, seu estado de conservação, mas seu teor religioso será sempre inacessível. Na nota de rodapé da última versão⁸¹ de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin chama a atenção para a inacessibilidade da aura:

a definição da aura como ‘a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja’, representa nada mais do que a formulação do valor de culto da obra de arte de acordo com as categorias de percepção de espaço-tempo. Distância é o contrário de proximidade. O que está essencialmente distante é o inatingível. De fato, a inacessibilidade é uma das principais

⁸¹ Publicada em *Gesammelte Schriften*, por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, com a colaboração de Theodor W. Adorno e Gershom Scholem. Frankfurt / M. 1972-1989, Suhrkamp, v. 1, p. 471-508.

qualidades da imagem de culto. Por sua natureza, ela permanece 'distante, por mais perto que esteja'. A proximidade, que pode ser arrancada da sua matéria, não rompe com a distância que ela mantém depois de aparecer. (BENJAMIN, 2006, p. 22, tradução nossa)⁸²

Quanto à originalidade e à autenticidade, por não serem reproduzíveis, por não estarem disponíveis, aproximam-se do sagrado, da imagem arcaica de culto. Elas fundamentam a diferenciação entre o valor de culto e o valor de exposição: à medida que a exponibilidade da obra de arte aumenta, ela perde a sua função de ritual, diminui o seu valor de culto – conseqüentemente, diminui sua originalidade e autenticidade. Em contraposição, como o próprio Benjamin (1996c) ressalta na segunda parte de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, é o aumento do valor de exposição que possibilita a democratização da obra de arte.

Rolf-Peter Janz explica que “o ensaio sobre a obra de arte é marcado por duas linhas de pensamento que dificilmente poderão ser sintetizadas de forma consistente” (JANZ, 2012, p. 14). Por um lado, esclarece Janz, Benjamin aponta a reprodução técnica como responsável pelo declínio da aura e da percepção aurática. Entretanto, o filósofo também observa que as técnicas de reprodução podem favorecer ou gerar novas formas de percepção. Por outro lado, Benjamin continua acreditando que a experiência aurática pode acontecer em determinado espaço e momento, como, por exemplo, nos elementos da natureza, “na cadeia de montanhas, na sombra de um galho” (BENJAMIN, 1996c, p. 170).

Didi-Huberman (2008a) ressalta que Benjamin fala da decadência da aura na época moderna, mas que decadência não significa desaparecimento. Também Mauricio Lissovsky compreende que, para Benjamin, “o problema da aura nunca se restringiu apenas ao desaparecimento, mas, pelo contrário, foi principalmente o do seu reencontro” (LISSOVSKY, 2014, p. 22). A experiência da aura continua sendo apreendida pela sua perceptibilidade. O autor lembra que “é também como olhar correspondido que Benjamin vem nos falar da aura” (LISSOVSKY, 2014, p. 22). Em *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939), ao retornar ao conceito de aura, Benjamin confere-lhe outra definição:

⁸² Die Definition der Aura als 'einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag', stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach 'Ferne so nah es sein mag'. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt. (BENJAMIN, 2006, p. 22)

A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar. (BENJAMIN, 2000c, p.139-140)

Janz (2012) observa que, nesse ensaio, Benjamin defende, discretamente, a experiência aurática⁸³ como experiência estética. Isso não soa estranho quando sabemos que, etimologicamente, “estética” serve de nome à percepção sensorial, como elucida Susan Buck-Morss (2012, p. 155):

Mas será útil, sim, recordar o significado etimológico original da palavra ‘estética’, porque a revolução de Benjamin nos remete precisamente a essa origem. *Aisthítkos* é a antiga palavra grega que designa o que é ‘percebido pela sensação’. *Aisthísis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte, mas a realidade – a natureza material, corpórea.

Desse modo, completa Janz (2012), para Benjamin a experiência estética não é um processo exclusivamente cognitivo, mas também uma experiência sensorial e psíquica. Por isso, mesmo estando em vias de desaparecimento, na atualidade ainda há elementos auráticos na experiência estética. “É inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe”, escreveu Benjamin (2000c, p. 139). Quem olha para dentro de um objeto, de uma cena, de um corpo pode estar respondendo aos seus olhares. De modo que algo próximo à experiência aurática sobrevive nas obras contemporâneas, o que não quer dizer que sobrevive da mesma maneira. Segundo Lissovsky (2014), para reencontrar a aura na fotografia é preciso deixar o olhar atento cair sobre a imagem e esperar o tempo necessário para que ele seja devolvido. Também Maria Filomena Molder acredita que a experiência da aura não é imediata:

se a cada coisa e a cada momento dessa coisa corresponde a aura, a sua experiência não pode ser mesmo imediata, diz respeito antes a uma demorada aprendizagem, que supõe a paciência de seguir um caminho que indicia a irradiação da própria coisa: deixar cair o olhar sobre alguém ou alguma coisa e esperar todo o tempo que for preciso que esse alguém ou alguma coisa nos devolva o olhar; deixar cair umas sobre as outras experiências imaginativas e rememorativas com cada coisa e torná-la o centro da nossa atenção. (MOLDER, 1999a, p. 57)

⁸³ Por pertencer à categoria da percepção sensorial, Janz (2012) prefere usar o termo *experiência aurática* ao invés de *aura*.

Didi-Huberman (2008a) esclarece que as imagens auráticas do passado eram, geralmente, objetos feitos para se imaginar que não são feitos exatamente pelas mãos do homem. Nelas a aura se impõe e os procedimentos geradores de imagens permanecem secretos, milagrosos, inalcançáveis. Na contemporaneidade, a aura passa por um desvio, uma inclinação, e ganha uma nova inflexão. No século XX, em muitas obras, a aura nasce de uma proximidade do olhar com um vestígio processual, simples, eficaz e ambíguo. Nesse tipo de obra, o vestígio e a aura não estão mais separados. Também para Molder (1999a, p. 57-58), “a experiência da aura pressupõe uma experiência que a antecede e que a chama, que ela traz consigo: a de seguir vestígios”.

É no fragmento M 16a, 4, de *Passagens*⁸⁴, que Benjamin utiliza sua concepção inicial de aura para estabelecer um paralelo com o rastro:

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós. (BENJAMIN, 2007c, p. 490)

Como já apontamos, apesar de serem conceitos contrários, ambos remetem ao paradoxo entre distância e proximidade. Para tentarmos compreender o fragmento citado acima, utilizamos dois exemplos. Começando pela aura, recorreremos novamente a uma imagem sagrada. Imaginemos que uma senhora devota de determinado santo está dentro de uma igreja, diante de sua estátua, fazendo uma oração. A imagem sagrada está na sua frente, ela pode observá-la por completo – por exemplo, seu estado de conservação, seus traços, o material de que é feita –, pode, inclusive, tocá-la, mas o que é palpável é o objeto, a aura não. A estátua tem um teor religioso e pode evocar a aura de um fenômeno sagrado que está distante. A aura permanece longínqua, embora nos envolva, exerça um poder sobre nós. De acordo com Janz (2012, p. 20), “somos cativados pela aparência de uma distância, entregamo-nos, ‘em repouso’, a essa coisa”.

No rastro, acontece o inverso, como elucida Janz:

⁸⁴ Em “O flâneur”, texto do livro *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*, encontramos esse mesmo fragmento. O trecho foi traduzido como “Vestígio e aura. O vestígio é aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja aquilo que o deixou. A aura é o aparecimento de uma distância, por mais próximo que esteja aquilo que a suscita. No vestígio, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós”. (BENJAMIN, 2000a, p. 226)

No rastro, algo distante, seja na distância topográfica ou temporal, aparece como próximo. Aquilo que aquele rastro particular deixou para trás e que vejo na minha frente está longe. Benjamin se vê como um leitor de rastros, que percebe em fenômenos próximos, porém concretos, que muitas vezes são insignificantes ou banais, algo distante, algo escondido. (JANZ, 2012, p. 20).

Tomemos como exemplo a mesa de carpintaria que pertenceu a meu avô. Feita de madeira de lei, grossa e pesada, hoje serve como móvel de decoração na casa de meus pais. De perto, podemos observar o desgaste provocado pelo uso, as rachaduras nas laterais. Podemos tocar nos sulcos, nas ranhuras produzidas pelo manejo das ferramentas sobre a mesa. Os rastros estão bem próximos, posso tocá-los, mas meu falecido avô – provável autor das marcas que permanecem sobre a bancada – ficou para trás. Ele permanece distante, inacessível, por mais que eu tenha descoberto seus rastros, tentado decifrá-los, me apoderado do seu móvel, no sentido benjaminiano de procurar entendê-lo, e não de possuí-lo.

Em relação aos livros *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face*, procuraremos compreender de que forma essa relação paradoxal de presença-ausência, distância-proximidade se faz presente em suas fotografias, à medida que elas mostram rastros de guerras distantes, de lugares inacessíveis. Iremos também verificar se, nesses trabalhos, o olhar de alguma forma é correspondido, ou seja, se, em algumas dessas fotografias, existe a chance de apreender a experiência aurática.

2.2.2 Fotografia: o novo anjo apocalíptico

Ao tomarmos as fotografias dos três livros como objeto de estudo, gostaríamos de pensar que o passado ao qual elas nos enviam não é fechado, mas aberto, e voltado para o futuro. O que acontece quando esses locais que foram palcos de conflitos retornam como *imagens-vestígio* que são portadoras da historicidade marcada pela catástrofe, pela destruição, pela morte?

Em seus últimos escritos, as teses *Sobre o conceito de história*⁸⁵ (1940), mais especificamente na *Tese 2*, Benjamin profere: “o passado leva consigo um índice

⁸⁵ De acordo com Löwy (2005), as teses, que relacionam três esferas inseparáveis no pensamento de Benjamin – estética, teológica e historiográfica –, constituem um dos textos filosóficos e políticos mais importantes do século XX. “Texto enigmático, alusivo, até mesmo sibilino, seu hermetismo é

misterioso, que o impele à redenção. [...] Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 1996h, p. 223). Para Benjamin, voltar ao passado pressupõe a reparação de um dano e está ligado à ideia de *redenção* (*Erlösung*), que pode ser interpretada tanto de maneira teológica quanto profana.

Michael Löwy (2005) comenta que, para que a redenção aconteça não basta a rememoração, a contemplação das injustiças; é preciso haver a “reparação – em hebraico, *tikkun*⁸⁶ – do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar” (LÖWY, 2005, p. 51). No sentido bíblico cristão, o equivalente ao *tikkun* judaico – a possibilidade de a história romper-se e mudar o curso do tempo – é a *apocatástase*, que significa a salvação final de todas as almas e, também, literalmente, a volta de todas as coisas a seu estado originário, de acordo com Löwy (2005).

A redenção distingue-se da apocatástase cristã na medida em que ela pode acontecer a cada dia, e não simplesmente no final dos tempos. Para Gershom Gerhard Scholem (1897-1982) – citado por Löwy (2005) –, na noção de redenção existe uma impaciência messiânica. No futuro, “cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias”, escreveu Benjamin (1996h, p. 232), no *Apêndice 2*. Diferentemente da apocatástase, aquela que deverá acontecer no final dos tempos, quando todas as almas entrarão no paraíso, a impaciência messiânica faz com que a redenção possa acontecer a qualquer hora, a qualquer momento.

Benjamin utiliza o termo *apocatástase histórica* para afirmar que, para a humanidade ser plenamente redimida, o passado tem que ser integralmente rememorado, é necessário que todo ele se torne citável. Enquanto isso não acontece, o cronista, figura paradigmática escolhida pelo filósofo, “narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser perdido para a história” (BENJAMIN, 1996h, p. 223). Permanece, assim, a possibilidade de retomá-la, de reconfigurá-lá, parcialmente. O passado mantém-se inacabado, à espera de que, pela rememoração, seja reconhecido pelos que virão depois.

constelado de imagens, de alegorias, de iluminações, semeado de estranhos paradoxos, atravessado por fulgurantes intuições”. (LÖWY, 2005, p. 17)

⁸⁶ Termo cabalístico que designa a restituição, o restabelecimento da ordem cósmica prevista pela providência divina, graças à redenção messiânica. (LÖWY, 2005)

Em *Passagens*, no fragmento N 8,1, Benjamin aborda o inacabamento da história. Ele contrapõe a carta de Horkheimer, de 16 de março de 1937, que critica o caráter idealista da sua concepção de história como inacabada e relacionada ao juízo final. Para Horkheimer, as injustiças do passado já foram cometidas, as vítimas foram assassinadas e isso é dado como acabado. Já a felicidade, pelo seu caráter positivo, não é selada com a morte, mas a infelicidade sim. Benjamin assim responde:

O corretivo desta linha de pensamento pode ser encontrado na consideração de que a história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma forma de rememoração. O que a ciência 'estabeleceu', pode ser modificado pela rememoração. Esta pode transformar o inacabado (a felicidade) em algo acabado, e o acabado (sofrimento) em algo inacabado. (BENJAMIN, 2007d, p. 513)

Benjamin faz uma inversão, ao dizer que na verdade é o contrário, a infelicidade, o sofrimento permanecem como coisas inacabadas porque estão abertas à possibilidade de redenção. Para a história concebida como ciência, efetivamente, não se trata de mudar os fatos, de transformá-los, já que eles ocorreram. A questão é que a história não é apenas uma ciência, mas uma rememoração que, se não pode transformar realmente os fatos, ao menos tem a possibilidade de transformar as relações entre as coisas, entre os sujeitos. Guimarães (2014)⁸⁷ explica que não se trata de transformar o estado do mundo, os fatos, mas a posição do sujeito e o sentido das coisas no mundo. E aquilo que a ciência histórica tomou como acabado, a rememoração pode transformar em algo inacabado.

Agamben (2005), também leitor de Benjamin, recorre à fotografia para refletir sobre a redenção e o inacabamento. O autor comenta a capacidade da fotografia de recolher o real, que está sempre a ponto de perder-se, para torná-lo novamente possível. Segundo ele, a possibilidade de redenção está inscrita no tempo próprio da imagem, enquanto ela perdura, enquanto índice histórico. Na interpretação de Agamben, o anjo da história folheia um livro de fotografias: “[...] semelhantes ao livro da vida que o novo anjo apocalíptico – o anjo da fotografia – tem entre as mãos no final dos dias, ou seja, todos os dias” (AGAMBEN, 2005, p. 34, tradução nossa)⁸⁸.

⁸⁷ Apresentação proferida por César Guimarães no Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência do PPGCOM, UFMG, 12 set. 2014.

⁸⁸ “[...] como el libro de la vida que el nuevo ángel apocalíptico – el ángel de la fotografía – tiene en sus manos al final de los días, es decir, cada día”. (AGAMBEN, 2005, p. 34)

Agamben destaca que o Juízo Universal concerne a um único gesto, banal e ordinário. O que nos leva a pensar que, quando a vida retorna na imagem, ela não retorna na integridade, mas aos poucos, nos pequenos gestos. Benjamin dizia que a redenção permanece por fazer e, antes de a humanidade ser inteiramente redimida, o trabalho da rememoração deve ir acontecendo um pouco a cada vez. Entendemos que a redenção possa aparecer nas fotografias pelos gestos mais ínfimos e cotidianos que condensam o sentido de toda uma existência. Um pedacinho de uma vida que se crispou em uma imagem pode ressurgir, ressuscitar aos poucos, ter a chance de alcançar a redenção.

Tanto na concepção da história, nas questões da linguagem, do tempo e da modernidade, a imagem tem papel fundamental no pensamento benjaminiano. E, na fotografia, de acordo com Agamben (2005), estaria a possibilidade de encontrarmos aquilo que sobreviveu dos infortúnios do passado. Para o autor, a imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem, é o que sobra, o resíduo: “o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança”. (AGAMBEN, 2005, p. 33, tradução nossa)⁸⁹. A fotografia é um descarte porque não dá a ver as injustiças do passado como coisas acabadas, ela é um resto à espera do nosso gesto de olhá-la e recuperá-la. Não no sentido de fazer com que o inacabado fique acabado, mas na espera de ser lembrada, de ser visada pelo trabalho de rememoração. Como coisa inacabada, nem a violência, nem o sofrimento, nem a desolação poderiam impedir a lembrança e a esperança. Agamben (2005) quer chamar a atenção para o inacabamento da história e para a maneira como as imagens portam uma forma de esperança. A fotografia espera pela operação de rememoração, ela tem a esperança de ser restituída à sua origem quando, então, algo de novo acontecerá. Para o autor (2005), a fotografia exige de nós o esforço da recordação, ela nos pede a reparação. Sobre essa leitura de Agamben, Guimarães comenta:

É por isso que Agamben afirma que a fotografia representa perfeitamente aquele Juízo Final que surge a cada dia (e não no final dos tempos), isto é, que irrompe a cada vez que um gesto (mesmo o mais banal e cotidiano) se inscreve na imagem e condena *esta* vida singular (imobilizada no espaço, mas aberta no tempo), e não outro. A redenção, portanto, nos aguarda no limiar de um instante, quando a imagem se faz. (GUIMARÃES, 2010, p. 195)

⁸⁹ “el lugar de un descarte, de una laceración sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza”. (AGAMBEN, 2005, p. 33)

Jaime Ginzburg explica que, para Benjamin, a fotografia seria um caso extremo de concretização do rastro, pois

o objeto carregado de historicidade, que nela está presente, está ausente diante de nós. [...] Por seu caráter instantâneo, único, a fotografia tem um papel de ruptura: a partir de sua produção, a imagem do passado se altera; sua percepção condiciona as expectativas quanto às hipóteses de futuro. (GINZBURG, 2012, p. 115).

Voltando ao *corpus* da pesquisa, perguntamos: teriam as fotografias de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face* alguma chance de proporcionar esse movimento de rememoração? O que acontece quando nos deparamos com essas fotografias relacionadas às sobras da guerra?

Nas três obras, a prática historiográfica está relacionada à busca de vestígios deixados pelos ausentes da história, rastros de outras possibilidades de interpretação do passado, que escapa da versão dominante. “Escovar a história a contrapelo”, escreveu Benjamin (1996h, p. 225), no final da *Tese 7*. Trata-se de buscar uma visão da história que irá sempre conduzir à luta permanente entre os oprimidos e os opressores, como explica Löwy (2005). Entretanto, esses momentos libertários em que se rompe a cadeia da dominação são efêmeros: “mas em que consiste a tradição dos oprimidos, senão na série descontínua de raros momentos em que a cadeia da dominação foi rompida?” (LÖWY, 2005, p. 146).

Compreendemos que também os pontos de vista assumidos pelas fotografias estão longe dos parâmetros recorrentes, já apontados, da fotografia de guerra. Em direção oposta, elas procuraram formas singulares para dar visibilidade às guerras que as sensibilizaram, que as marcaram de alguma forma. A princípio, nenhuma das três obras parece ter sofrido influência da mídia ou do governo, como ocorre geralmente com fotografias feitas no desenrolar das ações. Podemos dizer que as fotografias foram favorecidas pela distância temporal que, aos olhos dos detentores do poder, esfria o interesse pelo acontecimento. Para essas instâncias, uma visada menos direta (no fundo mais crítica, no nosso entendimento) sobre a guerra oferece menos perigo de indignação da população, pois não mostra diretamente os seus horrores, seus atos impulsivos e inconsequentes. As fotografias feitas depois que o acontecimento já *esfriou* e que demandam um tempo maior para serem decifradas, inicialmente, não soam como ameaça. Ao contrário, para Benjamin, o olhar crítico

dirigido ao passado é o que pode oferecer minimamente uma possibilidade de redenção.

Georges Didi-Huberman comenta que tanto o artista quanto o historiador precisam ver nas imagens o lugar de onde *sofrem*, de onde expressam os sintomas, pois

uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo *sintoma* (interrupção no saber) e *conhecimento* (interrupção no caos). É surpreendente que Walter Benjamin tenha exigido do artista o mesmo exatamente que exigia de si mesmo como historiador: 'A arte é escovar a história a contrapelo'. [...] O artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória). Isto supõe, portanto, olhar 'a arte' a partir de sua função vital: urgente, *ardente*, tanto como *paciente*. (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 214).

Lisovsky (2014) também remete essa tarefa ao historiador e, mais especificamente, ao fotógrafo; juntos, eles devem ser os sucessores da figura do adivinho – de acordo com Benjamin (1996h), aquele que interrogava o tempo para saber o que ele ocultava, aquele que buscava correlação entre passado e futuro. Os fotógrafos têm como tarefa buscar, no tempo e no espaço, fragmentos de eventos passados e conferir a eles alguma legibilidade.

Ao retornar aos campos das batalhas muito depois das ações da guerra, Ristelhueber, Ractliffe e De Pietri não tinham o compromisso de fotografar o *factual*; além disso, não havia mais controle de entrada nas áreas de combate, o que permitiu que elas fotografassem com maior liberdade. A distância do contexto efetivo da guerra abriu caminho para que pudessem pensar em alternativas, elaborar outras maneiras de usar a fotografia para questionar as desumanidades da guerra.

No movimento de retorno crítico aos territórios dos vestígios da guerra, imaginemos que as três fotógrafas estivessem fazendo um desvio na história rumo ao futuro. Nesse percurso, é como se os tempos se entrelaçassem e, no presente, passado e futuro se tocassem. Em referência a Benjamin, o tempo verbal escolhido pelas fotógrafas não seria o pretérito perfeito, mas, sim, o futuro do pretérito, ou seja, passado e futuro em um mesmo tempo. Nas palavras de Lisovsky,

O acontecimento ficou para trás, mas o que dele resta em mim, no presente, não é o seu passado consumado (seu 'passado perfeito'), mas aquilo que do passado se desprende e salta em direção do futuro (o 'futuro do pretérito'): 'tu que eu teria amado'. (LISSOVSKY, 2014, p. 37)

2.2.3 Imagens que relampejam

Como já apontamos, na obra de Walter Benjamin, assim como o futuro e o presente, o passado também permanece aberto e deve ser abordado como um campo dos possíveis. Segundo Löwy (2005), a relação entre hoje e ontem não é unilateral. Trata-se de uma ação dialética, em que o presente acende o passado, permitindo que se torne uma força presente.

O futuro pode reabrir os dossiês históricos *fechados*, *reabilitar* vítimas caluniadas, reatualizar esperanças e aspirações vencidas, redescobrir combates esquecidos, ou considerados *utópicos*, *anacrônicos* e na *contracorrente do progresso*. Dessa maneira, a abertura do passado e do futuro estão estreitamente associadas. (LÖWY, 2005, p. 158)

Essa complexidade temporal, essa montagem de tempos heterogêneos configura a construção do pensamento de Benjamin. O filósofo utiliza a imagem para dar a ver, sensivelmente, o conteúdo histórico. Às imagens descontínuas, fragmentárias, ambíguas, incertas, que exibem e apagam, ele denominou *imagens dialéticas*. A noção de imagem dialética condensa todas as categorias benjaminianas, ela está relacionada a um tempo interrompido, messiânico. A imagem dialética é única e irrepetível, uma síntese da história. Nela, o passado e o presente visam um ao outro. Quando a imagem dialética surge em um lampejo, o tempo se abre novamente. Ela cruza as temporalidades e é transportada para o campo da imaginação e, ao ser arrancada da continuidade temporal, indica a possibilidade de sua redenção. Benjamin, em *Passagens*, escreve que

o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar. Traz em si mesma seu próprio fim e o desenvolve – como Hegel já o reconheceu – com astúcia. (BENJAMIN, 2007e, p. 51)

Sobre a *imagem dialética* no pensamento benjaminiano, Didi-Huberman (2008a) considera que é *dialética* porque Benjamin procurou produzir um modelo temporal que levasse em consideração as contradições, sem apaziguá-las, nem estreitá-las em uma única via. Assim, para Benjamin (2007d, p. 511), “o que é decisivo é que o dialético não pode considerar a história senão como uma constelação de perigos, que ele – que acompanha seu desenvolvimento com o pensamento – está sempre prestes a desviar”. É *imagem*, prossegue Didi-

Huberman, porque, em Benjamin, a imagem designa algo distinto de uma *imagerie*, de uma fotografia (*picture*) ou de uma ilustração figurativa. Para o autor (2008a), a imagem é primeiramente um *crystal de tempo*, a forma, construída e resplandecente, de um choque fulgurante, o momento que o *outrora* encontra o *agora* para formar uma constelação.

É nesse momento, quando o *ocorrido* encontra o *agora*, que o acabado abre-se ao porvir, oferecendo-se como inacabado. Para que a imagem se torne legível a ponto de formar uma constelação que escape da continuidade histórica, é preciso congelar o presente, estancar o tempo, interromper o contínuo. Isso é o que Benjamin chama de *dialética na imobilidade*.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem do agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2007d, p. 505)

É quando a atualidade penetra em um fato histórico que, para Benjamin (2007d), esse fato se transforma em um campo de força em que é processado o confronto entre sua história anterior e a história posterior. Contudo, mesmo que a experiência dialética permita que a história se repita, ela nunca retorna da mesma maneira. O pensamento dialético é condição e decorrência do despertar histórico. Entre o sonho e o despertar, nessa dobra dialética, é que surge a imagem. Como Benjamin escreveu, “a utilização dos elementos do sonho ao despertar é o cânone da dialética. Tal utilização é exemplar para o pensador e obrigatória para o historiador” (BENJAMIN, 2007d, p. 506). Na interpretação de Didi-Huberman (2008a), Benjamin referia-se ao momento frágil do despertar como um momento dialético, porque para ele é o momento da fronteira evanescente, ambígua, das imagens inconscientes e da necessária lucidez crítica. O despertar seria uma maneira de se libertar da visão mítica, arcaica da história.

Ao propor uma concepção aberta da história, imprevisível e incerta, Benjamin abre caminho para que fenômenos ocultados pela historiografia tradicional possam ganhar importância. “[...] Nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história”, ressaltou Benjamin na *Tese 3* (1996h, p. 223). Sobre esse

processo de abertura, Löwy (2005) comenta que, para Benjamin, a variante histórica que triunfou não é a única possível, é preciso sempre considerar outras possibilidades. Em ruptura com o determinismo teológico e contra qualquer discurso tranquilizador, o aviso de incêndio de Benjamin parece querer dizer: “a catástrofe corre o risco de acontecer, a não ser que...”. Seguindo o raciocínio de Löwy,

Quer se trate do passado ou do futuro, a abertura da história segundo Walter Benjamin é inseparável de uma opção ética, social e política pelas vítimas da opressão e por aqueles que a combatem. O futuro desse combate incerto e as formas que assumirá serão, sem dúvida, inspirados ou marcados pelas tentativas do passado: serão igualmente novos e totalmente imprevisíveis. (LÖWY, 2005, p. 159)

É no resgate da história, que acontece de maneira fracionada, criando vicissitudes entre o visível e o invisível, que Benjamin inaugura o momento. Para o autor, a história dá-se a partir de imagens que relampejam⁹⁰. Como comenta Guimarães (2010, p. 196), “[...] um inconsciente do tempo se deixa ver nos vestígios, nos refugos e resíduos da história, montados (é toda a arte do *Passagen-Werk!*) pelo historiador, que procede a uma arqueologia tanto material quanto psíquica”.

Quando a imagem dialética relampeja no instante de perigo, o *continuum* temporal se quebra, surgindo, então, a possibilidade de transformação tanto do presente quanto do passado. O passado salva alguma coisa do esquecimento e, por isso, tem chance de ser modificado, e o presente também acaba por escapar dessa sucessão linear da história. O caráter descontínuo desse pensamento constitui um mosaico de imagens fragmentadas, com a natureza de uma mônada⁹¹, que é parte e também é todo, que é indivisível e eterna. A mônada oferece a “visão da totalidade”, já que contrai, a um só tempo, o “vir-a-ser” (origem) e a “extinção”, segundo Lisovsky (2006). Em um relampejo, a mônada absorve o passado e o futuro de toda a história. Em uma *parte-todo*, ela contém a imagem do mundo.

São várias as referências a esse momento de interrupção, de lampejo nos escritos de Benjamin. Em *Sobre o conceito de história*, encontramos diversas

⁹⁰ Chamamos a atenção para a diferença entre o lampejo ou centelha e o vestígio. A partir do pensamento benjaminiano e de seus leitores, entendemos que a centelha é uma espécie de breve abertura no momento do relampejar. Uma imagem “perpassa veloz o passado”, um lampejo que remete à ideia de fugacidade. Quanto ao vestígio, não é só índice do passado, mas componente do futuro; sua dimensão temporal é mais ampla.

⁹¹ De acordo com Lisovsky (2014, p. 28), “o conceito de mônada é, sem dúvida, a melhor expressão do sentido que Benjamin atribui ao fragmento. Luís Martins foi bastante feliz na caracterização da mônada lebniziana: ‘constituindo-se ontologicamente como unidades indivisíveis sem partes intrínsecas ou extrínsecas, postulam-se não como partes de um todo, mas como partes-todo’”.

passagens que mencionam a necessidade de a história ser apanhada no momento que a imagem lampeja. Nessa perspectiva, explica Didi-Huberman (2012a), a imagem não ressuscita nada, ela só é “redenção” no segundo precioso que passa; nesse momento, o véu se dilacera, para, em seguida, as coisas serem novamente veladas; é o que Benjamin chama de “desolação do passado”.

Na *Tese 5*, por exemplo, Benjamin prenuncia: “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1996h, p. 224). A irrupção no tempo está ligada à força messiânica, à salvação e ao reconhecimento de uma imagem que conduz à ideia de redenção, como algo que vem quebrar a linearidade da história. Na *Tese 6*, ele completa: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1996h, p. 224). Mas por que, para Benjamin, é no momento do perigo que surge a imagem autêntica do passado? Löwy responde que “provavelmente porque nesse momento se dissolve a visão confortável e preguiçosa da história como ‘progresso’ ininterrupto” (LÖWY, 2005, p. 65). Na leitura de Löwy, é no momento de perigo supremo que surge uma constelação salvadora, fazendo a ligação do presente ao passado.

Na *Tese 14*, Benjamin (1996h) traz a ideia de um passado carregado de *tempo-de-agora* (*Jetztzeit*)⁹² que explode no *continuum* da história. O *tempo-de-agora* a que Benjamin se refere implica a ideia de origem, do salto, da implosão violenta no tempo. Benjamin escreve: “um salto de tigre em direção ao passado [...] sob o livre céu da história” (BENJAMIN, 1996h, p. 229-230). De acordo com Lisovsky (2014), os tótems de Benjamin são os guardiães do Tempo de sua obra. Lisovsky associa dois animais totêmicos presentes no pensamento benjaminiano a formas de temporalidade: o tigre e a lontra, interrupção e espera, respectivamente. A lontra é citada por Benjamin nos seus primeiros escritos, por volta de 1900, nas recordações da infância, e o tigre aparece no final da sua produção, em 1940. Para falar do “salto dialético sob o livre céu da história”, Benjamin usa o signo do tigre, que está relacionado à descontinuidade, à ideia de salto libertador da história cronológica, que é também um salto revolucionário. Lisovsky explica:

⁹² Löwy (2005) define o *Jetztzeit* – *tempo-de-agora* ou *tempo atual*, um dos principais conceitos benjaminianos – como o autêntico instante que interrompe o *continuum* da história.

O tigre com olhos de anjo, que explode o *continuum* da História, junta cacos e recolhe estilhaços. [...] Quando o tigre salta, isso que se desprende da cadeia é acontecimento, de sua irrupção depende a vitória da vida sobre o processo. (LISSOVSKY, 2014, p. 14)

Na *Tese 15*, Benjamin (1996h) fala da consciência das classes revolucionárias de fazer explodir o contínuo da história no instante de sua ação. Também na *Tese 16*, ele nos faz pensar no lampejo como experiência única do materialista histórico que é suficientemente forte para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história.

Essa interrupção histórica – mencionada por Benjamin recorrentemente – está ligada à oportunidade de arrancar o passado da opressão dominante, de expor um dano que não pode ser de todo reparado, que não pode ser apresentado como coisa acabada, pois não se trata da restituição original dos eventos. A irrupção do tempo não significa o fim da história, mas, sim, uma outra forma de contá-la que é fragmentada. Nessa disposição constelar da história, os fragmentos teriam o valor dos *splitters*, dos estilhaços do tempo messiânico, da ideia do *Tikkun*. Segundo Löwy,

os 'estilhaços (*Splitter*) do tempo messiânico' são os momentos de revolta, os breves instantes que salvam um momento do passado e, ao mesmo tempo, efetuam uma interrupção efêmera da continuidade histórica, uma quebra no cerne do presente. Enquanto redenções fragmentadas, parciais, eles prefiguram e anunciam a possibilidade da salvação universal. (LÖWY, 2005, p. 140)

Na fotografia da vendedora de peixes de New Haven – feita por David Octavius Hill (1802-1870) poucos anos após a fotografia ter sido patenteada pelo governo francês, em 1839 –, Benjamin (1996g) encontrou algo secreto e efêmero que ele chamou de *pequena centelha do acaso*. Em *A pequena história da fotografia*, ele chama a atenção para a capacidade da fotografia de captar algo imperceptível no aqui e agora, *a centelha do real*. Para o autor, só a fotografia revela esse *inconsciente ótico*, que atesta que mesmo a técnica mais exata pode dar um valor mágico às suas criações. Benjamin termina o texto dizendo: “é à luz dessas centelhas que as primeiras fotografias, tão belas e inabordáveis, se destacam da escuridão que envolve os dias em que viveram nossos avós” (BENJAMIN, 1996g, p. 107). Para Ginzburg (2012), quando Benjamin diz que a fotografia capta algo secreto e efêmero e remete à clarividência e à capacidade mimética da linguagem, é

possível notar, nessa descrição da *pequena centelha do acaso*, marcas místicas do seu pensamento.

Apropriando-se do pensamento benjaminiano, em *Sobrevivência dos vagalumes*, Didi-Huberman (2011) relaciona a imagem ao gesto luminoso dos vagalumes, aos pequenos lampejos, que ele caracteriza como pequenas sobrevivências para as quais devemos deslocar o nosso olhar. “A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 87).

Entretanto, a imagem não resulta apenas da irrupção de um instante, ela precisa ser reconhecida por seus efeitos de semelhança. Retornando à *Tese 5*, encontramos: “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1996h, p. 224). É no momento do relampejo que acontece a semelhança, que a imagem torna-se reconhecível, para nunca mais ser vista, é assim que o passado tem que ser capturado. Em *A doutrina das semelhanças*, Benjamin escreve:

Mas o momento do nascimento, que é o decisivo, é apenas um instante. Isso evoca outra particularidade na esfera do semelhante. Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal. (BENJAMIN, 1996a, p. 110)

A capacidade do homem de produzir semelhanças, de acordo com Benjamin, começa pela sua faculdade mimética: nesse momento efêmero e transitório, tal qual o momento em que os astros se posicionam gerando efeitos sobre a nossa existência, que se produz a semelhança. Isso não quer dizer que temos consciência de todas as semelhanças, mas apenas de uma pequena fração delas. Além disso, Benjamin chama a atenção para a fragilidade crescente no dom da faculdade mimética. Se, como ele escreveu, “[...] as semelhanças irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente, para desaparecerem em seguida” (BENJAMIN, 1996a, p. 112-113), devemos fazer o esforço para tentar descobrir a semelhança até mesmo naquilo que é único. Saber o que é único é conhecer essa temporalidade complexa na qual ela aparece. Se o único se assemelha é porque esse único pertence a temporalidades diferentes. Assim, a imagem do presente assemelha-se a algo único do passado e permite que esse passado não desapareça. Para isso, temos que

interpretá-la, tentar imaginar o que aconteceu. A imagem anuncia, dá-se a ver de maneira oblíqua.

“A ‘reconhecibilidade’ dá-se em um agora que apenas subsiste entre a interrupção e a fugacidade”, comenta Lissovsky (2014, p. 40). Contudo, ele aponta um paradoxo no caráter de cintilação da semelhança, pois o que é fugaz só se torna perceptível na interrupção; e só é passível de interromper o que se fez notar na fugacidade. E, no entanto, fugaz é precisamente isso que não se pode interromper, o que está relacionado ao conceito de imagem dialética, “que faz mover no pensamento os paradoxos que engendra” (LISSOVSKY, 2014, p. 20).

Como já ressaltamos, a imagem dialética é, para Benjamin, uma imagem que lampeja no instante que produz uma semelhança. A semelhança não naquilo que foi vivido, mas no que não foi e poderia ter sido.

A percepção de uma semelhança está relacionada também à intervenção salvadora do passado no presente. No momento particular da percepção da semelhança, quando uma imagem do passado se torna legível é que se realiza a salvação, ou seja, a recuperação de uma experiência. De acordo com Benjamin,

é assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação se realiza desse modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte. (BENJAMIN, 2007d, p. 515)

Como Gagnebin expõe, no prefácio de *W. Benjamin, obras escolhidas I* (1996), assim como Proust, Benjamin tinha a

preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrirmos, inscrita nas linhas do atual. (GAGNEBIN, 1996, p. 16)

Sabemos que a fotografia carrega em seu cerne traços de semelhança com o objeto fotografado. Esse efeito de semelhança, de correspondência, é produzido pelo índice, pelo contato, pela conexão física. O objeto histórico aparece por meio do índice que o passado carrega. Portanto, em todo tipo de fotografia, até mesmo no fotograma, a semelhança é obtida por essa conexão material, e a relação entre o índice e a semelhança dá-se a ver na imagem de maneira mais ou menos figurativa,

dependendo de sua proposta estética. Assim como Agamben (2005) – que, em uma leitura benjaminiana, vê na fotografia a possibilidade de recuperar a história que está em risco de se perder –, Lissovsky também ressalta que, na obra de Benjamin, a fotografia é reconhecida como exemplo de imagem dialética:

[...] não se trata apenas de esquadrar sua utilidade – tarefa à qual Benjamin também se dedica –, mas de tomar a fotografia como modelo da ‘imagem dialética’, do ‘isolamento inalienável’ da ideia do pensamento. Por intermédio da fotografia, será possível pensar a apropriação da história em sua forma; a apreensão do passado, no acontecimento, no ‘instante em que é reconhecido’. (LISSOVSKY, 2006, p. 22)

Captar uma imagem é uma operação que pode ser feita a qualquer instante. No entanto, cada imagem ameaça desaparecer quando não é reconhecida no presente. De acordo com essa lógica do pensamento benjaminiano, queremos pensar qual seria a potência da fotografia. Certamente, na fotografia está presente a ideia de resgate do passado, mas não todo, em parte. Como é que uma fotografia pode levar o passado a colocar o presente em uma situação crítica? Que tipo de contribuição à prática historiográfica o conhecimento pela fotografia é capaz de aportar? Ristelhueber, Ractliffe e De Pietri, ao fotografar as sobras das guerras nos territórios, conseguem apreender novos aspectos do passado, como esperamos demonstrar mais adiante.

2.3 Sobre as *poéticas do vestígio*

Caçadores, detetives, arqueólogos, colecionadores, historiadores, trapeiros – são muitas as atividades associadas à dos fotógrafos que saem em busca de *rastros do real*. Susan Sontag, por exemplo, comparou o trabalho dos fotógrafos ao dos caçadores que “[...] levam Hasselblads em vez de Winchesters; em vez de olhar por uma mira telescópica a fim de apontar um rifle, olham através de um visor para enquadrar uma foto” (SONTAG, 2004, p. 25). Em outro momento, a autora chegou a comentar que o fotógrafo assume a função de colecionador, apto a “sair a escavar os fragmentos mais seletos e emblemáticos” (SONTAG, 2004, p. 91). E ainda associou o fotógrafo à figura do trapeiro (*Lumpensammler*) citado por Benjamin – que fala em criar a história a partir de seus próprios detritos, apesar da incapacidade da modernidade de criar o novo – e um dos personagens prediletos de Charles Baudelaire: “tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que perdeu, tudo o que

desprezou, tudo o que esmagou a seus pés, ele cataloga e recolhe” (BAUDELAIRE *apud* SONTAG, 2004, p. 93).

Nesta pesquisa, queremos observar como se dá o gesto de cada uma das fotógrafas, Ristelhueber, Ractliffe e De Pietri, de caçar, colecionar, recolher – em movimentos de *apropriação de lampejos* – as sobras de episódios diferentes da guerra e transformá-las em *imagens-vestígio*. Sontag (2004, p. 92) foi certa ao dizer que “[...] o fotógrafo é animado por uma paixão que, mesmo quando aparenta ser paixão pelo presente, está ligada a um sentido passado”. Foi também a partir de motivações pessoais que as fotógrafas voltaram aos lugares dos conflitos para resgatar rastros que atravessaram o tempo.

Além da elaboração dos trabalhos a partir da presença intensa das inscrições, dos traços, dos vestígios, observamos alguns pontos em comum no modo de produção das três fotógrafas, como a distância do contexto efetivo da guerra; o desapego das forças que imantam da fotografia de guerra; a volta ao local da guerra; a reflexão sobre acontecimentos passados cujo tema mantém-se altamente relevante no presente.

Esses procedimentos chamam a atenção para uma dimensão crítica dos trabalhos que tem a ver com o passado e com a proposta de evitar que esses acontecimentos caiam no esquecimento. Eles dizem de um outro momento, de uma nova visada da fotografia da guerra, que, saturada do ponto de vista da fotografia de guerra convencional e da espetacularização, faz um movimento em negativo para evocar a guerra. Não encontramos, nos três trabalhos, correlações imediatas e diretas entre imagem e acontecimento, mas, sim, uma indecidibilidade em relação ao efeito que, a princípio, não é dado. Neles, a semelhança é difícil de ser reconhecida, o que observamos é o gesto de diminuição, de rarefação da legibilidade das imagens. Observamos nessas fotografias o esforço de Ristelhueber, Ractliffe e De Pietri em compor a imagem com traços do real, procurando dar conta da guerra de uma outra maneira. Essas imagens requerem do espectador um olhar mais demorado e atento.

Ao mostrar a guerra pelos vestígios que estão prestes a desaparecer nos antigos campos de batalha, as fotógrafas abrem caminho para a reflexão sobre o modo recorrente como ela vem sendo documentada. Esse retorno crítico aos campos de batalha foi a maneira que elas encontraram de interrogar o próprio meio de se fazer, de se questionarem diante das imagens históricas da guerra.

O grande desafio das fotógrafas foi o de apanhar o vestígio, que é efêmero e está prestes a desaparecer nos territórios devastados, heterogêneos e irregulares. Para Benjamin, no declínio das formas abandonadas e esquecidas é que se encontra a marca utópica do regresso, pois há nessas formas uma espécie de síntese futura, como lembra Molder (1999b, p. 117). Com procedimentos e metodologias específicos para cada trabalho, as três se aventuraram pelos desertos, matas e montanhas. Sophie Ristelhueber optou por fotografar os vestígios da guerra do alto e do solo, ora de perto, ora de longe. Jo Ractliffe percorreu a pé o território, por mais de uma vez e em circunstâncias diferentes. Fotografou monumentos em ruínas, objetos encobertos pela vegetação, construções arruinadas. Paola De Pietri escalou os Alpes, enfrentou temperaturas adversas e registrou as marcas da guerra na paisagem, por vezes já absorvidas pela natureza, em outras absorvendo-a.

Apesar de não privilegiarem os momentos de combate, essas fotografias não são da ordem da contemplação. A presença dos vestígios como elementos constituintes das imagens desconstrói a composição do que poderia ser considerado uma fotografia de contemplação ou uma fotografia clássica de paisagem. Para entendê-las, é preciso saber interpretar as variações com que os vestígios se apresentam: pontuais, múltiplos, sutis, evidentes, ocultos ou praticamente apagados. Os resíduos da guerra não se escoaram completamente do território, alguma coisa do real ainda está presente. O vestígio está ali, na fotografia, mas aquilo que ele deixou para trás está longe – trata-se de uma distância espacial (o que tenho em minhas mãos é a fotografia) e também temporal (a fotografia se reporta a um acontecimento de meses ou décadas atrás) – e, por isso, deve ser lembrado, imaginado.

Para evitar que os eventos caíssem no esquecimento, as fotógrafas deslocaram-se até os locais das guerras para encontrar vestígios e trazê-los de volta ao presente em forma de fotografias. Elas sabiam que não teriam como reconstituir a guerra; longe dessa pretensão, apostaram no trabalho com os vestígios, com os cenários devastados e silenciosos como forma de dar a ver a guerra. As fotografias que resultaram desse processo não oferecem um retorno imediato, nem são fáceis de entender. Em referência a Jacques Rancière (2010), podemos dizer que são *fotografias pensativas*. Para o autor, uma *imagem pensativa* é “um pensamento que não é susceptível de ser atribuído à intenção daquele que a produz e que causa um

efeito naquele que a vê, sem que este a ligue a um objecto determinado” (RANCIÈRE, 2010, p. 157).

Por mais distantes que as imagens de *Fait, As terras do fim do mundo e To face* estejam daquilo que as suscitaram, elas são salvo-condutos de algo prestes a ser apagado, já que estão carregadas de inscrições da guerra no território e portanto, carregadas de historicidade. Observamos que, nos três trabalhos fotográficos, o tempo é apanhado sempre em uma linha fraturada entre as ocorrências particulares, que são os vestígios, e o todo do conjunto da guerra. Jaime Ginzburg, em uma leitura benjaminiana, explica que,

em processos históricos caracterizados por largas escalas de destruição humana, como ocorre em genocídios e em guerras, fragmentos do passado são importantes para configurar processos de reconstrução social. (GINZBURG, 2012, p. 109)

Queremos pensar que os vestígios resgatados pelas fotografias compõem imagens que, apesar de serem menos literais, também são capazes de chamar a atenção para as atrocidades da guerra. Seguindo a formulação benjaminiana, nosso principal desafio concentra-se na investigação do processo de construção de trabalhos fotográficos a partir do que chamamos de *poéticas do vestígio*. Assim, se toda fotografia carrega um traço vestigial, em que consiste o tipo particular de vestígio desses trabalhos fotográficos? Que outras forças essas *poéticas do índice* dão a ver nesses eventos?

“Uma história que se ocupa das imagens é sobretudo uma história do futuro, uma história poética”, comenta Lissovsky (2014, p. 194). Buscar uma *poética* para obras dedicadas ao *vestígio* é uma maneira de despertar traços de uma história que ainda nos perturba. As *poéticas do vestígio* estão vinculadas a acontecimentos históricos que não foram fechados, que permanecem lacunares, descontínuos, inacabados, à espera de uma redenção que não é a apocatástase, a salvação final, mas a que pode acontecer a qualquer momento, a qualquer dia e que pode estar inscrita na própria imagem.

Em sua condição de índice do futuro, frágil, incerto, ameaçado de desaparecimento, e que clama pela redenção, o vestígio pode nos fazer pensar a respeito daquilo que estava esquecido no passado, que retorna em forma de imagem, com a ajuda da imaginação. Entretanto, as sobras de ocorrências passadas não retornam da maneira original do ocorrido, mas de uma outra forma:

quando o vestígio é capaz de trazer a guerra de volta, ela volta mudada, nossa percepção em relação a ela é outra, os limites do nosso mundo são outros. Lembrando Benjamin, quando o *continuum* da história é quebrado, o que estava perdido reaparece de maneira deslocada, um pouco modificado. Nos trabalhos que estudamos, os vestígios são convocados para dentro de um novo contexto e, ao formar uma narrativa fragmentada, vão sendo decifrados, ressignificados. Isso que retorna, retorna como coisa descontínua e muda a relação com o passado e presente, pois o passado como foi já não faz mais sentido, por isso exige que seja reelaborado. Sobre o rompimento da história do qual Benjamin nos fala, Lissovsky comenta:

Quando a imagem-acontecimento destaca-se do contínuo, ela não é de modo algum lançada como *um* em algum universo discreto, mas integrada a outro contínuo. O que de fato se rompe é a co-implicação entre continuidade e contiguidade. Essa outra continuidade, assim entendia Leibniz, é constituída pelos infinitos graus de *percepção* de uma diversidade irreduzível de pontos de vista. (LISSOVSKY, 2006, p. 24)

Encontramos nessas *poéticas* algo paradoxal, alguma coisa que ainda está ali, não apenas o *isso-foi* (BARTHES, 1984) de maneira acabada. Interessa-nos saber como é que algo que pertence ao passado pode ser também uma força no presente. Qual é essa outra operação que as fotógrafas fazem com aquilo que já está no passado, que é o resto do evento? E de que forma o espectador é convocado a olhar para essas imagens?

Para que um rastro tenha essa potencialidade, primeiramente, explica Jaime Ginzburg (2012), é preciso que ele seja percebido por outro, para que seja feita a conexão entre o passado e o presente; caso contrário, ele será perdido, será um ponto remoto sem significado.

Embora, ao deixar um rastro, o sujeito esteja conduzido apenas por seu próprio movimento, é necessário, para que seja despertada a consciência de que esse sujeito vem a ser ausente, que esse rastro não seja apenas observável por ele próprio, mas por um outro que dele possa sentir falta. (GINZBURG, 2012, p. 126)

Além disso, Ginzburg comenta que é preciso que o observador seja capaz de lê-lo, de saber discernir uma atitude de leitura unívoca de uma interpretação caracterizada como uma reflexão. É preciso ter a percepção “de que na linguagem tudo é cifrado, nada é imediato, e é constante a exigência de trabalho interpretativo” (GINZBURG, 2012, p. 110).

É preciso olhar as imagens com cuidado. Didi-Huberman (2012b) ressalta que, se você está diante de uma experiência fotográfica, a legibilidade não é dada de antemão, posto que privada de seus clichês. O analfabetismo da imagem seria, então, se o que se está olhando só o faz pensar em clichês linguísticos. É preciso ter paciência para olhá-las, adverte Didi-Huberman (2012b), já que as imagens não estão no presente e, por isso, são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória da história.

Um espectador precipitado não encontrará a experiência da guerra nos três trabalhos. Eles não oferecem efeitos imediatos, mas, antes, requerem uma demorada aprendizagem que supõe um mergulho intenso e demorado nas imagens. Molder (1999b, p. 114) observa que “só mergulhando nos pormenores da obra se chegará a reconhecê-la, o que evita dar foros de juiz à primeira impressão [...]”. Para a autora, é preciso

renunciar à imediatez sem suspender a relação com o instante, retardá-lo, fazê-lo demorar, de modo a ser o seu próprio revelador e, desse modo, conseguir um tão grande poder sobre o passado; quer isto dizer que esta renúncia transporta consigo, levando-a à sua conformação, aquilo que lhe foi dado em partilha, decifrar os seus sinais. (MOLDER, 1999b, p. 112)

A legibilidade das imagens é alcançada também em função da estrutura social do momento em que é apreendida. Em *Passagens*, Benjamin escreve:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa ‘legibilidade’ constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (BENJAMIN, 2007d, p. 504-505)

As *poéticas do vestígio* só fazem sentido se, a partir da publicação dos livros, houver a compreensão da potência dos resíduos da guerra mostrados nas fotografias, já que, segundo Ginzburg (2012), cada objeto tem uma potência latente de algo que não foi dito por ter sido silenciado ou caído no esquecimento. Não se trata apenas de recuperar o que foi perdido, mas de refletir sobre as barbáries do passado para que elas não aconteçam novamente no futuro. A percepção do que foi perdido deve se articular com a concepção do que é preciso construir, explica

Ginzburg (2012). O vestígio é a matéria-prima para a reconstrução histórica, pois, a partir dele, é possível entender o que houve ou supor o que haverá:

Observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína, pode envolver o esforço de pensar na existência à luz das perdas: são situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o passado de modo amplo e, mais do que isso, entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro. A politização da interpretação do conceito de rastro sugere seu entendimento como um termo de mediação. (GINZBURG, 2012, p. 109)

Os vestígios que compõem as *poéticas* das fotógrafas aqui estudadas são os mediadores do passado e do futuro. Desse modo, as fotografias, ao recuperar do passado as marcas da guerra – a partir do momento que tornam-se legíveis –, além de auxiliar a compreensão de eventos passados, estão também suscetíveis a interpretações relacionadas ao futuro.

2.3.1 O vestígio como *modus operandi*

Denominamos *poéticas do vestígio* uma acepção mais circunscrita do conceito benjaminiano de vestígio, que adquire maior especificidade ao ser observado especificamente nas fotografias de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face*. Assim, *poética* está relacionada à forma de pensar, ao modo de fazer, aos procedimentos próprios de cada uma das três fotógrafas. A *poética* é o trabalho deliberado, contínuo, realizado por Sophie Ristelhueber, Jo Ractliffe e Paola De Pietri ao se dirigir aos territórios das guerras para procurar, enquadrar, recolher, organizar os vestígios da guerra. Não é que os gestos tenham sido os mesmos; cada uma descobriu o vestígio à sua própria maneira e constituiu seu próprio método investigativo. Cada fotógrafa compôs a sua *poiésis*, o seu fazer próprio, a sua temporalidade, o seu modo singular de religar o índice ao contexto das guerras.

O que designamos *poética* é um processo aberto ao nosso imaginário, em que a atribuição de significados é constante, de forma que podemos produzir relações entre as fotografias, vinculá-las aos episódios de que são vestígios, procurar identificação para os seus elementos, produzir relações entre passado, presente e futuro. Usamos o termo no plural, pois estamos tratando de três gestos, de três *poéticas*.

Já *vestígio* não é simplesmente o que sobrou da guerra, não é apenas a marca deixada pela ação. Ele serve às fotografias como objeto de uma elaboração, como material de criação. Nas fotografias que compõem os três livros, observamos que ele adquire uma função extraordinária ao constituir um recurso deliberado para produzir determinados efeitos. Em modalidades diferentes, o vestígio, nessa acepção, funciona como elemento primeiro, um *modus operandi* do processo de criação. Por isso, ele é o componente inicial, e não o termo final da operação.

O vestígio foi o procedimento comum encontrado pelas fotografias para desenvolver métodos específicos de trabalho, com diferentes resultados. Cada uma desenvolveu sua própria lógica, seu método peculiar de recolher os vestígios, por isso eles não aparecem aleatoriamente nas sequências de fotografias. As *poéticas do vestígio* dizem respeito ao processo de criação, ao modo de atuação no cenário da guerra, à organização dos elementos expressivos e às formas de fruição dos trabalhos. As *poéticas* envolvem desde a maneira de produzir imagens até o processo de concepção e edição do livro. Em cada obra, a *poética* é determinante não apenas pela inscrição particular do vestígio no interior de suas fotografias, como também pelos movimentos e disposições concebidos pelas fotografias.

Nos livros *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face* lidamos com modos diferentes de relacionar o vestígio às guerras passadas. Estamos diante de variações do vestígio, que pode ter sido, por exemplo, fotografado da superfície ou do alto, pode ser um único objeto ou vários, uma ruína ou um traçado na areia. Não somente os espaços físicos são diferentes, como também a maneira de apanhar os vestígios, de enquadrar, compor e montar de cada fotografia.

Falar de *poéticas do vestígio* diz respeito ao modo de compreender como o vestígio pode ser tanto um meio de criação quanto de investigação. Ao transformar-se em vetor do processo de criação, o vestígio torna-se o meio de investigação – e não apenas o objeto de investigação – que volta a entreabrir aquilo que estava situado no passado. Tomado como elemento que norteia o acontecimento, ele exerce uma força de imantação no modo de produção de cada uma das fotografias.

O vestígio torna-se um princípio dinâmico de estruturação, o motor da investigação que procura remontar aquilo a que ele está ligado, porém, sem a pretensão de totalização, já que não é possível resumir metonimicamente um acontecimento, tampouco oferecer uma explicação causal para uma batalha, uma guerra. Se, como apontamos, o vestígio é uma articulação entre a fotografia e o que

sobrou do passado, nas *poéticas do vestígio* ele é apanhado no processo de criação e vai reconduzir ao acontecimento sem ensejar alcançar a sua origem. As tensões que movem os campos de forças criados em cada um dos trabalhos tentam encontrar uma maneira de trazer de volta um estilhaço do que ficou para trás e que não será de todo reparado, mas que pode ser colocado em discussão.

Se a noção de vestígio é aberta à fotografia de modo geral, a ideia de *poéticas do vestígio*, que aqui propomos, concerne às fotografias concebidas de modo específico pelas três fotógrafas. Nessa acepção circunscrita, a ideia não é procurar os vestígios, mas procurar *com* os vestígios que fazem parte do modo de produção das fotógrafas. É muito mais do que a operação de reconstituição do evento em uma tentativa de rememorar o ocorrido. A maneira como as fotógrafas apanham os vestígios da guerra está longe da denúncia, da explicação, da reconstituição, dista enormemente da forma costumeira com que a guerra é fotografada.

Nas fotografias que participam dessas *poéticas*, o vestígio apresenta-se em duas camadas. A primeira está relacionada à sua presença, enquanto signo indicial, na fotografia. Toda fotografia é um vestígio, como mencionamos no início do capítulo. Em uma segunda camada, o vestígio é agente participativo e material estruturante da construção das imagens. Ele faz parte do processo de criação das fotógrafas. Assim, nessas imagens, estamos lidando com índices dos índices, vestígios dos vestígios.

Já que não se trata simplesmente de ir ao palco das batalhas e coletar os restos para remontar a fonte que o originou, elas tiveram que descobrir outras linhas que atravessaram essas guerras. Foi preciso entreabrir novamente o acontecido, procurando desvios, possíveis bifurcações. Para isso, as fotógrafas empenharam-se em selecionar e organizar os vestígios encontrados ao longo do trabalho. Podemos chamá-las de *editoras dos vestígios*.

Ao investigar *com* os meios dos vestígios, as fotógrafas fizeram valer, no processo de criação, as suas propriedades, descobrindo uma outra temporalidade que não apenas a do evento colocado no passado. Como se cada *poética* se esforçasse por complicar essa temporalidade própria do índice, que remete a algo que ficou no passado.

Nos três trabalhos, é visível a proposta de presentificar, tentar compor um relato, tentar imaginar como os sujeitos se movimentaram nos campos de batalha.

Quando não é possível mais reconstituir o passado, pode-se apanhar fragmentos dessas guerras travadas em espaço e tempo distintos. A despeito das diferenças dos acontecimentos, dos modos de produção das imagens e de seus resultados, compor *com* os vestígios é característica comum aos três trabalhos. As obras se valem do modo de dispor do vestígio, elas se constituem de maneira vestigial. São três processos de criação, três métodos investigativos, três variações da *poética*.

Tanto Ristelhueber quanto Ractliffe e De Pietri são recolhedoras e organizadoras de vestígios capazes de nutrir nossa capacidade de enxergar a história em forma de lampejos. No intuito de resgatar os vestígios das batalhas e reorganizá-los, recombina-los na edição dos livros, elas conseguiram mostrar outras facetas da história. Aléxia Bretas lembra o pensamento de Benjamin, que reforçava “a importância do movimento *destrutivo* de arrancar as coisas do seu contexto natural como preparação para o movimento construtivo de recombinação de suas partículas em uma *outra* constelação materialista” (BRETAS, 2009, p. 69). A tarefa do analista e do espectador é observar o modo como experiências passadas se inscrevem na materialidade das fotografias, mesmo as mais precárias, sob a forma de um vestígio.

2.4 (Não) Apague os vestígios!

No sentido dessas *poéticas*, o vestígio – em suas dimensões histórica e temporal – é uma manifestação de algo que está em vias de desaparecer. O vestígio descerra o acontecimento, recupera elementos espaciais e temporais. Como signo indicial histórico, ele é capaz de reabrir o campo do acontecido sob a forma de acontecimento. Trata-se de uma relação entre a fotografia e a experiência histórica da guerra.

Nas fotografias de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face*, os vestígios aparecem dispostos de maneiras variáveis e, de saída, encontram-se nessa linha de indefinição ou indeterminação em relação ao ocorrido. Ainda que o sentido das imagens em relação ao acontecido seja indeterminado, elas são signos que representam o seu objeto, e o vestígio é o que sobra do evento. Mas é também o que pode ser apagado a curto tempo, como os traçados na areia, ou a longo tempo, como um muro de pedras. Para refletirmos sobre o entendimento do vestígio como o

que resta, mas também o que pode desaparecer, recorreremos novamente ao pensamento benjaminiano.

“Apague os vestígios!” Sobre esse imperativo, Benjamin comenta que essa “frase primorosa de Brecht nos ajuda a nos safar, a nos safar daqui para bem longe” (BENJAMIN, 2011, p. 253). Sua leitura do poema de Brecht é como que uma premonição quanto à própria situação que teria que enfrentar: a tarefa de desapegar dos laços sociais, abandonar sua moradia, seus pertences pessoais por causa da sua situação de refugiado, de fugitivo. O poema brechtiano recomenda que, mesmo despojado de tudo, se prossiga com cautela:

Separe-se de seus amigos na estação
De manhã vá à cidade com o casaco abotoado
Procure alojamento, e quando seu camarada bater:
Não, oh, não abra a porta
Mas sim
Apague as pegadas!⁹³ (BRECHT, 2012, p. 57)

Benjamin se identifica com o poema de Brecht, que chama atenção para a necessidade de apagar os rastros como um gesto de abandonar, de desaparecer, de não deixar pistas. Como já ressaltamos, para o autor, o conceito de vestígio tem um caráter paradoxal que remete não só à necessidade de apagamento, mas também de preservação dos rastros. Como ressalta Jeanne Marie Gagnebin,

na reflexão de Benjamin, o estatuto paradoxal do ‘rastro’ remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado, isto é, à vontade de deixar marcas, até monumentos de uma existência humana fugidia, de um lado, e às estratégias de conservação ou de aniquilamento do passado, do outro. (GAGNEBIN, 2012, p. 27).

No caso de manutenção dos rastros, atitude oposta à proposta de Brecht, Benjamin afirma que o século XIX ficou marcado pelo excesso de produção de vestígios. Foi criticando a perda da identidade e a limitação de espaços na sociedade moderna que Benjamin desenvolveu a teoria do rastro. Em I [*O intérieur, o rastro*], ele comenta que, naqueles tempos, imperava o mau gosto, a extravagante arte decorativa dos espaços interiores, a alternância de estilos – gótico, persa, renascentista. Segundo Benjamin, o interior obrigava o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos: “os estojos, as capas protetoras, as caixinhas [...] eram outros tantos dispositivos para registrar e conservar rastros” (BENJAMIN, 2007b, p.

⁹³ Na tradução de Paulo César de Souza, de 2012, *Spuren* é traduzido como *pegadas*.

261). Para Benjamin, todos esses objetos são mera decoração, banalidades, apenas roupagem, desprovidos de valor de uso. São vestígios sem sentido, que não se vinculam ao dono. Essa experiência de moradias cheias de “pelúcias” é uma forma de tornar o sujeito anônimo. Assim surge uma nova forma de pobreza, como escreveu em *Habitar sem vestígios*:

Habitar esses aposentos forrados de pelúcia não era mais que seguir um vestígio estabelecido pelos hábitos. E até mesmo a irritação que, ao menor dano, tomava conta dos lesados, era talvez apenas a reação do homem ao qual apagavam ‘o vestígio de seus dias na Terra’. O vestígio que deixara em almofadas e em poltronas, que seus parentes deixaram nas fotografias, que seus bens deixaram em estojos e que às vezes parecem tornar esses aposentos tão super povoados como os columbários. (BENJAMIN, 2011, p. 253).

De acordo com Benjamin, preencher suas moradias com vestígios ilusórios foi a forma que a sociedade burguesa, confinada em interiores, encontrou para compensar o desaparecimento do vestígio, uma das perdas que marcou a modernidade. O autor lamenta:

Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira. (BENJAMIN, 1996d, p. 117)

Para Ginzburg (2012), Benjamin se refere à dificuldade com que os outros percebem nossos rastros. A falta de espaço no interior ou no meio das multidões nos centros urbanos é também falta de condições para deixar marcas que permitam uma identificação. Em *Paris, capital do século XIX* e em *Paris do segundo império*, Benjamin reafirma:

Desde Luís Felipe, a burguesia se empenha em buscar uma compensação pelo desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande. Busca-a entre suas quatro paredes. É como se fosse questão de honra não deixar se perder nos séculos, se não o rastro dos seus dias na Terra, ao menos o dos seus artigos de consumo e acessórios. (BENJAMIN, 2000b, p. 43)

Na interpretação de Gagnebin (2012), além do desejo de resistir à dissolução do indivíduo na dinâmica da multidão da cidade grande e do capitalismo avançado, Benjamin queria denunciar a vontade individualista e burguesa de deixar rastros como forma de perpetuação de uma dominação. Gagnebin (2012) explica que o

desaparecimento do vestígio é interpretado por Benjamin no contexto de uma polêmica contra a classe dominante e em defesa do caráter destrutivo das vanguardas. A *cultura de vidro* proposta por Scheerbart anuncia a nova pobreza: “tudo isso foi eliminado por Scheerbart com seu vidro e pelo Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros” (BENJAMIN, 1996d, p. 118). As palavras de Benjamin apontam a disposição da sociedade moderna em acabar com a experiência e apagar os seus rastros.

Todos os sentidos que as reflexões sobre o apagamento e a conservação do vestígio podem adquirir estão sempre relacionados ao processo da memória. Em *A imagem de Proust*, Benjamin (1996b) faz uma reflexão sobre o papel da memória na escrita da história. O filósofo reconhece em Proust a tentativa inesgotável de resgatar o passado por meio de reverberações da memória. Para Benjamin, é a memória involuntária – que opera com a sensibilidade, sensações, sentimentos – que concede ao sujeito a verdadeira experiência. Ao proporcionar um tempo e espaço mais amplo e indeterminado, ela oferece ao sujeito o que a memória voluntária não foi capaz de apreender. O esquecido pode ser reencontrado pela memória, não de maneira inalterada, mas a partir das lembranças que não somente reproduzem o passado, como também podem modificá-lo ou acrescentar algo. De acordo com Benjamin, a lei do esquecimento também dita a obra, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”. (BENJAMIN, 1996b, p. 37)

Roberto Vecchi e Margarida Ribeiro (2012), inspirados na obra de Benjamin, propõem trabalhar com imagens de uma memória em risco que se estrutura a partir de materiais frágeis, fragmentários e vestigiais. Há lugares na memória constituídos de restos e rastros. De acordo com os autores,

apagar é ao mesmo tempo construção e destruição da memória. Por um lado, através do papel ativo do esquecimento, a memória aproveita, seleciona e subtrai elementos do vivenciado. Por outro lado, por dispositivos análogos de apagamento, mas de signo drasticamente contrário, ocorre o recalçamento ou a negação do passado. O mesmo ato pode portanto implicar uma ação antitética, ora de recalçamento, ora de exibição. (VECCHI; RIBEIRO, 2012, p. 92)

Em relação à guerra, Ginzburg (2012) acredita que catástrofes – como a Primeira Guerra Mundial – e extermínios de povos podem causar um trauma muito

forte e, conseqüentemente, o apagamento da memória. Daí a importância de tentar preservar a memória, pelos vestígios, pelos arquivos lacunares, pela linguagem verbal ou visual. Essa é a possibilidade de se “ler a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1996h, p. 225). Ginzburg (2012) afirma que a reflexão sobre o rastro pode constituir um confronto com as políticas de esquecimento, pois cada rastro, cada ruína pode potencializar o conhecimento do passado. Como já apontamos, para Benjamin, os fenômenos residuais e de decadência podem ter um efeito construtivo. De acordo com Ginzburg,

a partir de elementos residuais, é possível construir uma história voltada contra os agentes de destruição. Aquilo que a guerra e o genocídio eliminam pode encontrar voz em um movimento irruptivo, que fracture a linearidade do tempo, em favor da evocação de um tempo libertário. (GINZBURG, 2012, p. 115)

2.4.1 Imagens sobreviventes

Esse *pedaço de alguma coisa*, como pode mostrar o que aconteceu? Como, diante do acabado, reencontrar o inacabado nesses lugares que contam apenas com o vestígio? O que significa fazer da sobra de uma destruição um testemunho?

Didi-Huberman, em *Imagens apesar de tudo* (2012a)⁹⁴, discute a necessidade de se *arrancar*, no processo de apagamento, fotografias do real. Apesar da instabilidade de sua inscrição e de certa irrepresentabilidade, a imagem é fragmento de algo que aconteceu. O que está em jogo não é somente a materialidade da imagem, mas aquilo a que ela nos remete.

A palavra *apesar*, que é usada com recorrência, tem o sentido de resistência, como o próprio autor escreve: “é um ‘clarão’ que rasga o céu quando tudo parece perdido” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 227). Para Didi-Huberman, a imagem não consegue apreender todo o real. Ela certamente não dá tudo a ver, isso não é possível. Mas ela consegue mostrar a ausência a partir de um resíduo de sua semelhança:

A *imagem-lacuna* é *imagem-vestígio* e, ao mesmo tempo, *imagem-desaparecimento*. Fica qualquer coisa que não é a coisa, mas um resquício

⁹⁴ O livro gira em torno de quatro fotografias tiradas clandestinamente, em agosto de 1944, por membros do *Sonderkommando*, em um campo de extermínio de Auschwitz. Didi-Huberman descreve e analisa cada uma das imagens: registros imprecisos, vacilantes e realizados em circunstâncias adversas. O autor questiona o conceito de inimaginável e irrepresentável e defende a ideia de que, *apesar de tudo*, as imagens têm algo a revelar.

da sua semelhança. Fica qualquer coisa – muito pouco, uma película – de um processo de aniquilamento: este qualquer coisa testemunha assim um desaparecimento, ao mesmo tempo que lhe resiste, uma vez que dá ensejo à sua possível memória. Não é nem a presença plena nem a ausência absoluta. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 209)

Os testemunhos que uma imagem pode prestar, de acordo com Didi-Huberman, têm uma relação fragmentária e lacunar com a verdade, “mas são efetivamente ‘tudo aquilo de que dispomos’ para conhecer e para imaginar a vida concentracionária do interior” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 52). O duplo regime da imagem, de verdade e obscuridade, acaba por dificultar que ela seja examinada com mais frequência e confiança. Didi-Huberman acha que pedimos muito pouco à imagem. Diante dos quatro fotogramas⁹⁵ extraídos às escondidas de Auschwitz, em agosto de 1944, ele comenta:

Se lhe pedirmos muito – isto é, ‘toda a verdade’ – rapidamente ficamos decepcionados: as imagens não são senão fragmentos arrancados, pedaços peliculares. Portanto, elas são *inadequadas*: o que nós vemos (quatro imagens fixas e silenciosas, um número restrito de cadáveres, de membros do *Sonderkommando*, de mulheres voltadas à morte) é ainda pouca coisa quando comparado com aquilo que sabemos (milhões de mortes, o tumulto dos fornos, o calor dos braseiros, as vítimas ‘no cúmulo da infelicidade’). De certo modo, estas imagens até são *inexactas*: pelo menos, falta-lhes essa exactidão que nos permitiria identificar alguém, compreender a disposição dos cadáveres nas fossas, ou ainda ver como as mulheres eram impelidas pelos SS a entrar na câmara de gás. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 52)

Para Didi-Huberman (2012a), as imagens não dizem toda a verdade. Elas são os vestígios lacunares que se encontram entre o impossível e a necessidade. Rancière também compreende que “a força do silêncio que traduz o irrepresentável do acontecimento não existe senão por via da sua representação” (RANCIÈRE, 2010, p. 137). A representação, para Rancière, é o ato de *dar um equivalente*, coisa que tanto a palavra quanto a fotografia fazem.

As imagens, mesmo lacunares, têm algo a dizer sobre o que representam, elas podem historicizar o real, contar alguma coisa, mesmo que seja impossível contar integralmente. Tomando o mesmo exemplo, Didi-Huberman afirma:

⁹⁵ Os dois primeiros fotogramas foram feitos de dentro da câmara de gás do crematório v, são imagens das fossas de incineração. A segunda sequência foi feita ao ar livre, no bosque de Birkenau. São fotos de uma “remessa” de mulheres se despindo. O rolo do filme foi escondido em um tubo de pasta de dentifrício, com a recomendação de chegar às mãos da Resistência e ser enviado para “mais longe”.

É claro que as quatro fotografias de Agosto de 1944 *não dizem* ‘toda a verdade’ (é preciso ser muito ingénuo para esperar isso do que quer que seja, coisas, palavras ou imagens): são minúsculas amostras de uma realidade complexa, breves instantes de um contínuo que durou não menos do que cinco anos. Mas elas são para nós – para o nosso olhar de hoje – a própria verdade, isto é, um vestígio, um fragmento dessa verdade: o que resta, visualmente, de Auschwitz. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 58)

A imagem não é *uma*, nem *toda*, mas também não é *nada*, já que entre o *tudo* e o *nada* há um largo espectro de possibilidades, como explica Didi-Huberman (2012a). Nem pura ilusão, nem toda a verdade, mas, escreve o autor, “o batimento dialéctico que agita em conjunto o *véu e o seu dilaceramento*” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 107). De acordo com o autor, é preciso saber distinguir o que *vela* a imagem, o que ninguém vê verdadeiramente e o que a *dilacera*, o que a excede. Quando a imagem ganha o efeito de dilaceração, ela deixa entrever uma dimensão desmedida do real, inquietante.

A imagem é sempre impura, tem uma natureza mista, é feita de coisas visíveis com coisas confusas, de coisas enganadoras com coisas reveladoras, de formas visuais misturadas com pensamento em ação, expõe Didi-Huberman (2012a). Por isso, ela não substitui o acontecimento, é apenas mediadora. Ainda sobre os fotogramas de Auschwitz, o autor escreve:

Não é preciso aderir à empatia barthesiana para saber que, *apesar de tudo* – isto é, apesar dos seus limites formais, do seu grão, da sua obscuridade relativa, do seu enquadramento parcelar –, as quatro imagens do *Sonderkommando* não constituem um ‘substituto atractivo’ do extermínio dos judeus nas câmaras de gás, mas, bem pelo contrário, um ponto de *contacto* possível, com a ajuda do meio fotográfico, entre a *imagem e o real* de Birkenau em agosto de 1944. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 101)

A fotografia, ao estabelecer conexão com o acontecimento, resiste ao apagamento. Ela mostra o que a princípio não vemos, oferece uma forma que nos faz pensar, imaginar, pois, como insiste Didi-Huberman (2012a, p. 201), “para saber (para saber esta história a partir do lugar e do tempo em que nos encontramos hoje), é preciso *imaginar-se*”. O autor inclui o sujeito no exercício do *ver* e do *saber*, por uma preocupação epistemológica, já que não se separa a observação do observador.

Na dobra do desaparecimento e da irrepresentabilidade de episódios passados, Ristelhueber, Ractliffe e De Pietri arrancaram dos espaços que percorreram alguma coisa que remete às guerras passadas. Como as guerras ocorreram fora dos centros urbanos, é significativo que a natureza – seja areia,

vegetação, neve, montanha ou água – tenha, em intensidades variadas, ofuscado seus vestígios. É por isso que as fotografias dos três trabalhos têm como base materiais frágeis, restos de objetos, coisas que perderam sua inteireza. Muitas vezes, não é possível reconhecer a materialidade do que foi fotografado, mas o pouco que elas nos dão a ver pode nos fazer pensar sobre as batalhas travadas naqueles locais. São os vestígios que possibilitam que uma parte da memória, em risco de dissolver-se, possa ser parcialmente recuperada.

Como maneira de enfrentar o apagamento de grandes catástrofes, Ristelhueber, Ractliffe e De Pietri envolveram-se no desafio de dar novos sentidos aos vestígios, que operam como ativadores da memória. Se Brecht, em seu poema, implora para que os rastros sejam – por necessidade – apagados, as fotógrafas, ao contrário, esforçam-se para preservá-los. Elas fazem o trabalho de investigação contra o apagamento, que se encontra em pleno processo, em ações desempenhadas tanto pelo homem quanto pela natureza. Na medida em que a distância histórica aumenta, o processo do apagamento torna-se mais fácil. Quanto mais anos se passarem após as guerras, menos perceptíveis serão suas marcas nos territórios, é por isso que cada trabalho tem gradações diferentes de vestígios. O apagamento procede de maneira dialética, cobrindo e revelando os vestígios do passado (Fig.53).



Fig. 53 – Fotografias do processo de apagamento de *Fait* (1992), *As terras do fim do mundo* (2010) e *To face* (2012).

FONTE: Fotos de Sophie Ristelhueber/Jo Ractliffe/Paola De Pietri.

Perante as fotografias dos vestígios encontrados nas areias do deserto do Kuwait, nas terras castigadas do interior de Angola e nos Alpes da Itália e Áustria, o pensamento, que parecia suspenso, é reativado. A imagem tem essa vocação de fazer ver, de tornar algo visível. De acordo com Didi-Huberman, a imagem é o *olho da história*, e para conseguir observá-la segundo a sua fenomenologia, “é

necessário *abrir o ponto de vista* até restituir às imagens o elemento antropológico que as põe em jogo” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 61).

Nessa operação de retorno à história não reencontramos exatamente o que aconteceu no passado, mas “o seu possível imaginável” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 38). O documentário *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais (1922-2014), com texto do poeta, escritor e ex-prisioneiro do campo de concentração de Mauthausen, Jean Cayrol (1911-2005), é um exemplo de tentativa de *transmitir o inenarrável*.

“Mesmo uma paisagem tranquila pode levar a um campo de concentração”, anuncia a voz em *off* enquanto observamos as imagens em cores – filmadas dez anos após o término da Segunda Guerra Mundial – dos campos vazios, espectrais, banais, onde quase nada resta das atrocidades do passado. Os longos *travellings* são intercalados com imagens de arquivo, em preto e branco, de soldados nazistas em marcha, multidões saudando o Terceiro Reich, prisioneiros embarcando no trem e chegando aos campos de concentração, rostos aterrorizados, edificações, crematórios, cadáveres, cenas de barbaridades do campo de concentração. Seria impossível qualquer tentativa de reconstituição linear da história, mas, da maneira como Resnais concebeu o documentário, buscando o contraste entre imagens do presente e do passado, podemos, ao menos, tentar imaginar o que ali se passou. O diretor procura oferecer um olhar arqueológico para a história, procura mostrar objetos que ainda resistem ao tempo. No ensaio *Cascas*, Didi-Huberman (2013b) retoma as análises desenvolvidas em *Imagens apesar de tudo* e, ao narrar o seu percurso em Auschwitz, comenta:

Sim, é exatamente isto, sim, é isto que ainda resiste ao tempo: é de fato esta estrada, este caminho, são de fato estas duas cercas de postes de cimento e arame farpado. Apesar de agora vazio de todos os atores de sua tragédia, este é claramente o lugar de nossa história. O fogo da história passou. Partiu como a fumaça dos crematórios, soterrado junto com as cinzas dos mortos. Isso significaria que não há nada a imaginar porque não há nada – ou muito pouco – a ver? Certamente não. Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 116-117)

Esse contraste entre duas temporalidades está presente em todo o filme. Didi-Huberman observa que, “entre as marcas de arquivo e as marcas de presente, procurava-se convocar um tempo crítico” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 169). Resnais e Cayrol (1955) admitem no próprio filme que é impossível chegar a uma

imagem próxima do que realmente ocorreu, pois “nenhuma descrição, nenhuma fotografia pode restaurar a sua verdadeira dimensão: sem fim, medo ininterrupto”.

Assim como em *Noite e neblina*, os vestígios, as lacunas presentes nas fotografias de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face* seriam, então, a chance para o espectador imaginar o indescritível. Uma simples imagem nunca preencherá completamente as lacunas da história, ela será sempre inexata, inadequada, mas, apesar de tudo, necessária, logo possível, como acredita Didi-Huberman (2012a).

A cada imagem, uma sobrevivência, uma oportunidade de experimentar o vestígio e o tempo como coisas abertas, inacabadas. A sobrevivência está diretamente ligada à destruição: alguma coisa sobrevive a um processo de destruição que precisa ser nomeado para se contrapor à ideia de uma destruição generalizada. “São portanto elas, as imagens, o que nos resta: são elas as *sobreviventes*”, conclui Didi-Huberman (2012a, p. 67).

O conceito de sobrevivência (*Nachleben*), a vida póstuma das imagens, foi formulado pelo historiador da arte Aby Warburg (1866-1929). Em seu processo metodológico, Warburg montou uma antropologia das imagens baseada nas suas sobrevivências⁹⁶, ou seja, nos deslocamentos das imagens, nas reaparições das formas em tempos diferentes, sem definição de começo e fim. Warburg falava do historiador-sismógrafo, aquele que inscreve e transmite não só os movimentos visíveis, mas também os invisíveis, que sobrevivem, que em um momento inesperado acabam por se manifestar. O conhecimento da *Nachleben* nos faz pensar: por que criamos imagens? O que esperar das imagens?

Assim como Walter Benjamin, Warburg⁹⁷ também se recusava a pensar a história em linha reta, cronologicamente. Warburg era contra a história tranquilizadora do positivista e contra a história da arte “estetizante”, dedicada à avaliação de obras figurativas em termos de beleza, como explica Didi-Huberman (2013a). Ele propôs, então, uma história inquieta, metamórfica, em que o passado sobrevive. Warburg criou uma forma de pensamento por constantes deslocamentos,

⁹⁶ Em 1909, Warburg começou a organizar a sua biblioteca. Os livros não eram dispostos por temas ou em ordem alfabética, mas organizados por afinidades, tinham relação uns com os outros e com os painéis montados. Em 1933, por causa do avanço nazista na Alemanha, a biblioteca foi transferida para Londres, onde serviu de base para a criação do Instituto Warburg. Atualmente, integrado à Universidade de Londres, o instituto tem uma biblioteca de mais de 300 mil títulos.

⁹⁷ Embora as afinidades entre Benjamin e Warburg sejam grandes, elas só foram observadas depois da morte de ambos. Eles não tiveram contato.

seja de períodos históricos, de localizações geográficas ou de hierarquias culturais. De acordo com Didi-Huberman,

esse deslocamento continuou a fazer dele um fantasma, ele foi o atravessaparedes da história da arte. Seu deslocamento para a história da arte resultara de um processo crítico em relação ao espaço familiar: um mal-estar na burguesia negociante e na ortodoxia judaica. Criaria também um violento processo crítico, uma crise e uma verdadeira desconstrução das fronteiras disciplinares. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 31-32)⁹⁸

Para Warburg, deslocar não quer dizer somente ir de um ponto ao outro, mas entender como as imagens se movimentam, como elas constituem afinidades entre si. Assim, formas sobreviventes desaparecem e reaparecem ao longo da história quando não esperadas, em momentos distantes, rompendo com a ilusão de progresso e de desenvolvimento linear. O passado sobrevivente em um certo momento retorna em nossa memória, em caráter de urgência. Segundo o historiador da arte, toda imagem é resultado de movimentos provisoriamente nela sedimentados. Diante da imagem, estamos também diante de um tempo complexo, provisoriamente configurado, dinâmico. Imagem e tempo são desterritorializados na conjuntura histórica.

Didi-Huberman (2013a) viu no conceito de sobrevivência de Warburg um entendimento mais complexo do tempo histórico, capaz de reconhecer temporalidades específicas e suas impurezas.

Warburg substituiu o modelo ideal das renascenças, das boas imitações e das serenas belezas antigas por um modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, sobrevivências, remanências, reparações das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 25).

O seu último e ambicioso projeto, o *Atlas de imagens Mnemosyne*⁹⁹, composto de um conjunto de 63 painéis de imagens, pretendia estabelecer conexões entre as imagens, linhas de transmissão de características visuais através dos tempos. Nesse projeto, Warburg tentou conjugar o problema do estilo, de

⁹⁸ Didi-Huberman dedica o livro *A imagem sobrevivente* (2013) ao estudo das influências e conceitos de Aby Warburg.

⁹⁹ Os painéis tinham como suporte placas de madeira, de aproximadamente 150 x 200 cm, cobertos com um pano preto. Warburg organizava e reorganizava os painéis, em um processo combinatório de adição e subtração de fotografias em preto e branco da história da arte, imagens cosmográficas, fotografias de mapas, páginas manuscritas e imagens contemporâneas retiradas de jornais e revistas. Os painéis individuais eram numerados e ordenados, criando sequências temáticas.

arranjos formais, com a abordagem antropológica das singularidades das imagens em termos históricos e culturais. Ele montou uma história de imagens, concebida como uma história de fantasmas, que evidencia as sobrevivências, latências, retornos, misturados no desenvolvimento mais manifesto dos períodos e estilos.

Nessa óptica de retorno de fantasmas, como escreve Didi-Huberman (2013a), as próprias imagens são o que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas que, como foram imensamente destruídas pelo tempo, tornaram-se parciais, virtuais. Em uma primeira aproximação, a imagem seria, então, “o que sobrevive de uma população de fantasmas” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 35).

Com influências do historiador Jacob Burckhardt (1818-1897), Warburg sempre se recusou a fechar uma síntese; com seu imenso labirinto de manuscritos, anotações, esquemas, diários, ele sempre adia o momento de concluir. Ele trabalhava com as singularidades das obras, analisando-as infinitamente e, assim, nunca fechava sua análise. Para Warburg, a imagem é centrífuga, vertiginosa e não se resolve nela mesma. Ela não está apenas relacionada à visão, mas também ao saber, à memória, ao desejo. É através de camadas de memória que se desdobram que o historiador constrói o seu pensamento. Em suas pesquisas, ele se debatia com as lacunas, as contramotivações, as aberrações, as impurezas das imagens e do tempo – base do seu conceito de sobrevivência¹⁰⁰. Como nota Didi-Huberman:

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve *um outro tempo*. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a *anacroniza*. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 69)

Nesta pesquisa, queremos pensar a antropologia das sobrevivências proposta por Warburg em um sentido amplo de entendimento da história a partir de suas impurezas e de uma outra visão de temporalidade. Não é nosso intuito fazer

¹⁰⁰ O conceito de sobrevivência de Warburg acabou caindo no esquecimento. À princípio, Erwin Panofsky (1892-1968), discípulo de Warburg, reconhecia a impureza do tempo, mas acabou por invalidá-la. Warburg pensava a *sobrevivência* como um tempo psíquico, onde o *éthos* apolíneo e o *páthos* dionisiaco estão integrados. Ele chamou de *fórmulas de páthos* (*Pathosformeln*) sintomas visíveis, – corporais, gestuais, figurados – de um tempo irreduzível a formas afetivas primitivas. Para exprimir os gestos afetivos da presença, o homem deve voltar às fórmulas antigas do *páthos*, presente tanto na arqueologia figurativa dos romanos, no renascimento, como também na linguagem poética, na música e na dança. A *Pathosformel* não é somente um gesto corporal, é um gesto psíquico. Ela sobrevive de forma híbrida e instável e se manifesta no movimento do tempo sobrevivente, são cristais de memória. O conceito da *Pathosformel* também foi negligenciado por Panofsky, mais tarde por Ernst Gombrich (1909-2001) e por outros importantes historiadores da arte.

montagens que apontem afinidades entre imagens que pertencem a épocas diferentes. Não estamos interessados exatamente no seu método analítico, mas no alcance mais alargado do seu conceito de sobrevivência, que abre, torna mais complexa, anacroniza a história e desfaz as relações causais.

Didi-Huberman aproxima o pensamento de Warburg ao de Benjamin ao dizer que, para os dois autores, “a imagem é um operador temporal de sobrevivências”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 119). Para falar de imagens sobreviventes, o autor faz uma comparação do vaga-lume – luz pulsante, passageira, frágil – com a imagem dialética – que relampeja em uma aparição única. Para Didi-Huberman, “como um vaga-lume, ela acaba por desaparecer da nossa vista e ir para um outro lugar, será, talvez, percebida por outra pessoa, em outro lugar, lá onde sua sobrevivência poderá ser observada ainda” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 119).

É nesse sentido amplo do conceito de sobrevivência que as fotografias de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face* se enquadram. Nos três trabalhos, observamos a predominância de fotografias que evocam temas como campos de batalha, instrumentos da guerra, sobras das ações, devastação, força da natureza. De alguma maneira eles estão relacionados ao caráter ambíguo do vestígio, que remete tanto à presença – o que vemos – quanto à ausência – o que não vemos, tanto à sobrevivência quanto ao apagamento. Na esteira de Benjamin, Didi-Huberman concebe o vestígio como alguma coisa que sobrevive ao apagamento, ele não carrega apenas o que resta, mas toda a força de uma desapareição. Mesmo sabendo que as fotografias mostram uma partícula ínfima do ocorrido, elas são necessárias, pois só assim podemos lembrar o que sucedeu e evitar o risco de o evento cair em esquecimento. O autor ressalta que

cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. [...] E mesmo assim, cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desapareição. Destruir imagens é tão fácil, tem sido sempre tão habitual. (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 210).

Talvez essas fotografias sejam testemunhas da maneira como esses traçados, em breve, desaparecerão. Elas mostram processos de apagamento guiados pela ação do tempo, que pode encobrir tudo. O tempo tratando de pacificar o passado, dificultando a operação de resgate e, por outro lado, as fotografias tentando preservar alguma coisa que ainda não foi encoberta. Observamos nelas

um pouco do que sobrou do teatro de operações, por exemplo, rastros dos soldados que ali passaram, trincheiras cavadas, destroços dos armamentos que utilizaram. Diante dessas imagens o espectador questiona: o que aconteceu ali? Que evento ocorreu? A que isso pertence? O espectador pode encontrar possíveis respostas conectando-se às experiências passadas e utilizando, para isso, a imaginação e a memória – ferramentas capazes de diluir a distância entre o presente e o passado. A história não virá de maneira precisa, completa, pois são as lacunas, os vazios, os esquecimentos que nos trazem lembranças de histórias passadas, que permanecem inconclusas. Imaginar e lembrar são formas de presentificar o passado.

A cada instante, histórias são esquecidas, deixadas para trás. Resgatar um evento do passado é uma forma de permitir que a história seja revisitada, pois, como escreveu Molder (1999b, p. 116), “a experiência da mutilação, do despedaçamento, da dispersão dos gestos humanos, é uma experiência indelével, inapagável, que pede a promessa, a tarefa de rememorar”. São os vestígios, os restos¹⁰¹, os detalhes – associados à perda e à permanência – que podem trazer em si a possibilidade de conhecimento do passado. Como recomenda Didi-Huberman, “seria preciso saber ver nas imagens aquilo de que elas são as sobreviventes. Para que a história, liberta do puro passado (desse absoluto, dessa abstracção), nos ajude a *abrir* o presente do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 229).

Uma imagem sobrevivente, que se manifesta no presente, pode ser um artefato essencial para tentarmos compreender a guerra além das histórias oficiais que nos são contadas na escola. E, no caso do nosso *corpus*, a *imagem-vestígio* foi a forma escolhida para que os episódios das guerras pudessem ser retomados. Certamente, chegaremos a histórias fragmentadas, lacunares, mas, entre uma lacuna e outra, existe a chance de encontrarmos outras maneiras de compreender o passado. A fotografia é composta de traços de um passado irrecuperável que pode, entretanto, ser imaginado. Segundo Didi-Huberman (2012a), podemos *duvidar das imagens*, isto é, apelar a um olhar mais exigente, a um olhar crítico, mas não desprezá-las ou menosprezá-las.

¹⁰¹ Na nossa compreensão, resto e vestígio são sinônimos, mas alguns autores chegaram a uma definição específica para o resto. Assim como o vestígio, o resto também tem uma condição paradoxal; como explicam Roberto Vecchi e Margarida Ribeiro (2012, p. 95), o termo “se apoia numa dupla etimologia que raia a contradição, significando, ao mesmo tempo, perda e permanência. A primeira por remeter ao verbo grego *leípo*, que corresponde ao verbo latino *linquo*, de que deriva uma palavra residual como relíquia e marca a falta, a ausência, o abandono. A segunda vai no sentido oposto, derivando da palavra *restus* (verbal de *sto*) e indicando estabilidade, firmeza e resistência”.

*Para descrever as nuvens
Eu necessitaria ser muito rápida –
numa fração de segundo
deixam de ser estas, tornam-se outras.*

Nuvens
Wisława Szymborska

3 TRÊS POÉTICAS DO VESTÍGIO: *FAIT*, *AS TERRAS DO FIM DO MUNDO* E *TO FACE*

O livro *Fait* (1992), de Sophie Ristelhueber, abriu caminho para compreendermos que a documentação da guerra poderia ser explorada a partir de traços, índices precários, algumas vezes irreconhecíveis. Certamente, o trabalho de Ristelhueber não foi o primeiro a apanhar a guerra desta maneira – já mencionamos, por exemplo, as fotografias aéreas de Hallo e Steichen, no primeiro capítulo – mas, em *Fait* encontramos um estudo elaborado do traçado da guerra que potencializa a indicialidade de suas imagens.

Em seguida, chegamos ao livro *Taliban* (2003)¹⁰², de Thomas Dworzak, cujos retratos, além de também tematizar a guerra, são vestígios de combatentes do grupo fundamentalista islâmico que desapareceram. A ideia de incorporá-lo ao *corpus* da pesquisa foi abandonada ao verificarmos que a relação vestigial está presente nas expressões, objetos e cenários que compõem os retratos do livro. Como os vestígios não são mostrados pelas marcas no território, como em *Fait*, teríamos um campo de atuação muito amplo e distinto.

Durante a pesquisa de obras que tivessem uma aproximação maior com o livro de Ristelhueber, chegamos a uma lista de trabalhos fotográficos sobre a temática da guerra. Montamos, assim, um *corpus de apoio* (Fig.54) que serviu para estabelecermos aproximações com o *corpus* principal, à medida que foi composto por trabalhos que também mostram a guerra fora dos momentos de confronto, perigo e sofrimento. Além disso, o *corpus de apoio* foi utilizado como base de referências e para contextualização histórica da fotografia de guerra.



Fig. 54 – Levantamento do *corpus* da pesquisa. 2012-2013.
FONTE: Foto de Kátia Lombardi.

¹⁰² Citado no item 1.3, no primeiro capítulo.

Ainda não havíamos chegado ao *corpus* definitivo. Continuamos a pesquisa, mas voltados, especificamente, para obras fotográficas contemporâneas sobre a guerra, caracterizadas pela intensa presença do traço vestigial. Os trabalhos *As terras do fim do mundo* (2010), de Jo Ractliffe, e *To face* (2012), de Paola De Pietri, foram os escolhidos para dar maior sustentação à proposta de investigar como o vestígio pode operar na produção de fotografias de guerra, que já havíamos encontrado em *Fait* (1992). Fechamos o *corpus* da pesquisa com esses três trabalhos fotográficos que utilizam o livro como suporte.

A seleção de mulheres fotógrafas não foi proposital. A questão do gênero foge ao recorte da pesquisa, ainda que o tema seja fascinante. A partir do século XX, embora em número bastante reduzido, a mulher passou a fazer parte da história da fotografia de guerra. Lembramos: Margaret Bourke-White (1904-1971), Lee Miller (1907-1977), Gerda Taro (1910-1937) e, mais recentemente, Susan Meiselas (1948-) e Alexandra Boulat (1962-2007). Todavia, sobre a questão particular do vestígio, no processo de delimitação do nosso *corpus* encontramos trabalhos realizados tanto por mulheres quanto por homens, como é o caso de *Rwanda 2004: Vestiges of a genocide* (2011)¹⁰³, fotografado por Pieter Hugo. A opção por *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face* deu-se pela afinidade no modo de captar o vestígio no cenário da guerra. Vimos, assim, a possibilidade de trabalharmos com os índices e suas modulações, não como um todo orgânico, mas com variações da escala do olhar, da experiência da guerra.

Ao nos debruçarmos sobre as imagens dos livros *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face*, já sabíamos que – embora a operação de fotografar os pertences humanos, as ruínas da guerra, os rescaldos dos combates seja feita constantemente pelos fotógrafos de guerra – estávamos diante de fotografias que mostram a guerra de maneira muito diferente das que abastecem a grande mídia.

De início, também não encontramos semelhanças entre o modo de produção das três fotógrafas e o dos fotógrafos amadores e profissionais pertencentes à era das novas tecnologias, que utilizam tanto câmeras digitais de última geração como celulares para produzirem imagens *low-tech*¹⁰⁴, como é caso do Projeto Basetrack

¹⁰³ Citado no item 1.3, no primeiro capítulo.

¹⁰⁴ Referimo-nos à linguagem básica, vernacular das fotografias feitas com aplicativos de celulares. A convivência entre o *low-tech* e o *high-tech* tornou-se frequente nas produções atuais.

(2010)¹⁰⁵. As propostas de Ristelhueber, Ractliffe e De Pietri não estão vinculadas aos recursos tecnológicos disponíveis no período em que fotografaram os locais das guerras. Nos anos 1990, quando Ristelhueber fotografou a Guerra do Golfo, a versátil câmera de pequeno formato era – e continua sendo – convencionalmente utilizada nas fotografias de guerra; quando Ractliffe e De Pietri saíram para fotografar, respectivamente, a Guerra de Fronteira, em Angola, e a Primeira Guerra Mundial, nas fronteiras da Itália e Áustria, no final da década de 2000, as câmeras digitais já eram utilizadas pelos fotógrafos profissionais. Entretanto, na direção oposta, as três fotógrafas preferiram utilizar filmes e câmeras de médio e grande formato, pesadas, robustas, mas que oferecem melhor qualidade em grandes ampliações. Além disso, a câmera de grande formato, como a utilizada por De Pietri, permite basculamentos, movimentos de compensação da forma da perspectiva e rígidos controles na profundidade de campo.

A opção por esse tipo de equipamento está diretamente relacionada à escolha das três fotógrafas de produzir *paisagens da guerra*. Nos três trabalhos, os vestígios foram apanhados em meio aos campos de batalha. Como eles têm uma relação estreita com a paisagem, faremos aqui uma breve discussão sobre o gênero.

3.1 Antipaisagens ou paisagens residuais

Tanto em *Fait* quanto em *As terras do fim do mundo* e em *To face*, observamos fotografias de marcas da guerra encontradas em diferentes espaços externos, apreendidos pelo olhar das fotógrafas. Podemos dizer que essas fotografias pertencem também ao gênero paisagístico e são montadas a partir de uma série de critérios, como enquadramento, ponto de vista, percepção, distância, entre outros. No entanto, não se trata de paisagens esplendorosas, prazerosas ou revestidas de sentido bucólico. Não são paisagens convencionais que procuram equivaler-se à natureza, com o objetivo de proporcionar deleite visual, mas, sim, paisagens devastadas, em grande parte fantasmáticas, carregadas de marcas do passado sombrio.

¹⁰⁵ Citado no item 1.2.2, no primeiro capítulo.

Essas marcas nos fazem pensar que a paisagem, além da natureza, envolve cultura, línguas, economia e costumes. Como ressalta Simon Schama (1996, p. 70), “paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha”. No caso das fotografias dos três livros, as paisagens estão crivadas com o legado da guerra.

De acordo com Anne Cauquelin (2007), é impossível apontar a origem da paisagem – autores confiáveis situam seu nascimento por volta de 1415. O termo e a noção de paisagem vieram da Holanda, passaram pela Itália e se instalaram na nossa cultura com as leis da perspectiva. Para Schama, a própria palavra *paisagem* tem muito a dizer:

Ela entrou na língua inglesa junto com *herring* (arenque) e *bleached linen* (linho alvejado), no final do século XVI, procedente da Holanda. E *landschap*, como sua raiz germânica, *Landschaft*, significava tanto uma unidade de ocupação humana – uma jurisdição, na verdade – quanto qualquer coisa que pudesse ser o aprazível objeto de uma pintura. Assim, certamente não foi por acaso que nos campos alagados dos Países Baixos, cenário de uma formidável engenharia humana, uma comunidade desenvolveu a ideia de uma *landschap*, que, no inglês coloquial da época, se tornou *landskip*. Seus equivalentes italianos, o ambiente idílico e pastoril de riachos e colinas cobertas de dourados trigais, eram conhecidos como *parerga* e constituíam os cenários auxiliares dos temas comuns da mitologia clássica e das escrituras sagradas. Nos Países Baixos, contudo, o desenho e uso da paisagem por parte do homem – sugerido pelos pescadores, vaqueiros, caminhantes e cavaleiros que povoam os quadros de Esaias van de Velde, por exemplo – era a história, espantosamente auto-suficiente. (SCHAMA, 1996, p. 20-21)

A descoberta da montanha ou do litoral, segundo Cauquelin (2007), é atribuída à literatura: foram os poemas, os relatos de viagem que abriram caminho para se pensar na existência da paisagem; só depois veio a pintura, que possibilitou a visualização, o compartilhamento da visão da imagem descrita pela língua.

André Rouillé (2009) esclarece que, aos poucos, a pintura de paisagem foi dominando os elementos da natureza que, naquela época, devido a uma diversidade excessiva de componentes – o campo, a floresta, as montanhas, por exemplo –, nossos olhos não conseguiam discernir. Assim, no século XVI e nos três séculos seguintes, a pintura foi organizando, esquematizando, tornando visível a natureza rebelde ao nosso olhar.

Embora a origem da paisagem não se reduza ao contexto da pintura, esta teve importância fundamental para o desenvolvimento da noção de paisagem, explica Cauquelin (2007). A invenção da perspectiva no século XV mudou a nossa

visão do mundo. A partir da perspectiva, a paisagem ganhou autonomia, adquiriu a consistência de uma realidade “para além do quadro” (CAUQUELIN, 2007, p. 37). Ela se tornou responsável por fundar uma realidade sensível, por inserir, obrigatoriamente, a percepção na ordem cultural. Para Cauquelin, esse salto realizado pela perspectiva vai além da mera possibilidade de representação gráfica dos lugares e objetos; ela instaurou uma ordem de equivalência entre um artifício e a natureza¹⁰⁶.

A perspectiva é responsável por dar forma à realidade, que é transformada em imagem e que tomamos como real. Acreditamos tão fortemente na perspectiva, nos seus planos de proximidade e distância, nos seus pontos de vista, que não conseguimos olhá-la de fora, não percebemos que suas regras mostram *o que se ver*. Assim, a paisagem surge como noção, como conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição; tenta-se construí-la como o *análogon* da natureza. A perspectiva, apesar de artificial, fazia acreditar que a paisagem, em sua diversidade, seria uma justa e poética representação do mundo. Nas palavras de Cauquelin,

tomada exclusivamente no contexto da pintura, a paisagem se reduziria, pois, a uma representação figurada, destinada a seduzir o olhar do espectador, por meio da ilusão de perspectiva. A inesgotável riqueza dos elementos naturais encontraria um lugar privilegiado, o quadro, para aparecer na harmonia emoldurada de uma forma, e incitaria então o interesse por todos os aspectos da Natureza, como por uma realidade à qual o quadro daria acesso. (CAUQUELIN, 2007, p. 37)

Contudo, como alerta a autora (2007), é preciso renunciar a essa ilusão. Para Cauquelin, a paisagem é uma criação humana a partir de um ambiente pré-existente, do qual o homem é parte. A paisagem é fruto da relação entre sociedade, cultura e natureza. Ela está relacionada com o acontecimento, com a ação provocada pelos corpos que a ocupam. Diferentemente da natureza, a paisagem “não pode ter valor em si, trata-se de uma peça útil à sua economia, como lugar-*invólucro* dos seres que ela aprovisiona” (CAUQUELIN, 2007, p. 51). O que vale como paisagem, ela explica,

¹⁰⁶ Cauquelin admite que as distinções entre natureza e paisagem se confundem. A autora considera inútil uma discussão sobre uma provável gênese e propõe um acordo tácito, respeitando o *como as coisas se dão*. Ela chega a utilizar o termo *natureza-paisagem* ou *paisagem-natureza*, já que considera que “tocar a paisagem, modelá-la ou destruí-la, é tocar a própria natureza” (CAUQUELIN, 2007, p. 39). E que “não podemos evitar que, livre de vigilância, a paisagem nos diga sempre: ‘Eu sou a natureza’” (CAUQUELIN, 2007, p. 187).

não tem nenhuma das características que estamos acostumados a lhe atribuir: relação existencial como seu preexistir, sensibilidade ou sentimento, emoção estética ausente. Sua apresentação, portanto, é puramente retórica, está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda, como pretexto para desenvolvimentos, ela é cenário para um drama ou para a evocação de um mito. (CAUQUELIN, 2007, p. 49)

Embora suas definições estejam entrelaçadas, a paisagem não equivale à natureza, mas, sim, remete a ela. A paisagem domestica a natureza; ela é a ponte entre a natureza e o espectador. Para constituir uma paisagem, é preciso delimitar um fragmento da totalidade, acomodar os elementos naturais dentro de uma moldura, a partir de um ponto de vista, colocar limites, fazer recortes no infinito. Pela moldura, observamos algo da natureza, extraído do seu domínio, “porque a moldura corta e recorta, vence sozinha o infinito do mundo natural, faz recuar o excedente, a diversidade”, ressalta Cauquelin (2007, p. 137).

Na moldura, o fragmento recortado resume a natureza em seu conjunto. Se a natureza não pode ser mostrada em seu todo, pelo fragmento poderemos imaginá-la e dar continuidade ao que está fora da moldura. Para Cauquelin, essa é a função do mais simples fotógrafo: enquadrar. Pelo enquadramento subtraímos ao olhar uma parte da visão: “isso não entra”. O enquadramento, assinala a autora, exige o recuo, a distância certa:

Ele inspira a ordem, dá a regra dos primeiros planos e dos planos de fundo, porque suas bordas são orientadas de baixo para cima e da direita para a esquerda. Embaixo, o mais próximo; no alto, o mais distante. Entre as duas bordas, verticais, uma superposição de planos. Horizontalmente, o campo é apenas ‘bordejado’, sem outras regras além das regras da possibilidade de abarcar um conjunto infinito. (CAUQUELIN, 2007, p. 137)

Assim, a paisagem é montada como uma sentença gramatical, a partir de um conjunto de elementos disponíveis e regras – enquadramento, medidas, distância, pontos de vista, escala, percepção, orientação – que permitem que sejam formuladas de diversificadas maneiras. Para Cauquelin, essa é uma operação feita por qualquer pessoa. Todos nós emolduramos, nos situamos à distância, recorremos às metáforas, contextualizamos, utilizamos recursos da linguagem, valemo-nos da percepção sensível. Segundo a autora, “os dados do ambiente físico mantêm um contato estreito com os dados perceptuais formados pela paisagem” (CAUQUELIN, 2007, p. 11).

Também Schama (1996) acredita que não há como situar natureza e percepção humana em campos distintos, elas são inseparáveis: “Todas as nossas paisagens, do parque urbano às trilhas na montanha, têm a marca de nossas persistentes e inelutáveis obsessões” (SCHAMA, 1996, p. 29). A natureza é a manifestação do sensível e do intelecto.

A fotografia, no início do século XIX, deu continuidade ao que a pintura vinha praticando, contribuindo para popularizar as cenas de paisagens pitorescas. O inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877), inventor da Calotipia, chegou a dar o título de *lápiz da natureza*¹⁰⁷ ao primeiro livro ilustrado com fotografias, que continha não apenas paisagens, mas gêneros diversificados de imagens produzidas em Calótipo. Apesar de a fotografia de estúdio e o retrato terem predominado no século XIX, muitos fotógrafos, mesmo com as dificuldades causadas pelos processos e equipamentos, começaram a usar a fotografia como aparelho mediador entre o homem e o ambiente externo.

Ao longo do século XIX, como conta Lissovsky (2012, p. 230), “e durante as primeiras décadas do XX, os ‘álbuns de vistas’ foram a forma dominante de difusão das ‘fotografias de paisagem’”. Naquela época, era comum a produção de panoramas¹⁰⁸ e vistas da cidade produzidas em álbuns. Nesse caso, trata-se de um outro tipo de paisagem, a paisagem urbana. Expressão que, para Cauquelin, parece ir contra a noção natural de paisagem,

tanto porque nega a relação muito próxima entre paisagem e Natureza, como pelo conteúdo, heteróclito, muitas vezes sórdido, oferecido pela visão de uma cidade eriçada em torres disparatadas, trespassada de terrenos vagos, saturada de sujeiras e banhada pela fumaça opaca das essências artificiais... e, não obstante tudo, vemos o espetáculo como paisagem. (CAUQUELIN, 2007, p. 148)

Também para Nelson Brissac Peixoto (1996, p. 10), “as cidades são as paisagens contemporâneas. [...] Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem, é que constitui a paisagem das

¹⁰⁷ *The pencil of nature*, livro publicado em seis fascículos lançados de 1844 a 1846, contendo 24 imagens produzidas por Calótipo. Cada imagem era acompanhada de um texto descritivo e que explica o processo de produção, caso a caso. A versão digitalizada do livro está disponível no link: <http://www.gutenberg.org/ebooks/33447>

¹⁰⁸ O panorama surgiu no século XVIII. No começo eram pinturas que se estendiam ao longo de um local de forma circular e devidamente iluminado. No século XIX surgiram as fotografias panorâmicas. Para Dubois (1998, p. 217), “[...] o panorama desemboca (ficticiamente) sobre uma paisagem, sobre uma cidade, sobre uma cena que, sempre, é uma cena do exterior. Uma simulação aceita como espetáculo. ‘A ilusão mais completa’ fica sob a mira do panorama.”

idades”. Cauquelin vai além, ao dizer que a paisagem urbana é mais nitidamente paisagem que a paisagem agreste, pois sua construção é mais marcada, mais constante. “Ali tudo é moldura e enquadramento, jogos de sombra e de luz” (CAUQUELIN, 2007, p. 150). Nessa concepção, a fotografia já nasceu paisagem: a vista dos telhados feita da janela do sótão da casa de Niépce (1765-1833)¹⁰⁹ nada mais é que uma paisagem urbana. No Brasil, Marc Ferrez (1843-1923) produziu vistas urbanas no Rio de Janeiro e Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) documentou as transformações urbanas de São Paulo no *Álbum comparativo da cidade de São Paulo* (1862-1885). Nesse álbum, ele mostrava fotografias tomadas dos mesmos locais e sob os mesmos ângulos em um intervalo de 25 anos (Fig.55).



Fig. 55 – Vista da Rua da Quitanda com feição colonial (esq.) e tomada no mesmo ponto (dir.), 25 anos depois. São Paulo. 1862-1887.

FONTE: Fotos de Militão Augusto de Azevedo/Dicionário histórico-fotográfico brasileiro.

Era comum os fotógrafos utilizarem a palavra *vista* ao invés de *paisagem*, pois, segundo Rouillé (2009), *vista* estava relacionada à fotografia de procedimento científico, à prova documental. Diferentemente, o termo *paisagem* reservava-se unicamente às fotografias que se inscreviam no circuito das artes. O geólogo francês Aimé Civiale (1821-1893), por exemplo, fotografou os Alpes, as montanhas, com intuito científico, de documentação, recusando o ponto de vista artístico.

Antonio Fatorelli (2003) comenta que os primeiros fotógrafos de paisagem, entre eles Carleton Watkins (1829-1916) e Francis Frith (1822-1898), empreenderam viagens em direção a territórios desconhecidos, enquanto outros, como Eugène

¹⁰⁹ Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) ficou conhecido como o inventor da fotografia. Niépce dedicava-se à invenção de aparelhos técnicos e trabalhava com litografias. Por volta de 1822, já desenvolvia experiências com um verniz de asfalto fotossensível chamado *betume da Judéia*, aplicado sobre uma placa metálica, além de uma mistura de óleos para fixar a imagem. Em 1826, ele conseguiu reproduzir a vista da janela do sótão de sua casa, após 8 horas de exposição à luz, considerada a primeira fotografia. Ele chamou o processo de heliogravura.

Atget (1857-1927) e Brassai (1899-1984), recorreram à fotografia como forma de registrar suas caminhadas, seus encontros no próprio território da cidade. Em um derradeiro gesto de um fotógrafo clássico, como escreveu Lissovsky (2012), Alfred Stieglitz (1864-1946) dedicou-se à busca do traço no que se ausenta, ao fotografar nuvens, ensaio que ele chamou de *Equivalentes* (1925-1934).

Nas décadas de 1920 e 1930, as fotografias de Ansel Adams (1902-1984) foram destaque do gênero por tentar restituir a condição original da natureza, sem intervenções humanas (Fig.56). Adams usava câmeras de grande formato e a menor abertura possível do diafragma, f/64, conferindo à imagem grande profundidade de campo. Suas fotografias serviram de apoio à campanhas de criação de parques nacionais nos EUA. Mais recentemente, entre 1980 e 1990, Hiroshi Sugimoto (1948-) fotografou o mar e seu horizonte em diferentes lugares do mundo, usando câmera de grande formato e longa exposição. As fotos em preto e branco são exatamente do mesmo tamanho, e em todas o mar aparece bifurcando a linha do horizonte (Fig.57).



Fig.56 – Jeffrey Pine. Sentinel dome. 1940.

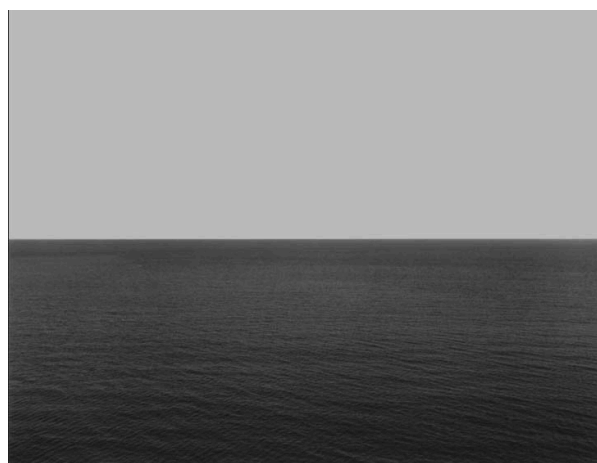


Fig.57 – Caribbean Sea. Jamaica. 1980.

FONTE: Foto de Ansel Adams/The Ansel Adams Gallery FONTE: Foto de Hiroshi Sugimoto/sugimotohiroshi.com

3.1.1 Paisagem convencional e antipaisagem

Tradicionalmente, a paisagem está relacionada a um sentimento de satisfação que proporciona prazer. Já estão instaladas em nosso modelo cultural formas de reconhecer a paisagem que nos fazem exclamar: “que bela paisagem!”. É comum associá-la à ideia de tranquilidade, descanso e bem-estar: “vamos às montanhas desfrutar a paisagem”.

Para Cauquelin (2007) se existe um sentimento de satisfação conferido pela paisagem, é porque existe uma forma que espera uma satisfação, um preenchimento. Trata-se de uma adequação de um modelo cultural ao conteúdo singular que é apresentado. A seu ver, a *satisfação* é da ordem da retórica¹¹⁰ quando

uma forma cultural é preenchida por um conteúdo que a ela adere, [...] os espectadores acreditam ‘ver’ o que esperam de uma paisagem natural, sem reconhecer, a esse espetáculo, uma arte, um estilo particular que possam dar ocasião a um juízo estético. (CAUQUELIN, 2007, p. 119)

O prazer da paisagem viria, então, de uma tentativa de ajustar-se para alcançar a perfeição, que seria o êxtase. O sentimento de que o conteúdo é justo ou de “como deve ser” conduz à satisfação, o que, como mostra Cauquelin, tem a validade de um contrato entre o que está presente diante de nós e os critérios de validade de outros pontos de vista. Assim, a satisfação deriva da necessidade da obra de se legitimar; como explica Cauquelin (2007, p. 121), “por trás da obra ela buscará o plano de fundo – o criador, sua inspiração, sua intenção –, buscará causas, explicações. Julgar e avaliar, nomear e denominar fazem parte da satisfação”.

Lembremos, por exemplo, a pintura de paisagem do Romantismo, período a que – em reação ao equilíbrio e racionalidade do classicismo – eram atribuídos às obras valores como a solidão, a dramaticidade e a imaginação. A paisagem mostrava não apenas o cenário, mas a sua relação com os personagens das obras. Pintores como Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), Eugène Delacroix (1798-1863), Joseph Mallord William Turner (1775-1851), John Constable (1776-1837) e Caspar David Friedrich (1774-1840) exaltaram a dimensão nacionalista e ética do passado histórico, evocando acontecimentos e personagens.

As pinturas de paisagens de Friedrich, por exemplo, mostram a fragilidade do homem na escala da vida. Elas enfatizam o impacto do emocional e o espiritual sobre a natureza. Sua pintura *O caçador na floresta* (Fig.58), que tem a guerra como tema, de acordo com Schama (1996), tornou-se o ícone mais duradouro da Guerra de Liberdade (*Freiheitskrieg*). Schama ressalta que rapidamente os críticos

¹¹⁰ Para Cauquelin (2007), a paisagem, por ser uma construção, é uma expressão da Retórica. Os paisagistas, ao trabalhar com os materiais que a natureza oferece, escolhendo-os, estão fazendo uso de operações retóricas.

contemporâneos apontaram a enorme carga de símbolos patrióticos dessa pintura. Assim, o corvo empoleirado em um dos tocos de pinheiro representa os soldados martirizados, e entoa seu canto de morte para o solitário caçador. Mas, para Schama (1996, p. 114-115), “a composição de Friedrich, todavia, é muito mais que um inventário mecânico desses emblemas inspiradores”. Na sua leitura sobre a pintura, o autor chama a atenção para a predominância de um ameaçador anteparo de folhagens que envolve o espaço no qual a história é inserida. Schama interpreta a neve como a morte que guarnece os abetos e, para Schama, o soldado francês a serviço de Napoleão – o novo imperador – é pintado de costas, cercado pelas impenetráveis fileiras de árvores, para enfatizar sua vulnerabilidade. Pela forma clássica como se constitui – em relação ao enquadramento, composição, perspectiva, luz – e diante de suas possíveis interpretações, quem observar essa pintura não terá dificuldade em encontrar uma maneira de legitimá-la e, quando isso acontece, o sentimento de legitimação proporciona também o prazer.



Fig. 58 – O caçador na floresta. 1813.

FONTE: Pintura de Caspar David Friedrich/Paisagem e memória.

Para Cauquelin (2007), na maior parte do tempo é o caráter implícito da paisagem que convoca o sentimento de sua perfeição. Não se pode explicá-la. A paisagem é perfeita quando a presença de um autor por trás dela é apagada, quando esquecemos que há um processo de mediação, quando pensamos ter

acesso direto à realidade. Isso acontece com a ajuda do procedimento técnico da perspectiva, que acaba por ofuscar o artifício, ressaltando, assim, o sentimento de perfeição em relação à obra. Trata-se de um movimento contínuo que envolve nossas recordações e percepções.

Entretanto, nem sempre a paisagem proporciona a impressão de perfeição, satisfação ou de legitimidade, pois “antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente”, alerta Schama (1996, p. 17). Para o autor,

[...] a paisagem nem sempre é mero ‘local de prazer’ – o cenário com função de sedativo, a topografia arranjada de tal modo que regala os olhos. Pois esses olhos, como veremos, raramente se clarificam das sugestões da memória. E a memória não registra apenas bucólicos piqueniques. (SCHAMA, 1996, p. 28)

Segundo Schama, alguns paisagistas contemporâneos acham as convenções instituídas à paisagem presunçosas, até mesmo ofensivas. De modo que,

ao invés de fazer a tradição pictórica ditar normas à natureza, eles se esforçaram para dissolver o ego artístico no processo natural. Seu objetivo consiste em produzir uma **antipaisagem** [grifo nosso] na qual a intervenção do artista se reduz à marca mínima e mais fugaz sobre a terra. (SCHAMA, 1996, p. 22)

Como exemplo, Schama (1996) cita os artistas ingleses Andy Goldsworthy (1956-) e David Nash (1956-), que criaram obras que invocam a natureza sem lhes impor a forma já pronta do museu¹¹¹. São esculturas feitas com madeira, encontradas na praia, galhos carbonizados naturalmente, pedras da orla marítima etc.

O trabalho do artista alemão Anselm Kiefer (1945-) também se enquadra nessa outra forma de construir paisagens que se distancia da idílica paisagem arcádica¹¹², por exemplo. Seu trabalho está relacionado à história da Alemanha e a temas como o nazismo, o Holocausto, assim como os conceitos teológicos da cabala. Em 1971, o artista foi morar em um vilarejo próximo de Odenwald e envolve-se com a história da floresta alemã. Schama relata que,

¹¹¹ No entanto, Schama (1996) ressalta que mesmo esse tipo de paisagem raras vezes escapa à condição que implicitamente critica: a natureza não deixa de ser anexada pela cultura.

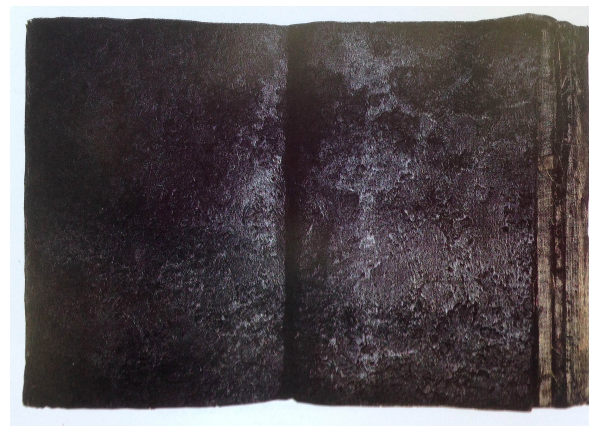
¹¹² Para Schama (1996), mesmo a idílica paisagem arcádica, que tem como finalidade disfarçar as consequências ecológicas da cobiça humana, expõe o quadro desanimador de terras tomadas, exploradas; culturas tradicionais que foram desalojadas de seus lugares pelo individualista, pelo agressor capitalista.

num dos primeiros quadros que pintou no Odenwald, inseriu a própria cabeça num bosque de abetos, coroando-a com um halo de fogo sagrado. Em outro quadro, *Homem na floresta* (1971), figura envolto em mantos místico-religiosos, segurando uma tocha; [...] (SCHAMA, 1996, p. 131)

Kiefer queria ser provocativo e acreditava que, para entender o fascismo, precisava reencená-lo, chegando, inclusive a ser mal compreendido. “Kiefer estava decidido a se tornar um estorvo cultural, remexendo nas cicatrizes do esquecimento até abrir novamente as feridas”, comenta Schama (1996, p. 131). O artista foi buscar no expressionismo alemão a textura bruta, a materialidade da história, empregando matérias como plantas secas, palha, cinza, chumbo, argila.

Na obra *Varus* (Fig.59), de acordo com Schama (1996), Kiefer faz uma referência, quase uma paródia, à pintura *O caçador na floresta*, de Caspar David Friedrich. No lugar do solitário soldado francês, Kiefer escreveu com carvão *Varus*, nome do romano imperialista que ficou perdido no meio da floresta. “E, no lugar do sagrado bosque de abetos, emblema da ressurreição nacional, colocou árvores eriçadas, castigadas pelo tempo; as frondes não aparecem, e os troncos desnudos apresenta as cicatrizes da guerra” (SCHAMA, 1996, p. 136). Para o autor, o trabalho de Kiefer tem como propósito uma agressiva reconstituição da destruição histórica: “enquanto a arte romântica reiterava a celebração sentimental de paisagens natais, sua arte fazia o que a história fizera: queimava-as.” (SCHAMA, 1996, p. 135).

Em *Cauterização do distrito rural de Buchen* (em alemão, Buche significa faia, daí o nome do distrito) – um de seus primeiros projetos de livros, uma série de sete volumes –, Kiefer chama a atenção para uma paisagem estéril e saturada (Fig.60). O artista utiliza fotografias originais encadernadas, óxido de ferro e óleo de linhaça no papel de lascas de madeira para produzir essa obra. As páginas carbonizadas do livro tanto podem ser uma alusão à guerra como à destruição da natureza ou das formas de vida na terra. “As folhas de faia e as folhas dos livros partilham o mesmo destino catastrófico que tiveram sob o nacional socialismo”, comenta Schama (1996, p. 135). Em seus trabalhos há sempre a tentativa de revelar a atualidade de acontecimentos passados, ao invés de apagá-los.

Fig.59 – **Varus**. 1976.Fig.60 – **Cauterização do distrito rural de Buchen**. 1974.

FONTE: Obras de Anselm Kiefer/ Paisagem e memória

Obras como a de Kiefer vêm ampliando a esfera da paisagem, que deixou de ter como referência apenas o modelo clássico. Segundo Cauquelin (2007), a paisagem de uma terra de dimensões humanas está se perdendo em meio à explosão de satélites e de novas descobertas no universo, surgindo, assim, uma outra paisagem. Além disso, as novas tecnologias audiovisuais introduziram maneiras híbridas de compor paisagens – fotografia, vídeo, sons digitais, videogames –, provocando possíveis mudanças nos nossos dispositivos perceptuais.

O meio ambiente é um tema de bastante destaque entre os paisagistas contemporâneos. Alguns estão envolvidos com questões sociais relacionadas à despoluição, classificação de espécies e lugares e proteção ambiental. A ideia de harmonia natural, que antes se definia como “bela paisagem”, vem sendo substituída por uma prática de saneamento, como afirma Cauquelin (2007). Para a autora, o meio ambiente físico encontra-se

desolado, degradado, poluído, sobrecarregado, ele clama por socorro imediato, saneamento e reabilitação. Como esse meio ambiente deplorável se apresenta sob a forma de paisagens igualmente desoladas, assistimos a uma identificação entre meio ambiente e paisagem. (CAUQUELIN, 2007, p. 9)

Lissofsky acredita que, desde os primórdios da fotografia, já havia a preocupação em documentar as catástrofes que distorcem o mundo. “A expedição de O’Sullivan tinha caráter geológico e visava documentar as formações rochosas que denunciavam sua origem vulcânica” (LISSOVSKY, 2012, p. 251). Na contemporaneidade, não se trata mais de buscar a reparação do mundo; contudo, a

fotografia tem sido utilizada como forma de reflexão sobre os deslocamentos do homem pelo mundo. Para Lissovsky, isso acontece

porque a produção fotográfica contemporânea defronta-se agora, mais do que nunca, com o enigma da morada do humano; ela tem nos ajudado a compreender melhor alguns dos aspectos que nos oferecem as jornadas e os estratos: exílio e retorno, sedimentação e catástrofe. (LISSOVSKY, 2012, p. 246)

As paisagens são muito mais que imagens da natureza, são construções dos homens, frutos de ações e intervenções no ambiente por povos distintos, que viveram ou ainda vivem em determinado território. Elas são resultados de embates sociais. Enfim, as paisagens expressam a cultura em seus diversos aspectos e são fundamentais para compreendermos a relação entre cultura e natureza. Se a natureza é criação do homem a partir de sua interação com o ambiente, não podemos esquecer que o homem pertence a ela. A natureza vem agindo antes da interferência do homem, mas a cultura humana já modificou todo o sistema natural. Como comenta Schama,

claro está que, obviamente, a atuação dos vários ecossistemas que sustentam a vida no planeta independe da interferência humana, pois eles já estavam agindo antes da caótica ascendência do *Homo Sapiens*. Mas também é verdade que nos custa imaginar um único sistema natural que a cultura humana não tenha modificado substancialmente, para melhor ou para pior. E isso não é obra apenas dos séculos industriais. Vem acontecendo desde a Mesopotâmia. É contemporâneo da escrita, de toda a nossa existência social. E esse mundo irreversivelmente modificado, das calotas polares às florestas equatoriais, é toda a natureza que temos. (SCHAMA, 1996, p. 17)

Tomamos de empréstimo o termo *antipaisagem*, utilizado por Simon Schama, para falarmos de outros tipos de paisagem que não seguem as convenções tradicionais da pintura e da fotografia. Chamamos de *antipaisagens*, ou ainda, de *paisagens residuais*, as fotografias de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face*, uma vez que elas não priorizam regras de perspectiva, nem a harmonia perfeita de formas, cores e luz. Como procuramos mostrar, a correlação entre imagem e acontecimento nesses trabalhos tem um sentido indeciso, aberto, que dificulta a legibilidade. Elas não são fotografias facilmente legitimadas ou rotuladas, por isso não satisfazem o espectador de imediato. Sentimos certo desconcerto ao observá-las, primeiramente precisamos deixá-las decantar para que possam, depois, trazer algo novo para o nosso pensamento. Didi-Huberman comenta que

a *legibilidade das imagens* não está dada de antemão, posto que privada de seus clichês, de seus costumes: primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento. (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 216)

Como já salientamos, são os vestígios – algumas vezes fotografados de longe, outras de perto – que dão sentido às fotografias dos três trabalhos. Assim como na obra de Kiefer, essas fotografias têm um outro apelo que não o modelo tradicional de beleza, elas evocam as terras arrasadas pelas guerras, *apontam o dedo* para as suas feridas: os vestígios. Talvez, se olharmos de passagem e fora do contexto, nas fotografias de *To face* poderemos encontrar elementos de uma fotografia de paisagem clássica. Mas, se nos detivermos um pouco mais sobre essas imagens, logo começaremos notar a presença dos vestígios nas paisagens, e essa impressão será desfeita, pois eles nos convocam um outro contexto, que é o da guerra.

Em cada um dos trabalhos encontramos elementos diferentes nas paisagens fotográficas. Em *Fait*, predomina o deserto, a areia; em *As terras do fim do mundo*, a vegetação selvagem, os bosques rasos; e em *To face*, os Alpes, a vegetação e as pedras (Fig.61). Schama (1996, p. 15) escreve que, “embora o poder imperial sempre fluísse com os rios, os cursos d’água não são os únicos elementos da paisagem que transportam a carga da história”. Também as paisagens dos três livros são constituídas de elementos variados: um deserto seco, plano, constitui uma paisagem bem diferente de uma floresta com raízes ou de um lugar de pedras calcárias. Passando as páginas dos livros, podemos ir imaginando a influência da natureza e do território no cotidiano e nos combates dos soldados. Quais teriam sido os maiores obstáculos impostos pela natureza, os melhores esconderijos, os piores acessos? Em *Da guerra*, Clausewitz não deixou de ressaltar a influência do território e do solo na atividade militar:

O território e o solo estão em estreita e constante relação com a atividade militar. Eles exercem uma influência decisiva sobre o recontro, sobre o seu próprio desenvolvimento, assim como sobre a sua preparação e a sua exploração. É sob este ângulo, na total acepção do termo francês *terre*, que se deve portanto examinar o problema do território e do solo. [...] Um recontro travado na montanha é por suas consequências uma coisa totalmente distinta de um recontro em campo raso. (CLAUSEWITZ, 2010, p. 453)



Fig. 61 – Fotografias de *Fait* (1992), *As terras do fim do mundo* (2010) e *To face* (2012).

FONTE: Fotos de Sophie Ristelhueber/Jo Ractliffe/Paola De Pietri.

As paisagens que os três livros apresentam não são incólumes, nem contínuas, nem homogêneas. Elas trazem marcas da guerra que dizem de experiências humanas, mesmo sem o homem estar presente – apenas em três fotografias de *As terras do fim do mundo* encontramos a presença humana. As *paisagens residuais*, ou seja, paisagens marcadas pelos resíduos da guerra, remetem sempre às ações do homem, ele é o tema central. Molder ressalta que, no entender de Benjamin, o homem é a essência de qualquer obra de arte, ele “é o fundamento da obra de arte e não tanto por ser o seu criador, mas porque a existência humana é o tema, o eterno motivo de todas as apresentações poéticas e artísticas” (MOLDER, 1999b, p. 113).

Nos livros, os espaços fotografados reportam aos feitos do homem e, portanto, à sua própria história. São paisagens historicizadas, traumatizadas, que estão sempre em transformação e que amontoam tipos variados de vestígios. Como escreve Lissovsky,

as tensões entre permanência e mudança estão na origem de toda paisagem. Não é difícil dar-se conta do que está em jogo aqui, na hesitação entre restituir e acolher: é a variedade de aspectos desse amálgama de tempo e espaço que nos habituamos a chamar *lugar*. [...] A paisagem que agora contemplamos é tudo o que nos resta da espera pelo lugar. É o bagaço de um mundo onde a duração da espera cravou seus dentes. (LISSOVSKY, 2012, p. 245)

As paisagens de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face* foram construídas a partir de vestígios pertencentes às várias camadas temporais que marcam o espaço. Essas imagens têm uma temporalidade própria que se distingue do *tempo da atualidade* da fotografia tradicional de guerra. Passou-se um longo tempo entre o evento e aquilo que sobrou dele, por isso, o signo e o seu referente estão mais

distanciados. Esse distanciamento temporal demanda do espectador um tempo maior de observação, pois não enxergamos imediatamente nessas paisagens o fato em si. Nos espaços da guerra, camadas temporais vão se sobrepondo lentamente, e somente os vestígios poderão nos dizer quem os deixou. Cria-se uma tensão entre as operações humanas – abandono de objetos, construções de trincheiras, devastações, queimadas etc. – e o trabalho da própria natureza de reorganização do espaço. Diante dessa lógica do caos estabelecida na natureza, Ristelhueber, Ractliffe e De Pietri procuram abordar a presença de algo que já está ausente, ambiguidade própria dos conceitos de vestígio e de aura, como já apontamos.

As paisagem de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face* não são da ordem da legitimação ou da satisfação: são *antipaisagens*. Elas exigem o esforço de uma *arqueologia*, como escreveu Didi-Huberman (2012a, p. 69). Segundo Lissovsky, fazer a arqueologia de uma fotografia é “defrontar-se com os vestígios das forças do mundo, do gesto e do imaginário que a configuraram, é dar-se conta da cooperação e do conflito entre elas” (LISSOVSKY, 2014, p. 197). Elas são também *paisagens residuais*, constituídas pela presença do vestígio que, em sua condição precária, fragmentária, pode ser “lido como cifra de uma trajetória que o ultrapassa – a história de um indivíduo, uma sociedade, um país”, como escreveu Ginzburg (2012, p. 108).

Para Schama (1996), a paisagem é um texto em que as gerações escrevem suas obsessões recorrentes. Podemos dizer que nessas *antipaisagens*, ou *paisagens residuais*, carregadas de resíduos, de traços e sinais de atividades humanas, estão impressas histórias das guerras. A tarefa das fotógrafas foi torná-las, ainda que fragilmente, visíveis, pois, de acordo com Cauquelin,

Eles [os criadores] procedem a apagamentos e marcações, e, produzindo vastos conjuntos ou modestos pormenores, esforçam-se para fazer ver o que não se pode ver, para fazer sentir o que não se pode tocar, para sugerir o invisível; a estrutura oculta que preside à existência da paisagem. (CAUQUELIN, 2007, p. 167)

3.2 Sobre o processo de edição

Nas *antipaisagens* de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face* não encontramos somente um amontoado de restos recolhidos nos territórios da guerras. Foi no processo dialético de associar uma imagem à outra, ou seja, na edição – ou

montagem¹¹³ – que as fotógrafas construíram suas visões da história. Montadas umas com as outras, as imagens, singulares e lacunares, concedem alguma legibilidade ao passado. O que nos remete à definição de Benjamin de imagem dialética, de uma imagem suspensa que tem o poder de desmontar a história para que possa ser montada novamente. Em um salto, em uma ruptura no fio da continuidade, a história é arrancada da continuidade temporal para retornar de uma outra maneira.

Como estrelas que se aproximam e se afastam – lembrando Benjamin –, as fotógrafas aproximaram imagens, organizando-as e reorganizando-as para que elas adquirissem sentido. Escreve Didi-Huberman (2012a, p. 171): “[...] a multiplicação e a conjunção das imagens, por mais lacunares e relativas que sejam, formam várias vias para mostrar *apesar de tudo* aquilo que não se pode ver”.

A montagem é uma forma de dar legibilidade, de mostrar alguma coisa da maneira com a pensamos. Pela imaginação, construímos constelações; de acordo com Didi-Huberman (2012a), fazemos montagens de formas plurais colocadas em correspondência. No entanto, alerta o autor (2012a), a imaginação não é puramente subjetiva, ela faz parte do nosso conhecimento, e a montagem só é válida quando não é muito esquematizada, quando não se apressa em chegar a conclusões. Ela é válida quando abre e complexifica nosso entendimento da história.

Em relação aos quatro fotogramas tirados em Auschwitz, em agosto de 1944, Didi-Huberman afirma que a legibilidade daquelas imagens só pode ser construída quando estabelecem ressonâncias ou diferenças com outras imagens.

O valor de conhecimento nunca seria intrínseco a uma única imagem, tal com a imaginação não consiste em imiscuir-se passivamente numa só imagem. Trata-se, ao contrário, de pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em jogo nas imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 155)

No caso dos livros *Fait, As terras do fim do mundo* e *To face*, eles também são mais facilmente compreensíveis quando olhamos para o conjunto de suas fotografias, uma seguida da outra. Assim, vamos encontrando proximidades entre elas, entendendo o modo de produção das fotógrafas, descobrindo correspondências e reconhecendo vestígios que nos remetem às guerras. Sabemos

¹¹³ A maior afinidade entre Warburg e Benjamin está no modo de compreender a montagem, como pode ser observado no Projeto Mnemosyne, de Warburg, e no livro *Passagens*, de Benjamin.

que jamais será possível reconstituir integralmente os episódios; mesmo assim, como insiste Didi-Huberman (2012a, p. 176),

precisamos de montar o que não podemos ver, para, se possível, dar a pensar as diferenças entre algumas mónadas visuais – separadas, lacunares – como uma forma de dar a conhecer apesar de tudo aquilo que é impossível ver inteiramente, aquilo que permanece inacessível como um todo.

Captar imagens foi apenas a primeira parte do processo de produção de Ristelhueber, Ractliffe e De Pietri. Depois, no trabalho de edição, elas elegeram critérios para a seleção e organização das fotografias que chamassem a atenção para as sobrevivências, para as latências da guerra. Primeiramente, selecionaram fotografias com grande apuro técnico, observando suas composições, tonalidades, grãos. Depois, as fotógrafas eliminaram as cenas parecidas, descobriram afinidades, estabeleceram conexões entre elas e construíram uma narrativa visual ao dispô-las em sequência nos livros. A edição é o momento em que as fotógrafas podem sugerir uma possível leitura da história que se propuseram a contar pelas fotografias. Essa etapa do processo também faz parte da construção das três *poéticas do vestígio*.

Cada uma das *poéticas* procura manifestações singulares dos vestígios nos eventos e encontra seu termo final na montagem do livro. Como ressaltamos, o vestígio aqui funciona como *modus operandi* do processo de criação dos trabalhos. Benjamin (2007d) já havia salientado a importância de se aplicar uma proposta metodológica a partir de um ângulo de visão inicialmente *excluído*¹¹⁴ para fazer surgir um elemento diferente dos oficialmente conhecidos. Em *Passagens* (2007), fica claro como o autor acreditava na utilização dos vestígios como método de pesquisa. Ele descreve:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2007d, p. 502)

Como procuramos mostrar, o pensamento composto de fragmentos perpassa toda a escrita benjaminiana. Seu texto é totalmente fragmentado, com passagens desconexas de citações que são retomadas constantemente. É como se o autor usasse uma metodologia condizente com a sua filosofia.

¹¹⁴ Aqui, no sentido de *não usual*, de *dissensual*.

Diante dos três trabalhos, perguntamos: se todo traço é, de algum modo, parte da guerra, como podemos compreender as modulações do vestígio implicadas nesses trabalhos? Como operam as *poéticas do vestígio*?

Na análise que vem a seguir, examinamos separadamente cada trabalho. Primeiramente, fizemos uma síntese da história oficial de cada uma das guerras relacionadas aos trabalhos. Em seguida, procuramos fazer uma caracterização geral de cada um deles. Depois mostramos o percurso profissional de cada uma das fotógrafas e observamos o processo de edição das fotografias em cada livro.

Em um segundo momento, procuramos realizar um conjunto de demonstrações empíricas, em um campo variável de fotografias. Para isso, desmontamos a edição de cada um dos livros e reorganizamos as fotografias – a partir de suas semelhanças – em grupos e séries, que variam de acordo com as modalidades dos vestígios (Figs. 62-63-64).



Fig.62 – Estudo de montagem das séries de *Fait*. 2013.



Fig.63 – Estudo de montagem das séries de *As terras do fim do mundo*. 2013.



Fig.64 – Estudo de montagem das séries de *To face*. 2014.
FONTE: Fotos de Kátia Lombardi

Utilizamos a categorização para ordenar conjuntos de imagens regidas pelo vestígio, o fio condutor de toda a pesquisa. De acordo com Hugo Mari (2002), a categorização é uma forma de raciocínio. Para o autor,

categorizar é um procedimento eficaz de que dispomos para ordenar o nosso comportamento: sem ele seríamos incapazes de identificar quaisquer repetições, quaisquer regularidades estruturais ou funcionais e a nossa existência se tornaria uma sucessividade de atos desconexos. (MARI, 2002, p. 71)

Seguindo o pensamento de Kossoy (2007, p. 46), que diz que a desmontagem implica a ideia de decifração da imagem fotográfica, de suas realidades, de seus códigos, arriscamos montar um possível escalonamento de modalidades dessas *poéticas do vestígio*, não com o objetivo de ser um modelo representativo, alguma coisa afirmada *a priori*, mas sim, com liberdade para explorar as diferentes manifestações do vestígio e chegarmos às especificidades próprias de cada obra.

A montagem desses conjuntos de imagens auxiliou-nos a verificar como ocorre a variação das escalas do vestígio e os modos de aproximação do fenômeno. Eles facilitaram o processo de descoberta e a exploração, de forma mais sistemática, dessas variações. Ao agruparmos fotografias a partir de suas aproximações, ressaltamos seus aspectos e evidenciamos as modulações dos vestígios. Com os grupos e as séries, pudemos avaliar como se dá a *poética* de cada um dos trabalhos, evidenciando, assim, os gestos de cada uma das fotógrafas.

O que chamamos de variações dos vestígios é, primeiro, uma maneira de selecioná-los e, depois, ordená-los, encontrando elementos que variam segundo um ou outro aspecto. O desafio é compreendermos essas variações, sem contentarmos com a definição genérica de que as marcas são todas do mesmo modo, de que tudo é vestígio. Reunindo as fotografias pelas suas semelhanças, conseguimos fazer a distinção entre um destroço e um sulco, por exemplo. Estamos interessados na gênese da imagem, na sua materialidade. Assim, se toda fotografia carrega um traço vestigial, em que consiste esse tipo particular de vestígio? Como ele ganha forma? Como a matéria é organizada em *Fait*, em *As terras do fim do mundo* e em *To face*?

Os grupos e as séries oferecem uma forma de identificarmos a grafia dessas imagens; eles são baseadas na relação entre o que é recorrente e o que é variante. Não estamos diante de um universo absolutamente aleatório, os componentes das

fotografias repetem-se, assemelham-se, mantém uma relação de aproximação, de contraste, enfim, os agrupamentos permitem-nos categorizar o que está em jogo. Para facilitar a reorganização das fotografias, criamos denominações para os grupos e as séries. Essas denominações têm uma dimensão pragmática, têm a ver com a disposição das imagens, servem para reordenar, destacar, conceder legibilidade aos conjuntos de fotografias, inicialmente heteróclitas, dispersas.

Ressaltamos que a análise não propõe uma relação direta e imediata com o pensamento benjaminiano (sob o risco de querer “aplicá-lo” aos casos estudados), mas faz dele um modo de aproximação com as imagens. Destacamos também que não existe uma gramática universal de leitura da fotografia. De acordo com Schaeffer (1996, p. 200), “contemplar uma imagem fotográfica é um ato essencialmente privado, individual, íntimo”. Da mesma forma, como escreveu Ginzburg (2012, p. 112), “tratar um objeto como rastro implica admitir que ele tem mais de um significado possível”. A montagem das séries não foi feita com o intuito de esgotar ou enrijecer as possibilidades de leitura. Sabemos que elas poderiam ter sido montadas de outras maneiras. Ao olharmos para o *corpus* empírico selecionado, buscamos uma forma possível, dentre outras, de interpretá-lo.

3.3 *Fait*, de Sophie Ristelhueber

3.3.1 Uma nota sobre a Guerra do Golfo Pérsico

Em julho de 1990, Saddam Hussein, então presidente do Iraque, acusou o Kuwait de praticar uma política de superextração de petróleo, causando a queda dos preços e prejudicando a economia iraquiana. Em reparação, Hussein exigiu indenizações do país vizinho. Além disso, retomou antigas questões de limites territoriais, pedindo a devolução de parte do território kuwaitiano. Como o Kuwait não atendeu às reivindicações, na madrugada do dia 2 de agosto de 1990 tropas iraquianas cruzaram a fronteira, invadiram e dominaram o pequeno território, dando início à Guerra do Golfo Pérsico. A invasão foi repreendida pela ONU (Organização das Nações Unidas), e uma força de coalizão militar – liderada pelos Estados Unidos, com a participação do Reino Unido, Arábia Saudita, Egito, Síria, entre outros – foi montada para libertar o país.

Dois dias após a invasão, cerca de 6 mil cidadãos ocidentais foram feitos reféns e conduzidos ao Iraque. No dia 6 de agosto, o Conselho de Segurança da ONU impôs o boicote comercial, financeiro e militar ao Iraque. Em 28 de agosto, Saddam respondeu a essa decisão tornando o Kuwait a 19ª província do Iraque.

Os Estados Unidos criaram um comando logístico na Arábia Saudita e organizaram a chamada Operação Escudo do Deserto, que contou com a adesão de 33 países na campanha contra o Iraque. Em 17 de janeiro de 1991, após Saddam Hussein ignorar o último pedido de retirada feito pela ONU, os Estados Unidos desencadearam uma operação bélica denominada Operação Tempestade no Deserto, que consistia em uma rápida ação militar, com intenso uso de artilharia e munição contra o país de Saddam Hussein. O general americano Norman Schwarzkopf foi o autor da campanha, que foi dividida em quatro fases, com ataques coordenados por ar, mar e terra. Assim, na madrugada do dia 17 de janeiro, a esquadrilha do primeiro ataque decolou de uma base na Arábia Saudita, dando início a um bombardeio maciço sobre as principais cidades iraquianas e sobre o Kuwait ocupado pelo exército do Iraque.

O Iraque reagiu ao ataque com fogo antiaéreo. Saddam Hussein utilizou mísseis Scud para bombardear alvos em Israel e a base americana em Dhahran, na Arábia Saudita. Mas a superioridade tecnológica do Ocidente era avassaladora, e a defesa iraquiana não se mostrou efetiva.

Na quarta e última fase da Operação Tempestade no Deserto, a Coalizão atacou por terra, expulsando os invasores do Kuwait. No dia 28 de fevereiro, depois que os americanos ocuparam o Kuwait e o Iraque até o Eufrates, o presidente George Bush declarou o cessar-fogo. Contudo, antes de os soldados iraquianos se retirarem do Kuwait, colocaram fogo nas instalações petrolíferas do país.

Poços de petróleo foram derramados no Golfo Pérsico, provocando a morte de centenas de animais e um dos maiores desastres naturais do século XX.

De acordo com Arbex Júnior (2005), foram 100 mil mortes em quarenta dias de combate. Saddam Hussein continuou no poder do Iraque até 2003, quando os Estados Unidos invadiram novamente o país. O ditador foi capturado e enforcado em dezembro de 2006.

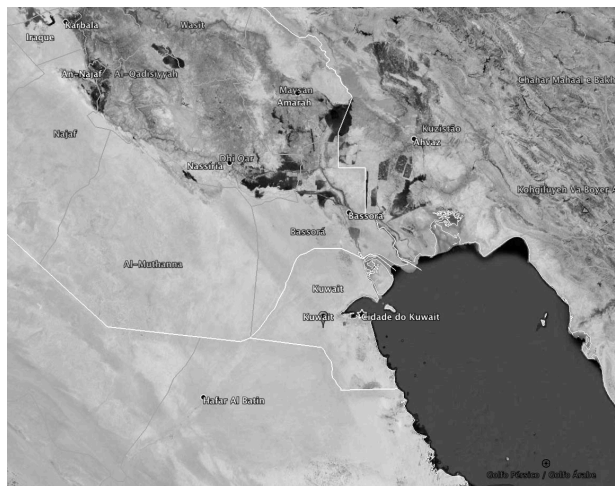
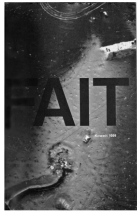


Fig.65 – Região do Golfo Pérsico. 2015.
FONTE: Extrato de imagem do Google Earth

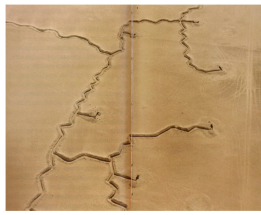


Sete meses após o término da Guerra do Golfo Pérsico, Sophie Ristelhueber, munida de equipamento fotográfico, percorreu e sobrevoou o deserto do Kuwait. O resultado do trabalho foi publicado no livro *Fait* (1992).

Sequência 1 – Fotografias do livro FAIT (1992) - Sophie Ristelhueber



F01



F02



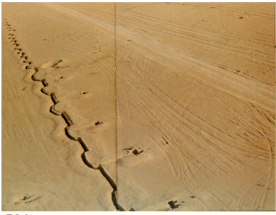
F03



F04



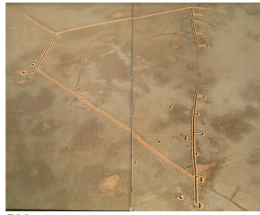
F05



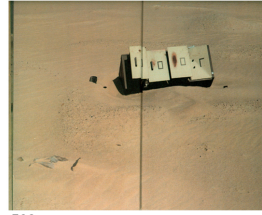
F06



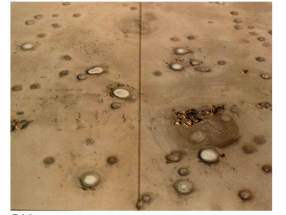
F07



F08



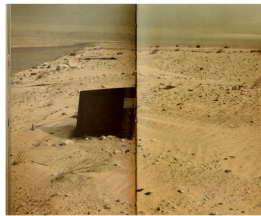
F09



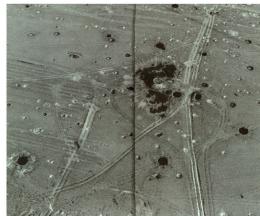
F10



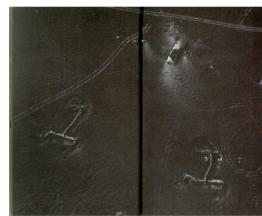
F11



F12



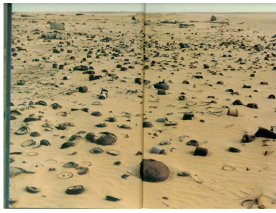
F13



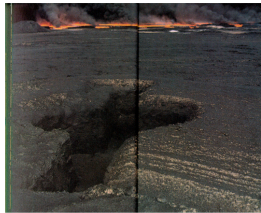
F14



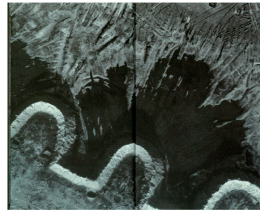
F15



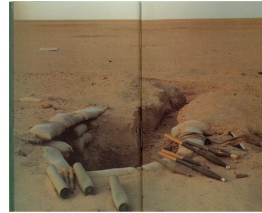
F16



F17



F18



F19



F20

Sequência 1 – Fotografias do livro FAIT (1992) - Sophie Ristelhueber



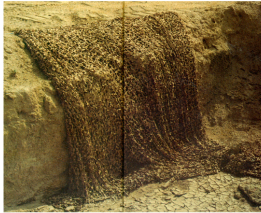
F21



F022



F23



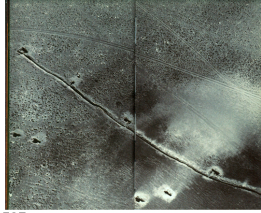
F24



F25



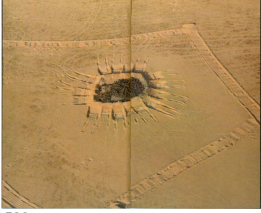
F26



F27



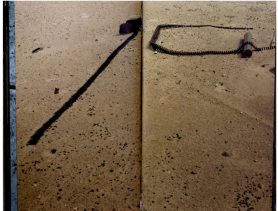
F28



F29



F30



F31



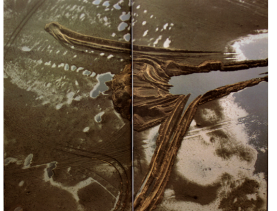
F32



F33



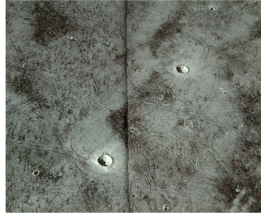
F34



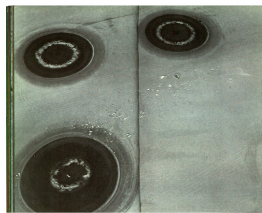
F35



F36



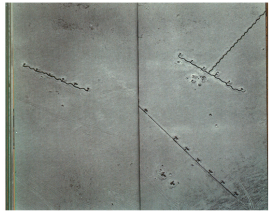
F37



F38



F39



F40

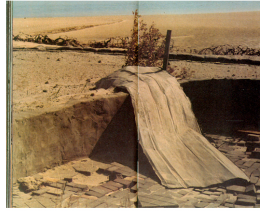
Sequência 1 – Fotografias do livro FAIT (1992) - Sophie Ristelhueber



F41



F42



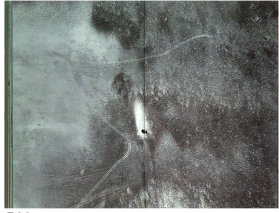
F43



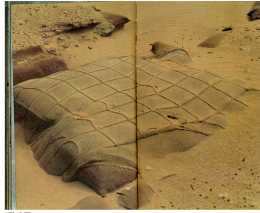
F44



F45



F46



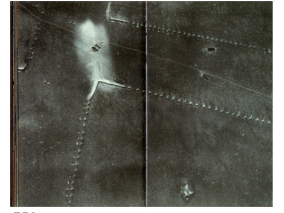
F47



F48



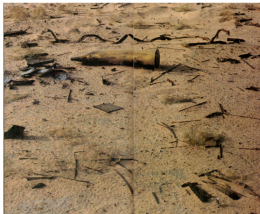
F49



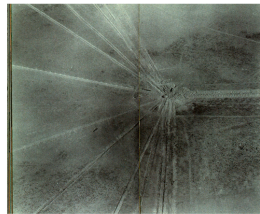
F50



F51



F52



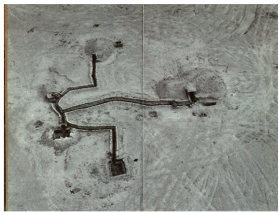
F53



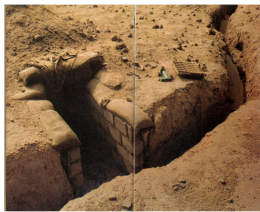
F54



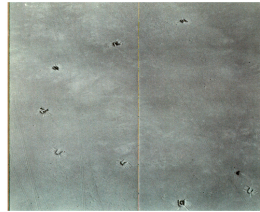
F55



F56



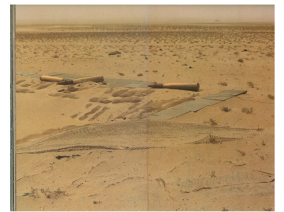
F57



F58

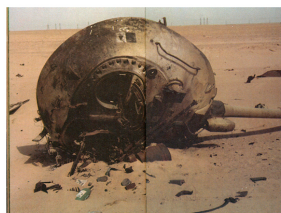


F59



F60

Sequência 1 – Fotografias do livro FAIT (1992) - Sophie Ristelhueber



F61



F62



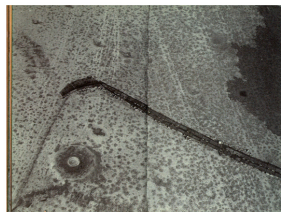
F63



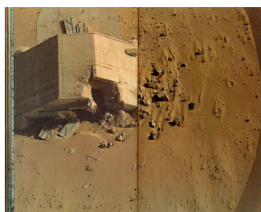
F64



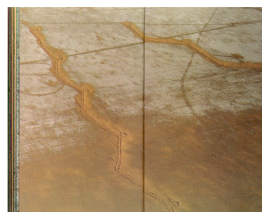
F65



F66



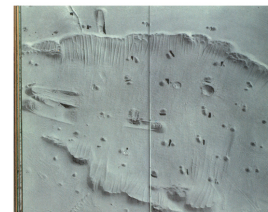
F67



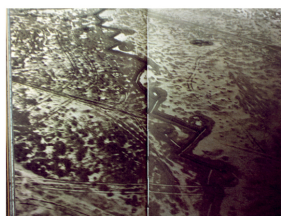
F68



F69



F70



F71

Em outubro de 1991, Sophie Ristelhueber chegou ao Kuwait obcecada pela ideia de trabalhar com os vestígios da guerra deixados no território arenoso. Assim como o jovem arqueólogo Norbert Hanold dirigiu-se a Pompeia para procurar as pegadas de Gradiva¹¹⁵, Ristelhueber revirou o deserto procurando inscrições e objetos deixados pelos combatentes no teatro da guerra.

Sua intenção não era fazer escavações profundas, mas trabalhar com as camadas mais aparentes das areias do deserto. Para isso, além de sobrevoar a região, identificando traçados na superfície resultantes das ações humanas, ela também enfrentou o calor do solo, explorando trincheiras, restos de tanques, pilhas de pertences pessoais, cápsulas, minas terrestres e outros destroços encontrados na areia.

Ristelhueber procurou problematizar a violência e os horrores da guerra, mostrando as marcas físicas, as *feridas* no solo causadas pelas batalhas. Abstrato e referencial ao mesmo tempo, *Fait* fala da nossa dificuldade em determinar o que vemos. Propositadamente, confunde o olhar do espectador, jogando com a indefinição da escala e eliminando a profundidade de campo na maioria das fotografias.

A ambiguidade é uma forte característica no trabalho de Ristelhueber, a começar pelo próprio título, *Fait*, que em francês significa *fato* e *o que foi feito*. Assim, *fait*, no sentido de substantivo, é a guerra que ela vê, e, como verbo no passado, nos faz pensar nas ações da guerra como um fato consumado, que não tem mais volta. Ao destacar seus vestígios, Ristelhueber chama a atenção para a operação de apagamento produzida pela guerra.

A fotógrafa não se propôs a documentar o contexto geopolítico da Guerra do Golfo Pérsico. As fotografias de *Fait* não mostram consequências, vítimas ou desastres ambientais desse conflito. Tampouco trata-se de um trabalho científico ou meramente plástico. De forma poética, pontual, mas também pessimista, a proposta de *Fait* é expor as marcas caóticas que a guerra deixa. Com liberdade artística e em um gesto quase minimalista, ela produz imagens que nem sempre são legíveis, cujo

¹¹⁵ Em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907), Sigmund Freud faz uma análise do conto *Gradiva* (1903), de Wilhelm Jensen, romancista e dramaturgo alemão. Ele conta a história de um jovem arqueólogo alemão, Norbert Hanold, que fica fascinado pela imagem de uma jovem esculpida em um baixo relevo que ele havia descoberto em um museu de antiguidades em Roma. Chamou a figura do relevo de Gradiva – “a jovem que avança” – e aos poucos foi colocando os seus conhecimentos arqueológicos a serviço de fantasias relativas à jovem da escultura, até chegar ao ponto de ir a Pompeia procurar suas “pegadas”.

efeito de semelhança é complicado e que apresentam certa indecidibilidade em relação ao efeito.

O trabalho de Ristelhueber foi o de coletar objetos e fazer recortes nas vistas indefinidas do deserto, tensionando-os, procurando uma forma particular para discutir a guerra, mas não no sentido de remontar a história – não há uma lógica metonímica que reúne as partes para compreendermos o todo. Desse modo, as fotografias de *Fait* não reivindicam a documentação completa da guerra. Elas lidam com dimensões não visíveis do conflito e nos dão a ver índices do ocorrido naquele local. O forte caráter dissociativo das imagens permite que a guerra seja lembrada de forma fragmentada.

Em *Fait*, as fotografias apresentam marcas residuais que criam possibilidades novas e não imediatas para se pensar não somente sobre a Guerra do Golfo Pérsico, mas sobre a guerra como um todo¹¹⁶. Muito além da Operação Tempestade no Deserto, por exemplo, Ristelhueber coloca a questão de maneira mais ampla: ela trata do sofrimento, das cicatrizes que qualquer conflito pode causar. De acordo com o curador Jean-Yves Jouannais,

fotografar um deserto, um local desértico através dos traços reais de seu trauma não é apostar em fenômenos paranormais, mas acreditar que a guerra nunca termina. Nesse território, a guerra continua em ação, agora e para sempre. (JOUANNAIS, 2011, p. 81, tradução nossa)¹¹⁷

3.3.2 A autora, suas obras

Sophie Ristelhueber (1949-) nasceu em Paris, onde mora e trabalha. Estudou literatura na Université de Paris-Sorbonne e na École Pratique des Hautes Études, em Paris, nos anos 1970. Interessou-se pela literatura do *nouveau roman* e por escritores como Alain Robbe-Grillet (1922-2008), que tem forte influência na sua obra. De acordo com Brutvan (2001, p. 32), a obsessão da artista com demarcações

¹¹⁶ Em depoimento ao programa *TateShots: Sophie Ristelhueber*, do *website* da Tate, ela própria comentou que não estava muito interessada no conflito que, para ela, era somente problema de petróleo. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-sophie-ristelhueber>.

¹¹⁷ “Photographing a deserted, desert-like site through the real traces of its trauma is not betting on paranormal phenomena but believing that the war never ends. In this territory, war remains at work, now and forever”. (JOUANNAIS, 2011, p. 81)

na superfície e a compulsão em procurar evidências como um modo de confrontar a realidade provém de suas explorações na literatura de Robbe-Grillet.

Até os anos 1980, Ristelhueber atuava na área de editoração – trabalhou na revista francesa de arte *Zoom* – e não imaginava que iria se voltar para o campo da fotografia. De fato, a fotógrafa nunca abandonou totalmente as palavras, que foram integradas em suas práticas de artes visuais. Em seu trabalho, Ristelhueber procura abordar o *terreno do real* e *as emoções coletivas* – expressões utilizadas por ela própria –, partindo de questões sobre o território, a violência, as guerras. A forma de abordagem que escolheu para isso foi a busca de vestígios e ruínas deixados nos lugares devastados pela guerra. As marcas da história nas superfícies, tanto do corpo quanto da paisagem, representam o ponto de partida para a maioria dos seus trabalhos. Ela explora o material, a estrutura e o formato da imagem, buscando sempre integrá-los de forma adequada no espaço. Seu trabalho mostra o ciclo histórico incessante de construção e destruição na superfície da terra, que deixa sempre feridas.

O trabalho com ruínas e traços deixados pelo homem começou a ser desenvolvido em 1982, durante sua estadia de dois meses em Beirute. Olhando as fotografias dos jornais sobre a guerra civil na capital libanesa, Ristelhueber ficou indignada. As imagens eram sempre as mesmas, mulheres chorando, soldados endireitados, milicianos. No fundo, a artista via a arquitetura em ruínas. Resolveu, então, percorrer a cidade a pé, fotografando as superfícies fraturadas, pulverizadas, texturizadas. No livro *Beyrouth: photographies (Beirute: fotografias)* (1984), as fotografias em preto e branco de ruínas da cidade moderna transmitem a essência perturbadora do conflito, sem as esperadas cenas dramáticas.

Ainda nos anos 1980, entre 29 fotógrafos, Ristelhueber foi convidada por uma comissão do governo francês para participar da Missão Fotográfica DATAR (1984-1987), documentando a paisagem do seu próprio país. Nesse projeto, ela se concentrou em fotografar as regiões do centro e os Alpes, conjugando camadas da natureza com de construções feitas pelo homem. Por causa desse trabalho, foi caracterizada como fotógrafa de paisagem, gênero que Ristelhueber não reconhece em seu trabalho: “Eu não presto atenção em perspectiva. Evito o céu e pontos

focais. Eu privilegio espaços saturados, compartimentados”. (RISTELHUEBER; BRUTVAN, 2001, p. 83, tradução nossa)¹¹⁸.

Em *Vulaines* (1989), ela fotografou o interior da casa de campo de sua família em Vulaines, onde passou sua infância. Montadas em dípticos, as fotografias trazem detalhes, como o desgaste de um mobiliário ou o pé de uma mesa de madeira, que estão carregados de memórias e impressões da infância da artista. Esse trabalho de fotografar detalhes foi fortemente inspirado nas descrições de objetos e superfícies de Robbe-Grillet.

Ristelhueber continuou explorando áreas de conflito e paisagens devastadas na Armênia (1989), no Kuwait (1992), na Bósnia (1993), no Iraque (2001) e em outros países. Contudo, seu processo de criação transcende as locações específicas, muitas vezes ela cria além do limite de territórios. Em *Every one (Cada Um)* (1994), por exemplo, Ristelhueber fotografou suturas em corpos de pacientes de um hospital em Paris para falar da violência na Guerra Civil da Iugoslávia. Em 1991, viajou com um amigo jornalista para a Iugoslávia sem a pretensão de documentar a guerra. Contudo, ela testemunhou atos de brutalidade e, quando voltou para França, procurou traduzi-los em imagens de cicatrizes recentes na pele de pacientes anônimos que tinham acabado de passar por cirurgias. A fotógrafa, filha de médico, sempre teve interesse pelo gesto violento e ao mesmo tempo reparador do cirurgião. Trabalhando entre uma equipe médica, ela criou imagens inquietantes com uma luz forte que iluminava diretamente os vulneráveis corpos. As marcas parecem formar percursos pelo tecido humano. Ristelhueber queria que o espectador pensasse que estava vendo uma paisagem, antes de reconhecer a cicatriz no corpo. Nas exposições do trabalho, as ampliações são enormes e causam grande impacto. Na Galerie Arlogos (1994), em Nantes, as ampliações foram montadas em painéis de fibra e tinham 2,70 x 1,80 cm (Fig.66).

¹¹⁸ “I do not pay attention to perspective. I avoid the sky and focal points. I privilege saturated, compartmentalized spaces”. (RISTELHUEBER; BRUTVAN, 2001, p. 83)



Fig. 66 – Montagem *Every one* (#14) e (#3). Galerie Arlogos. Nantes. 1994.
 FONTE: Fotos de Sophie Ristelhueber/Details of the world.

Ristelhueber está sempre à procura de materiais, estruturas, suportes e montagens compatíveis com o conceito de cada trabalho. A artista tem um vasto currículo¹¹⁹, seus livros e exposições têm sempre propostas ousadas. A exposição do trabalho *La campagne* (*A campanha*) (1997) – que tem o sentido duplo de campo e campanha militar –, por exemplo, foi pensada para acentuar o aspecto casual do trabalho. As fotografias foram montadas como se fossem cartazes, sem molduras, colocadas contra a parede, diretamente no chão, destituídas do sentido de tradicional de respeito pela obra de arte.

Em *WB* (2005), Ristelhueber fotografou barreiras montadas pelo exército de Israel para impedir a circulação de automóveis palestinos nas estradas da Cisjordânia. São pilhas de pedras, marcas da separação entre israelenses e palestinos. Em 2006, a fotógrafa produziu o livro e a instalação, *Eleven blowups* (*Onze explosões*) (2006) que consiste em série de fotocomposições – montadas com *stills* de vídeos – de crateras de bombas no Iraque, inspiradas no episódio do carro-bomba que assassinou o primeiro-ministro do Líbano, Rafik Hariri. As imagens digitais foram editadas, durante três anos, a partir do arquivo audiovisual da agência Reuters. Em 2007, Ristelhueber publicou *Operations* (*Operações*) (2007), que não é um livro de fotografias, mas um dicionário conceitual que lista, em forma de um

¹¹⁹ É autora dos livros *Beyrouth photographies* (1984), *Mémoires du lot* (1990), *Fait* (1992), *Every one* (1994), *Les barricades mystérieuses* (1995), *La liste* (2000), *Details of the world* (2001), *Le Luxembourg* (2002), *WB* (2005), *Eleven blowups* (2006), *Operations* (2007), *Operations* (2009). Seu trabalho tem sido exibido em numerosas instituições internacionais, entre as quais MoMA (Nova Iorque, EUA), Museum of Fine Arts (Boston, EUA), Albright-Knox Art Gallery (Buffalo, EUA), The Power Plant (Toronto, CA), Tate Modern (London, GB), Imperial War Museum (London, GB), bienais de Johannesburg, São Paulo, Rencontres Photographiques d'Arles (Arles, França), MNAM – Centre Pompidou (Paris, França), Galerie Nationale du Jeu de Paume (Paris, França), Musée Zadkine (Paris, França), Musée Rodin (Paris, França). Em 2010, foi uma das quatro candidatas pré-selecionadas para o Deutsche Börse Photography Prize, com o trabalho *Eleven blowups*. Em 2014-2015, participou da exposição coletiva *Conflict. Time. Photography*, na Tate Modern, em Londres.

poema concreto, os nomes das operações militares mais famosas. De mesmo nome, o livro *Operations* (2009), com textos de Bruno Latour, apresenta uma retrospectiva, desde os anos 1980, dos trabalhos da artista sobre as cicatrizes nas paisagens de lugares devastados pela guerra.

3.3.3 O livro, o processo, a edição

A Guerra do Golfo Pérsico estava terminando quando Ristelhueber viu uma pequena fotografia na revista *Time* que mostrava o deserto do Kuwait, coberto com marcas dos bombardeios. Imediatamente, pensou em viajar para aquele lugar que, na sua concepção, não era mais um deserto, mas uma lixeira repleta de vestígios, como descreveu em entrevista a Catherine Grenier (2010). Ristelhueber estava certa de que não iria documentar a guerra, seu interesse estava nos rastros das operações deixados na paisagem. Em março de 1991, a fotógrafa teve o visto negado e não pôde partir. Começou, então, um longo processo para obter permissão de entrada no país. Em setembro, finalmente conseguiu. Partiu em outubro, sete meses depois que a guerra tinha acabado. Antes de viajar, um jornalista do *Figaro* que tinha voltado da cobertura da guerra disse a Ristelhueber que a ONU tinha feito um *tour* de helicóptero com os jornalistas e que era inacreditável o que se via na terra. Era o que precisava ouvir para ficar ainda mais convicta do seu projeto. Ristelhueber, então, entrou em contato com a ONU e, quando chegou ao Kuwait, já havia conseguido uma manhã de sobrevoo no deserto. Em conversa com Grenier (2010), a fotógrafa contou que foi extremamente complicado conseguir fazer outros voos, pois não dispunha de recursos para pagar a hora do voo, que custava cerca de mil dólares. Em Paris, o mesmo jornalista havia lhe indicado o nome de um coronel do exército francês. Quando finalmente o encontrou, explicou o que pretendia com o seu projeto e acabou convencendo-o a ajudá-la. Decidiu que faria fotografias aéreas, mas também no nível do solo, entre os escombros da guerra. Assim, Ristelhueber trabalharia com dois pontos de vista opostos em relação aos vestígios: de muito perto e de muito longe.

Para a realização do trabalho, a fotógrafa optou por utilizar uma câmera 6x7cm, de médio formato. Nas fotografias aéreas, como a distância do solo é muito grande, ela precisava trabalhar com um formato maior, para garantir a qualidade da imagem – quanto maior o formato do negativo, melhor a definição da imagem.

Apesar de o equipamento ser mais pesado e mais lento do que uma câmera de pequeno formato, ele foi necessário para viabilizar as grandes ampliações feitas para as exposições. Ristelhueber utilizou filmes coloridos e em preto e branco. Com o filme colorido, captava o monocromático natural das areias. O filme em preto e branco foi necessário para conseguir melhor definição quando a fumaça dos campos de petróleo que estavam queimando tornava a paisagem inteiramente cinza. Ao todo, são 48 fotografias coloridas e 23 em preto e branco.

As imagens não são manipuladas, a artista (2015)¹²⁰ comenta que não interferiu, não fez cortes e nem usou *photoshop* – que tinha acabado de ser lançado, mas ainda era pouco utilizado. Ristelhueber procurou respeitar as circunstâncias em que encontrou a cena e tudo o que precedeu a sua decisão de apertar o disparador.

As 71 fotografias que compõem o trabalho foram feitas durante as quatro semanas em que Ristelhueber sobrevoou o deserto do Kuwait e caminhou por suas areias, no verão de 1991. O trabalho foi exibido pela primeira vez no Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, em 1992. No mesmo ano, Ristelhueber fez uma maquete de um livro com as fotografias de *Fait* e mostrou para Eric Hazan, da Editions Hazan, em Paris, que aceitou publicá-lo. *Fait* também foi publicado pela editora Thames & Hudson, com o título *Aftermath* – a contragosto da artista – em Londres, em 1992. Trata-se de um livro de artista, ou seja, um livro que é, ele mesmo, entendido como obra de arte, também chamado de livro-objeto. *Fait* teve tiragem de 2.500 exemplares na França e 1.500 na Inglaterra. As duas versões encontram-se fora de catálogo¹²¹.

Ao contrário das duas publicações, que têm o tamanho de um livro de bolso, nas exposições, as fotografias de *Fait* costumam ter grandes proporções. As montagens são adaptadas, primeiramente, de acordo com o espaço disponível. As fotografias podem ser configuradas ao longo de uma parede ou arranjadas em polípticos. Ristelhueber costuma expor as 71 impressões, mas já mostrou também seleções menores da série, como aconteceu no New York's Museum of Modern Art (1996). Já na Albright-Knox Art Gallery (1998), em Buffalo (NY), as 71 fotografias foram dispostas em polípticos distribuídos no espaço expositivo. Na parede central,

¹²⁰ Respondido por e-mail no dia 14 jan. 2015.

¹²¹ É possível comprar a versão original, em francês, no mercado de livros usados, por cerca de US\$1.250,00, e a edição em inglês, por US\$500,00. A versão em francês está disponível para consulta na Bibliothèque Nationale de France. <http://catalogue.bnf.fr/servlet/RechercheEquation?TexteCollection=HGARSTUVWXYZ1DIECBMJNQLOKP&TexteTypeDoc=DESNFPIBTMCJOV&Equation=IDP%3Dcb37209580q&host=catalogue>.

o políptico foi composto por três linhas e seis colunas. Cada uma das fotografias foi montada em alumínio e emoldurada no tamanho 100 x 130 x 5 cm (Fig.67). A montagem tem como propósito cercar e oprimir o espectador, induzido a ter uma visão estonteante da massa de imagens de objetos, rastros, traços expostos em um ambiente restrito. A montagem enfatiza a dificuldade de reconhecer, nas fotografias, a escala dos elementos – não temos certeza se estamos vendo uma coisa pequena ou grande – e os traçados na superfície.



Fig.67: **Montagem *Fait* na Albright-Knox Art Gallery.1998.**
 FONTE: Fotos de Sophie Ristelhueber/ *Details of the world*

Em relação ao livro, o estudo aprofundado de *Fait* foi possível graças à publicação da série *Books on books*, da Errata Edition's – um projeto editorial dedicado a tornar livros de fotografia raros e fora de catálogo acessíveis para estudantes e entusiastas em geral. Não são reimpressões ou fac-símiles, mas estudos completos dos livros originais, exatamente como foram concebidos pelos autores. O *Books on books 3*, que teve a primeira edição em 2008, é dedicado ao livro *Fait*, de Sophie Ristelhueber (Fig.68). Além de mostrar a edição original, página por página, apresenta um ensaio do diretor do Museu de Arte Contemporânea de Montreal, Marc Mayer, notas de produção sobre a criação do livro e informações biográficas e bibliográficas da artista. A reprodução foi feita a partir de um exemplar que pertence à coleção de Jeffrey Ladd, em 2008. É um livro sobre um livro de artista.

O livro original foi desenhado e editado pela própria fotógrafa em 1992. *Fait* (1992) tem capa dura ilustrada com uma fotografia em preto e branco, que faz parte da série. Sobre a imagem está impresso o título, *Fait*, e o subtítulo, *Koweit 1991*. O livro tem 148 páginas e tamanho 17,5 x 11 cm, respeitando a proporção do negativo.

Ao abri-lo, encontramos novamente o título e o subtítulo impressos em preto, à direita da página dupla branca. Viramos a página e nos deparamos com um trecho de um texto que ocupa até as bordas das páginas esquerda e direita (Fig.69). Em seguida, inicia-se a sequência de setenta imagens (a fotografia da capa é contada como a primeira). Cada uma das fotografias está disposta em páginas duplas, sangradas. Não há numeração, nem interferências textuais. No final da série, também em página dupla, encontramos um outro trecho do mesmo texto do início do livro, diagramado no mesmo formato. Nas duas últimas páginas estão, no canto inferior da página esquerda, a informação de que os dois fragmentos de texto do livro foram extraídos do livro *Da guerra*, de Carl von Clausewitz; na página direita, os agradecimentos da artista (Fig.70).

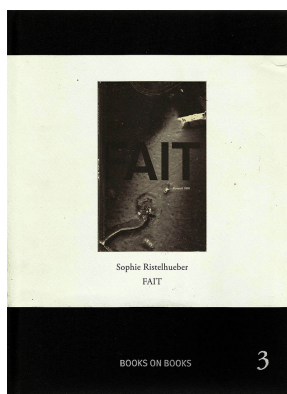


Fig.68 – Capa do Books on books 3. *Sophie Ristelhueber: Fait* (2008).
FONTE: Reprodução da capa do livro.



Fig.69 – Capa/ página dupla com título e subtítulo/ página dupla com texto inicial.
FONTE: Reproduções do projeto gráfico do livro *Fait* (1992).

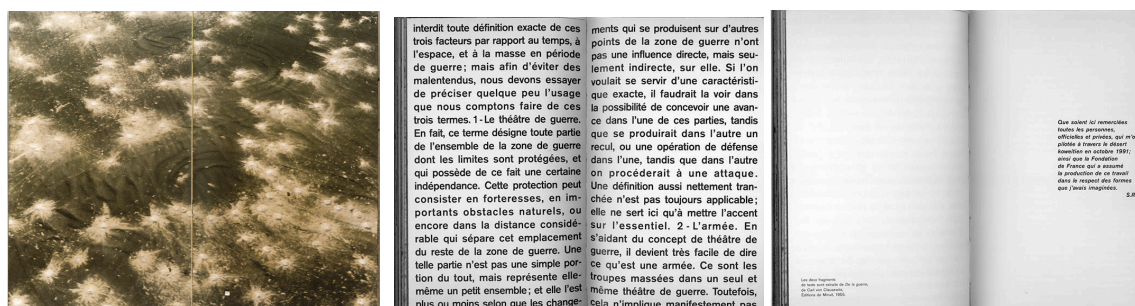


Fig.70 – Página dupla com fotografia/ página dupla com texto final/ página dupla com crédito e agradecimentos.

FONTE: Reproduções do projeto gráfico do livro *Fait* (1992).

Não há títulos, nem legendas no livro. Em uma obra essencialmente fotográfica, a proposta de colocar dois trechos de um manual de guerra do século XIX parece ter uma função crítica. No primeiro fragmento, Clausewitz discorre sobre a importância do planejamento e a conduta do combate. Depois, no segundo trecho, o autor define o termo *teatro de operações*¹²² como a área física em que se concentram as forças militares, as fortificações e as trincheiras e onde são travadas as principais batalhas. Ristelhueber questiona toda essa logística da guerra, que para ela parece não passar de uma encenação. Em um depoimento, a fotógrafa chegou a comentar (2015)¹²³ que Clausewitz começa o livro explicando o que é a guerra, mas, no final, não sabemos o que é, sabemos apenas que é um teatro. Também para Virilio (2005), como mencionamos no primeiro capítulo, a guerra não pode ser separada do espetáculo, não existe guerra sem representação, sem mistificação psicológica. Compreendemos pouco o que se passa por trás desse teatro. Nada parece ser o que é.

Fait não oferece a história da guerra, não há atribuições, nem conclusões. Ristelhueber comenta: “[...] no meu modo de trabalho, nada é dito, não há história” (RISTELHUEBER; BRUTVAN, 2001, p. 32, tradução nossa)¹²⁴. A fotógrafa não oferece nada além do que simplesmente se vê. O trabalho não se presta a uma organização narrativa que viria recompor uma batalha, uma ação, um contexto. Suas imagens apenas sugerem. De acordo com Rouillé, Ristelhueber “opõe a lentidão e o amadurecimento à urgência, a distância espacial à proximidade, o posterior ao presente do evento, a distância alegórica à evidência obrigatória dos clichês de imprensa” (ROUILLÉ, 2009, p. 405). O que vemos são estrias, dobras, cortes, traços de paisagens devastadas pela guerra que demandam esforço para serem contextualizadas. Trata-se de um testemunho subjetivo que procura transmitir a essência desconcertante de uma batalha recente.

¹²² Nas palavras de Clausewitz: “Na realidade, esse termo designa qualquer parte do conjunto da zona de guerra cujos limites estão protegidos, e que, por esse fato, possui uma certa independência. Essa proteção pode consistir em fortalezas, em importantes obstáculos naturais, ou ainda na considerável distância que separa o local do resto da zona de guerra. Semelhante parte não é uma simples porção do todo, mas ela própria representa um pequeno conjunto; e ela o é mais ou menos conforme as mudanças que se manifestam em outros pontos da zona de guerra não tiverem uma influência direta, mas simplesmente indireta, sobre ela”. (CLAUSEWITZ, 2010, p. 341)

¹²³ Em depoimento ao programa *TateShots: Sophie Ristelhueber*. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-sophie-ristelhueber>.

¹²⁴ “[...] in my way of working, nothing is ever said; there is no story”. (RISTELHUEBER; BRUTVAN, 2001, p. 32)

A sequência de imagens foi montada com o propósito de manifestar a indeterminação em relação ao que vemos. Também no livro a fotógrafa jogou com as ambiguidades das fotografias, procurando causar a sensação de vertigem no espectador. Essa foi a forma que escolheu para mostrar que na guerra é isso que acontece, ninguém sabe ao certo o que está se passando. Não há uma narrativa linear, nem cronológica. O tempo nas imagens de *Fait* é quebrado, descontínuo e não permite que seja criada uma ordem lógica de desenvolvimento dos eventos.

A edição foi feita de acordo com os elementos formais das fotografias, e até mesmo as mais figurativas podem ser lidas somente pela sua estrutura plástica, se assim o observador desejar. Ristelhueber criou um mecanismo de dinamizar a leitura que intercala imagens feitas de perto e de longe; que velam e revelam; mais referenciais e menos referenciais; claras e escuras; lisas e texturizadas. Essa disposição não é sistemática, rígida, mas aberta a várias interpretações.

A tendência frenética de variar o ponto de vista e a escala das imagens pode ser observada em toda a série. A cada imagem, o espectador precisa reorientar seu ponto de vista para tentar compreender o que está vendo. Assim, na fotografia F02 temos uma vista aérea de um traçado geométrico na superfície lisa, chapada do deserto. Já a fotografia F03 mostra uma tomada bem próxima, em plano fechado, de um espaço caótico, formado por carcaças de bombas, restos de artilharia. Na F04, a escala e os aspectos formais da imagem mudam novamente. Observamos outra fotografia feita do alto, repleta de pedras claras que criam pontos estrelados na superfície escura. A impressão é de que estamos olhando o céu espelhado no solo. Segue uma outra imagem (F05), de uma manta em farrapos, feita de perto. Essa alternância, de longe/de perto, do alto/do solo, prossegue até a fotografia F11, que mostra, em plano bem fechado, o resto de uma artilharia, parcialmente encoberta pela areia e pela estepe. Na fotografia F12, esse revezamento é interrompido e temos novamente um objeto, de difícil identificação, provavelmente um eletrodoméstico, fotografado de perto. Até essa parte da sequência, as cores variam em nuances de marrom.

Nas duas imagens seguintes, observamos um jogo de contraste em relação aos tons que dá ideia de negativo/positivo. A fotografia F13 apresenta traçados, linhas e círculos, vistos de cima do deserto, em tom de cinza claro, com pequenas áreas circulares pretas. Opostamente, a fotografia F14, também feita do alto e com traços na areia, é completamente escura, certamente feita à noite, com pequenas

áreas claras. É importante observar que a escala cromática das fotografias de *Fait* é limitada. Além das fotografias em preto e branco, nas coloridas predominam os tons de marrom, amarelo, dourado, acinzentado, e algumas são praticamente monocromáticas. Na sequência, Ristelhueber procurou intercalar essas tonalidades, no entanto, sem uma lógica precisa. O mesmo acontece em relação à textura: imagens de superfícies lisas, planas, são entremeadas com outras granuladas, ásperas, texturizadas.

A maioria das fotografias tem pouca profundidade de campo. As imagens chapadas deixam poucas pistas da distância em que foram feitas: ora temos a impressão de estarmos diante de paisagens panorâmicas, ora de pequenos detalhes. Na fotografia F15, por exemplo, linhas e círculos cobrem toda a superfície lisa da imagem. É uma imagem que, a princípio, parece uma vista aérea, mas, olhando detalhadamente, percebemos que foi feita muito de perto e que os traços que a cobrem, possivelmente, foram feitos com os próprios dedos da fotógrafa. O desenho na superfície lembra alguns dos traçados que observamos nas fotografias aéreas, mas não temos referência alguma para saber do que realmente se trata.

A câmera da fotógrafa parece estar sempre direcionada para o chão. Contudo, em algumas fotografias, como a F16, no fundo da imagem composta por uma infinidade de objetos, ela deixa aparecer a linha do horizonte. Nas fotografias de Ristelhueber, o horizonte geralmente aparece comprimido, ocupando um espaço mínimo no topo da página.

Na edição, a fotógrafa também procurou trabalhar a variação do efeito de semelhança das imagens. Fotografias mais próximas do referente são intercaladas com imagens quase abstratas. Por exemplo, na fotografia F19 identificamos claramente os restos de uma trincheira, rodeada de morteiros de mão e outros artefatos da guerra. Na fotografia seguinte (F20), o enquadramento é fechado na areia, sobre a qual há uma linha que atravessa as laterais da imagem, uma sombra triangular no centro da imagem e pequenos círculos. Não sabemos qual é a sua escala real, os círculos podem ser crateras vistas de longe e a sombra pode ser da própria fotógrafa, caso a fotografia tenha sido feita de perto.

Na fotografia F31 identificamos balas de metralhadora de alto calibre dispostas geometricamente sobre a areia do deserto. As munições se revelam de forma intacta, a ação da natureza não agiu sobre elas. Já a imagem seguinte, F32, está parcialmente velada. Mas ainda conseguimos identificar o par de sapatos

encobertos, provavelmente, pela fuligem dos poços de petróleo incendiados. Mesmo as imagens que apresentam maior relação com os referentes e cujos vestígios ainda não foram encobertos são identificadas em níveis que variam de acordo com o conhecimento do espectador. Por exemplo, o objeto que divide o quadro ao meio e está situado à direita da fotografia F36 é reconhecido por um leigo como um resto de artilharia; já um ex-combatente ou um especialista saberia especificar o tipo de armamento fotografado.

As imagens mais figurativas parecem ter sido colocadas no livro para satisfazer minimamente a nossa eterna necessidade de encontrar evidências. Na fotografia F54, por exemplo, observamos o deserto em chamas. No primeiro plano, linhas traçadas na areia marcam caminhos pelo chão coberto de fuligem, e ao fundo vemos o fogo e a fumaça. Podemos dizer que é uma imagem solitária em relação à edição de *Fait*. Talvez seja a imagem que apresenta maior semelhança com seu referente. Nela, podemos facilmente identificar o fogo e a fumaça dos poços petrolíferos queimando no deserto e, por isso, aproximá-la de outras imagens que se tornaram ícones dessa guerra. As tropas iraquianas saquearam, explodiram e queimaram grande parte da infraestrutura petrolífera do Kuwait. Imagens recorrentes do final da Guerra do Golfo mostram os poços de petróleo em chamas e, em primeiro plano, a natureza, aves, animais sofrendo as consequências do desastre natural (Fig.71). Essa fotografia é a única que permite algum tipo de associação com as imagens que circularam na mídia.



Fig.71 – **Golfo Pérsico. Kuwait.** 1991.
FONTE: Steve Mc Curry/Magnum Photos

Viramos a página e somos puxados de volta para a indefinição e jogo de traçados, pontos e quadrados presentes na fotografia F55. Se, por um lado, imagens

pouco codificadas podem provocar algum desconforto, por outro, nelas reside a chance de deixar o que não é visível falar.

No decorrer do livro, continuamos observando variações de padrões geométricos (F56), escavações (F57), pontos (F58), objetos (F59, F60, F61) que dão sequência a uma escrita com os vestígios. *Fait* é um documento da guerra traçado na areia. As marcas percíveis no deserto captadas pelas imagens revelam um pouco do acontecimento. É como se a fotógrafa conseguisse alcançar, ainda que de forma incerta, uma grafia que, no final da sequência, desse legibilidade a um conjunto de imagens. Podemos imaginar o deserto como uma página sem bordas; o trabalho de Ristelhueber é o de ir recortando, delimitando sua extensão, tornando o contínuo do deserto em descontínuo. A partir de fragmentos, ela compõe uma grafia na página arenosa.

No livro, a sequência começa com uma imagem (F02) de traços definidos sobre a superfície lisa e limpa do deserto, de tonalidade clara, e termina com uma outra (F71), também de traçados sobre a areia, mas com percursos irregulares, rugosa, escura e soturna.

3.3.4 Variações do vestígio em *Fait*

Para compreendermos a *poética do vestígio* de Ristelhueber, procuramos aproximar algumas fotografias pelas suas semelhanças formais. A ideia é observar as variações do que chamamos de *vestígio*, compreender como ele se constitui nas fotografias de *Fait*. Para isso, buscamos a dimensão propriamente material das imagens. Areia, fogo, fumaça, dunas, arbustos, pedras, objetos, resíduos, ruínas, rastros, restos, sulcos são alguns dos elementos que as compõem. Como explica a própria autora,

na natureza, eu estava procurando materiais e uma situação que me permitisse manter simultaneamente a distância analítica de uma lição de anatomia e um investimento físico que me fizesse sentir, simplesmente através do esforço envolvido, que eu estava trabalhando concretamente com este material. (RISTELHUEBER; BRUTVAN, 2001, p. 83, tradução nossa)¹²⁵.

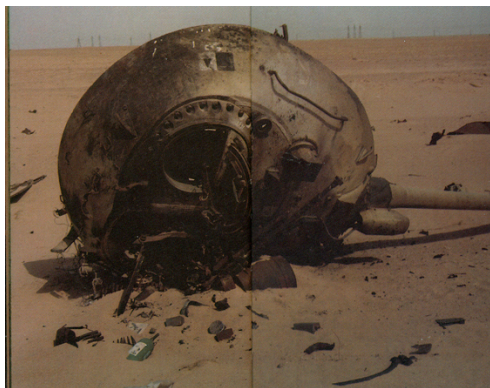
¹²⁵ “In nature, I was looking for materials and a situation that would allow me to maintain simultaneously the analytical distance of an anatomy lesson and a physical investment that made me feel, simply through the effort involved, that I was working concretely with this material”. (RISTELHUEBER; BRUTVAN, 2001, p. 83)

Em um primeiro momento, podemos observar dois aspectos distintos da maneira como o vestígio foi apanhado nas fotografias de *Fait*. Por um lado, temos um conjunto de fotografias que se destaca pela presença material intensa, pela aparição dos destroços da guerra, pelos objetos sedimentados na natureza. De outro, encontramos imagens de sulcos, traçados, escavações, inscrições do conflito na areia. Tanto um objeto como um traço são, por assim dizer, elementos descontínuos em uma extensão contínua, mas eles não operam da mesma maneira. Para demonstrar essa diferenciação, dividimos as fotografias em dois grandes grupos:

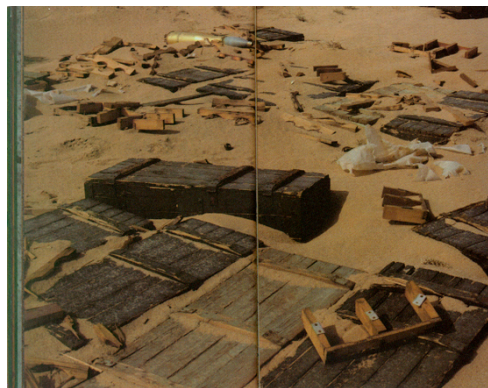
a) *Objetos sedimentados*

As fotografias deste grupo são resultado do gesto da fotógrafa de perscrutar o deserto, com a câmera apontada para baixo, caçando objetos, escavando sua camada superficial. Elas exibem pistas das ações ocorridas em um lugar que um dia foi palco de batalhas. Trata-se de objetos já incorporados à paisagem, mas que ainda não foram totalmente apagados.

Podemos dizer que, nessas fotografias, o vestígio encontra-se sedimentado na superfície do deserto, onde os despojos, o peso da matéria, os fragmentos de coisas que restaram ainda são visíveis. Fazem parte desse grupo as fotografias captadas do próprio solo, a uma distância mais próxima do objeto. Os destroços fotografados apresentam variações em relação ao formato, tamanho, número, volume, distância, efeito de semelhança e grau de apagamento. Tomemos como exemplo as fotografias F61 e F34. A F61 foi feita próxima ao objeto e em plano fechado. Largado na areia, observamos a estrutura de um objeto de metal de grande volume, arredondado e não identificável, que está cercado de outros pequenos estilhaços. Uma linha fina no alto da imagem compõe o horizonte. Já a fotografia F34 é composta de múltiplos objetos, com volumes e formas variados. São lascas de madeira – parecem partes de caixas para guardar artilharia – e outros objetos que se encontram espalhados pela areia. Apesar de apresentarem aspectos diferentes, as duas fotografias fazem parte do mesmo grupo, pois exibem objetos sedimentados na areia que algum dia desaparecerão. A natureza indomável acabará por absorver todos os traços da guerra.



F61



F34

b) *Inscrições na areia*

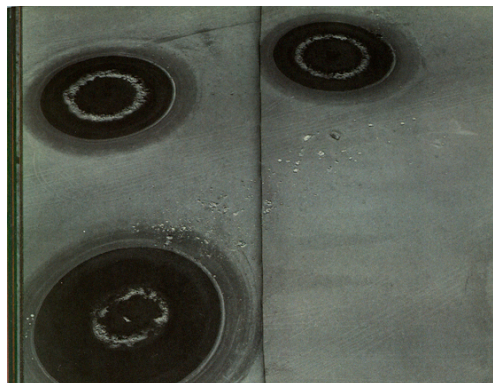
Próximas também da questão do apagamento, porém, sob um outro ângulo de visão, estão as fotografias que compõem este grupo. Aqui não enxergamos mais os objetos propriamente ditos, mas os rastros das ações dos homens. A escrita sugerida pelos traçados, sulcos, cavidades nas páginas arenosas. Marcas que serão encobertas pela ação do tempo, algumas mais rapidamente, outras em um processo mais demorado, dependendo da profundidade da lesão do solo.

Essas imagens mostram o acontecimento sendo encoberto, até que não possamos reconhecer mais nenhum traço da guerra. Ao mesmo tempo, elas evidenciam as marcas que a violência pode deixar. Não são fotografias de cicatrizes no corpo, como em *Every one*, mas na própria paisagem, a *antipaisagem*.

A maioria das imagens do grupo – mas nem todas – foi produzida do alto, distantes do referente, durante os sobrevoos feitos por Ristelhueber. Esse ângulo de tomada favorece a compreensão do deslocamento do dispositivo da guerra. Por essas fotografias podemos visualizar movimentos traçados pelo deserto, diferentes formas de inscrições, de marcas produzidas pelos combatentes. Na fotografia F06, por exemplo, o sulco linear na areia plana, dourada, parece formar uma grafia que lembra o alfabeto da língua árabe, idioma oficial do Kuwait. A fotografia F38 também apresenta inscrições na areia, mas com aspectos diferentes do da anterior. Ela é composta por três círculos dispostos geometricamente na superfície arenosa.



F06



F38

Assim, no primeiro grupo, o vestígio funciona por sedimentação e por abandono; e no segundo, por inscrição e por abertura. A partir dessa primeira grande divisão, tentamos compreender mais especificamente como ocorre a variação do vestígio nas fotografias de *Fait*. Chegamos, então, às seguintes séries: 1 – *Sólidos*; 2 – *Múltiplos*; 3 – *Encobertos*; 4 – *Escavados*; 5 – *Sulcos*; 6 – *Porosos*; 7 – *Soturnos*; 8 – *Circulares*. Ressaltamos que as fotografias contidas em uma série poderiam também fazer parte de outra e que não esgotamos o número de fotografias em cada série. Nossa intenção é usar as séries para fazer aproximações relacionadas à estrutura material das imagens, não para fechá-las em categorias estanques.

1 – *Sólidos*

A principal característica das fotografias desta série é que elas destacam um único objeto, rígido e sólido, vestígio da guerra encontrado no vazio do deserto. Por isso, elas se enquadram-se no grupo a) *Objetos sedimentados*. São imagens feitas de frente para os objetos localizados nas areias claras do deserto kuwaitiano. Elas foram tiradas em ângulo fechado e têm o mesmo tipo de luz e de enquadramento. Além disso, o céu, em tons que variam entre cinza, chumbo, amarelado e azulado, aparece em todas as imagens, ainda que ocupando uma pequena área. Na parte central do quadro estão os objetos em formas, tamanhos, volumes e distâncias variáveis.

Essas fotografias são compostas dos mais variados artefatos de guerra. Alguns podem ser reconhecidos, outros são indeterminados. Na fotografia F22, mesmo que o espectador não consiga reconhecer precisamente o objeto – por exemplo, identificando o tipo de míssil, como faria um perito – poderá dizer, ao

menos, que se trata de uma parte de um projétil explosivo. Nesse caso, a gradação do efeito de semelhança da imagem depende do repertório próprio de cada espectador.

Os objetos sólidos das fotografias F39, F59 e F61, mesmo tendo sido fotografados de perto, ocupando praticamente todo o quadro da imagem, não são facilmente identificáveis. O máximo que podemos dizer sobre os elementos das fotografias F39 e F59 é que são carcaças de metal, estruturas em ruína. Na F61, a forma arredondada do estranho objeto, parte de algum dispositivo de grande ou médio porte, lembra a cabeça de um robô ou parte de uma cabine decompondo-se no solo. De tão próximas da singularidade do evento, não há mais contexto para apreendê-las: vestígio de quê? Restos de quê?

As outras duas imagens, F12 e F36, foram feitas com uma distância um pouco maior. Na fotografia F12, o objeto, uma placa escura, está situado à esquerda da imagem, ao redor só vemos areia e o céu ao fundo. Na fotografia F36, temos praticamente a mesma composição, exceto que o objeto, outro artefato da guerra, está disposto à direita do quadro. Ao observar essas imagens de objetos abandonados na vastidão do deserto, temos a sensação de que estamos em um outro espaço, em um outro contexto. As dunas, a presença tímida do céu e as cores dessaturadas dão a sensação de uma cena futurista ou um filme de ficção científica.

A maneira como a fotógrafa procurou lidar com os índices da guerra, a proximidade que seu corpo manteve em relação aos objetos permite a exploração sensorial do evento. Mantendo ou não a semelhança com seus referentes, essas fotografias conduzem nossa imaginação para além do cenário da guerra. Esses objetos são restos de aparelhos da guerra, mas, apresentados dessa maneira muito mais aberta, podem atingir a faculdade criadora dos observadores.



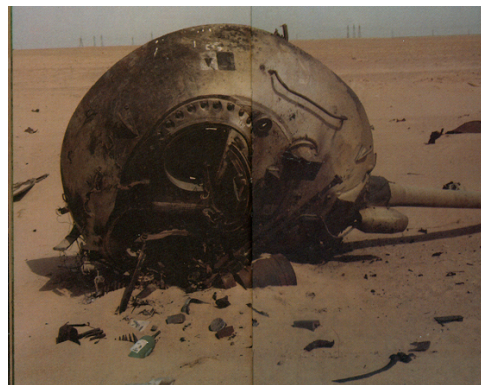
F22



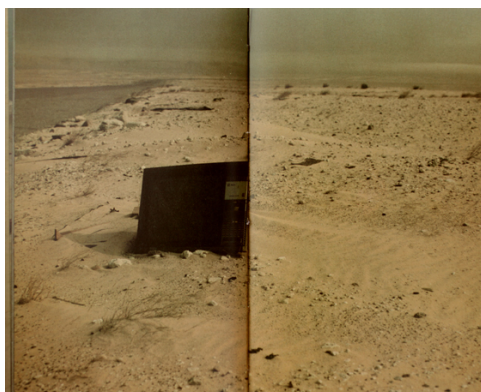
F39



F59



F61



F12



F36

2 – Múltiplos

Categorizamos em *Múltiplos* as fotografias que dão a ver o deserto coberto por camadas de diferentes objetos. Se, na série anterior, os objetos foram tomados isoladamente, aqui eles se multiplicam no espaço delimitado. São montes de destroços de estruturas e volumes variados, também fotografados do solo. Eles não têm mais o aspecto firme e sólido dos objetos das fotografias anteriores, pois já foram mais absorvidos pela areia. De certa forma, o processo de apagamento nessas fotografias está mais avançado. A série também pertence ao grupo a) *Objetos sedimentados*.

Em F03 e F52, o marrom monocromático cria certa monotonia e homogeneidade na imagem. Chispas de metal e restos de armamentos, alguns mais evidentes, compõem o enquadramento fechado em um pedaço de terreno. Nas fotografias F07 e F16, temos a impressão de que houve uma *tempestade* de objetos – tábuas, caixas de madeira, munições, balas, cápsulas, fragmentos de metal – que a princípio foram espalhados pelo vento e, com o passar do tempo, tragados pela areia. O céu, ao fundo, dá um efeito de profundidade, que parece tornar a área com os objetos mais extensa. Na fotografia F34, o quadro é novamente fechado nos

fragmentos de madeira espalhados na areia, sem mostrar o horizonte. Essas fotografias nos fazem lembrar o mar em dia de ressaca, quando devolve à areia tudo aquilo que nele foi atirado. Em um jogo paradoxal, os resquícios, os detritos espalhados pela paisagem desértica falam de uma presença e de uma ausência: ao mesmo tempo que dão visibilidade ao conflito, ressaltam o seu apagamento.



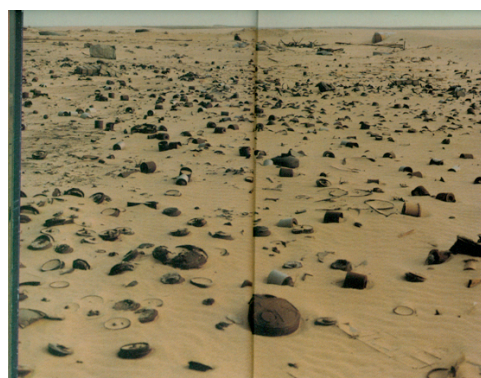
F03



F52



F07



F16



F34

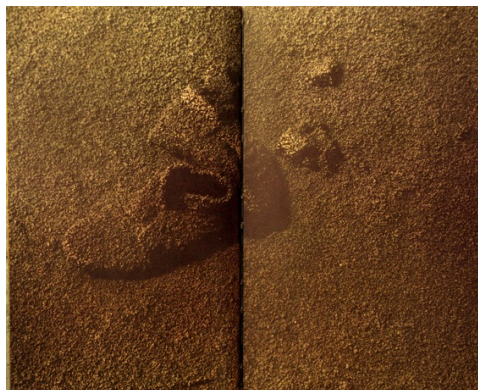
3 – *Encobertos*

A série, que faz parte do grupo a) *Objetos sedimentados*, é composta de elementos que estão sendo tragados pela ação do tempo e pela força da natureza.

O conjunto de imagens chama a atenção, especialmente, para o processo de apagamento dos rastros da guerra. Como nas outras duas séries, essas fotografias foram feitas bem próximo dos objetos. A câmera foi direcionada para baixo e apreendeu os vestígios sendo envolvidos pela areia, pela vegetação, pelas camadas temporais.

Iniciamos a série com a emblemática imagem (F32) de um par de sapatos quase velado, possivelmente, por uma camada de fuligem, resultado da chuva negra que caiu sobre o deserto, por causa dos incêndios nos poços de petróleo. A fotografia – que remete a outras imagens, como ao par das botas de Walker Evans (1903-1975), os *Sapatos abandonados*, de Edward Weston (1886-1958), ou ainda ao quadro de Van Gogh (1853-1890), *A pair of shoes* – mostra um objeto que reporta diretamente à presença humana. Diferentemente dos artefatos da guerra, o calçado é um item pessoal e fundamental para o deslocamento nas areias quentes do deserto. Mostrado dessa maneira, encoberto pela ação da natureza, ele sintetiza não só o apagamento do evento, mas a ausência do homem, a sua morte. Também a fotografia F05 tem um caráter mais pessoal. Agora o que vemos é um cobertor esfacelado, semicoberto pela areia. Na fotografia F47, observamos uma forma volumosa, disforme, não identificável, em processo avançado de desaparecimento. Na F11, a vegetação, aos poucos, vai encobrendo uma parte de um estilhaço de metal. A subexposição da fotografia F28 acentua o apagamento de outro objeto de metal coberto com um pedaço de arame farpado.

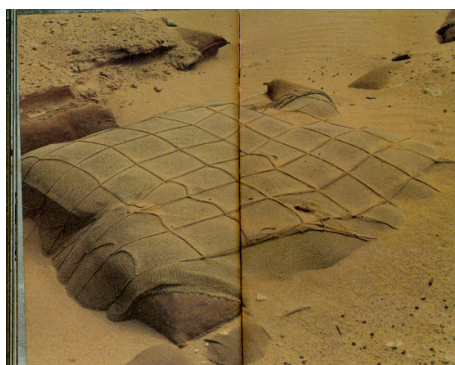
Os tons de marrom das fotografias provocam a sensação de que esses objetos pertencem ao passado, a uma temporalidade distante e inacessível. Nelas, observamos um tempo no qual a própria guerra deixou suas marcas e que já estão sendo apagadas. Aos poucos, novas camadas temporais vão sendo incorporadas no deserto, as ações do homem vão sendo naturalizadas, absorvidas pelo tempo e pelo espaço e dando prosseguimento ao processo de ocultação dos acontecimentos históricos.



F32



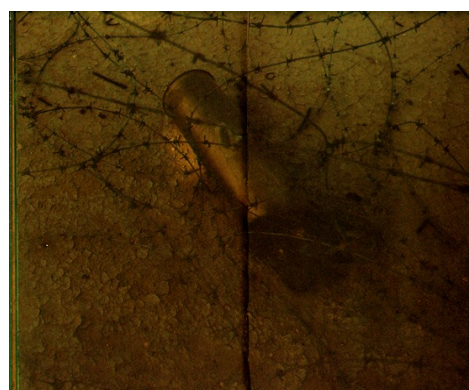
F05



F47



F11



F28

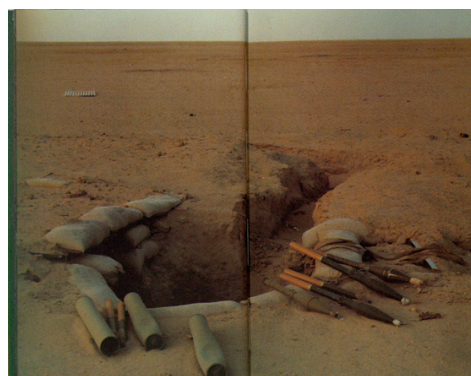
4 – Escavados

Com a câmera em punho, Ristelhueber fotografou também um conjunto de escavações encontradas nas areias do deserto. Apesar de terem sido feitas do solo e a uma distância próxima do referente, as imagens da série *Escavados* fazem parte do grupo b) *Inscrições na areia*. São fotografias de largas fendas, mais ou menos extensas, escavadas na superfície, formando inscrições variadas. Provavelmente, eram trincheiras. Diferentemente das fotografias aéreas, essas imagens não são planas, apresentam certo volume, principalmente por terem sido fotografadas de perto. Na fotografia F17, a abertura tem a forma de uma cruz, está posicionada no

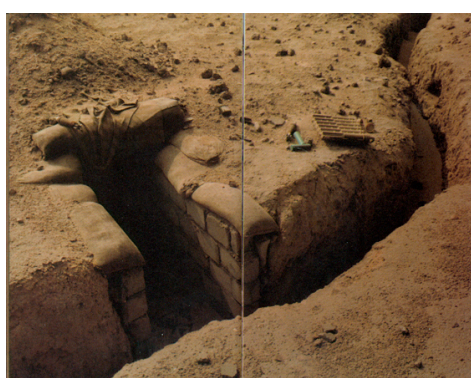
primeiro plano e, ao fundo, quase na borda da imagem, observamos as chamas de um poço de petróleo incendiado. Primeiramente, pensamos tratar-se de uma trincheira usada pelos soldados durante a guerra, mas a forma na areia escura lembra também uma cova aberta. As fotografias F19 e F57 são mais facilmente identificadas como trincheiras, pois suas estruturas estão mais conservadas e bem visíveis. Na F19 podemos distinguir armamentos e sacos de areia em torno da escavação. Na F57, notamos até mesmo uma armação feita de blocos de cimento para dar sustentação ao local destinado a proteger os combatentes. O plano fechado da fotografia F49 nos permite observar apenas uma parte da abertura feita no chão. No centro da imagem, um tecido já da mesma cor da areia sai de dentro da fenda. As estranhas formas e volumes desses vestígios da guerra escavados na areia compõem uma tipologia de trincheiras organizada pela fotógrafa.



F17



F19



F57



F49

5 – Sulcos

Grande parte das fotografias do livro são compostas de sulcos, formados na superfície da região desértica. Eles têm modulações diferentes, alguns são mais geométricos, outros têm formas mais livres. Alguns são marcações fortes na

superfície, outros são traçados mais leves. Todos são resultantes das fotografias aéreas feitas pela fotógrafa, em horários, distância em relação ao solo e regiões do deserto diferentes. Essas imagens, reunidas na série *Sulcos*, pertencem ao grupo b) *Inscrições na areia*, pois dão a ver os traçados da guerra no território.

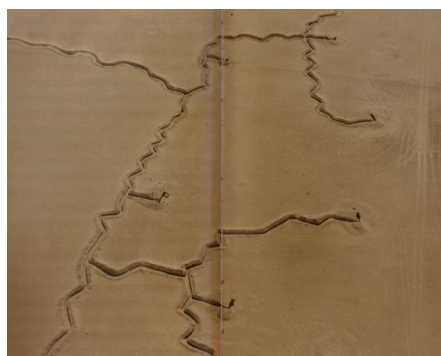
Do alto, o deserto parece uma página arenosa coberta de desenhos, escritas da guerra. Nesse ângulo, os objetos no solo não são mais visíveis, o que observamos são diversas formas de sulcos. Surpresa com o que viu, Ristelhueber procurou compor com as estranhas grafias cravadas no plano arenoso. Ela criou padrões de escritas sulcadas na terra, recortando-as do contínuo da paisagem desértica. Os sulcos foram fotografados em colorido e em preto e branco. Nas fotografias coloridas prevalece o tom marrom-dourado, com nuances mais claras ou mais escuras. Nas fotografias em preto e branco, o contraste é maior, e os traços parecem mais acentuados. Para efeito de demonstração, separamos a série em dois blocos, de acordo com a tonalidade das imagens.

No primeiro bloco estão as fotografias constituídas por sulcos formados em superfícies com diferentes tons de marrom. Na fotografia F02, observamos traços que se bifurcam em várias ramificações sobre o plano liso do deserto; na fotografia F06, o mesmo tipo de sulco forma uma grafia que vai, em sentido único, até o vértice da lateral esquerda da imagem; a fotografia F25 é composta por três linhas estriadas, concentradas também na parte esquerda da fotografia; a F08 traz um desenho que lembra o formato de um trapézio que ocupa todo o centro da imagem; duas fortes linhas sinuosas cortam o terreno plano da fotografia F68; na fotografia F21, um único sulco corta ao meio a camada de areia um pouco mais granulada que nas fotografias anteriores. Nessas imagens, a cor e a textura da areia têm a aparência de uma pele lacerada e os traçados lembram suturas no corpo.

O segundo bloco é formado por fotografias em preto e branco (F56, F62, F30, F33) que apresentam sulcos profundos, irregulares, configurados de diferentes maneiras no território. Eles também lembram cicatrizes, arranhões, costuras, fissuras feitas pelas máquinas de guerra, pelos seus movimentos no teatro de operações¹²⁶.

¹²⁶ O teatro de operações da Guerra do Golfo Pérsico englobava o Iraque, o Kuwait e o norte da Arábia Saudita, que fazia fronteira com os dois países. Era um vasto território com pouca densidade demográfica. Por ser quase todo desértico, o clima e a vegetação não eram favoráveis para a permanência das tropas e de equipamentos, o que complicava a logística das operações.

Podemos dizer que a história da Guerra do Golfo Pérsico está gravada nessas escritas, documentadas em fotografias quase abstratas, pela carência de elementos materiais. Entretanto, elas nunca serão abstratas, pois trazem sempre a presença da matéria. Por mais que as olhemos de longe, ainda assim estamos vendo traços, a areia não é completamente lisa, nem homogênea. Vemos suas granulações, suas estrias, suas cicatrizes.



F02



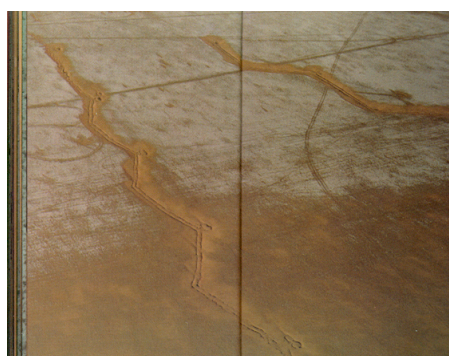
F06



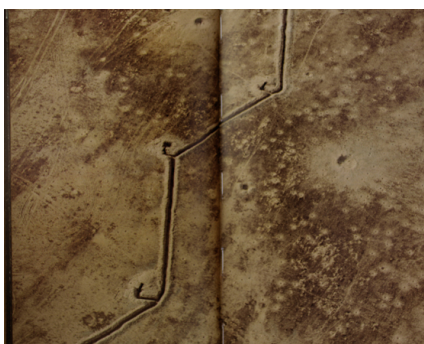
F25



F08



F68



F21



F56



F62



F30



F33

6 – Porosos

Esta série é uma derivação da anterior, porém encontramos nessas paisagens sulcadas superfícies mais danificadas. Como nas fotografias anteriores, os sulcos formam desenhos sobre a área do deserto, mas aqui eles se misturam com outros elementos que também se destacam na imagem. Vistos do alto, parecem pontos, pequenos buracos que dão a impressão de territórios porosos, texturizados. Possivelmente, essas marcações são crateras causadas por explosões de bombas. Sobre a variedade de crateras coletadas pela artista, Marc Mayer escreveu:

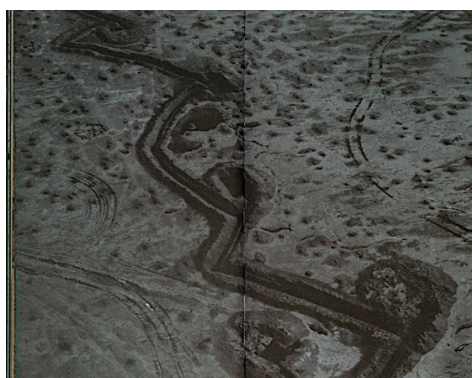
Um dos aspectos mais intrigantes deste trabalho é a variedade de crateras de bombas que a artista coletou. Mesmo os militares teriam dificuldade em identificar algumas das várias armas usadas para fazer essas feridas estranhas na paisagem, seja vindos de um exército, uma marinha, ou uma força aérea. (RISTELHUEBER; MAYER; LADD, 2008, p. 85, tradução nossa)¹²⁷

Essas fotografias (F45, F66, F41, F71), algumas monocromáticas, outras em preto e branco, mostram o resultado das operações da guerra. A textura e a

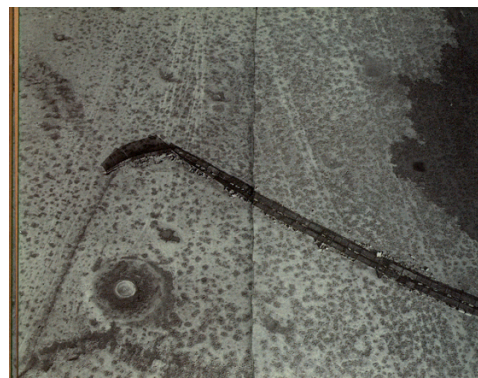
¹²⁷ “One of the more intriguing aspects of this work is the variety of bomb craters the artist has collected. Even military personnel would have difficulty identifying some of the various weapons used to make these strange sores in the landscape, and whether they came from an army, a navy, or an air force”. (RISTELHUEBER; MAYER; LADD, 2008, p. 85)

porosidade do território produzem um aspecto carregado nas imagens que nos fazem pensar nos violentos ataques aéreos. Os sulcos aqui também lembram cicatrizes em uma pele porosa, marcada pelas desumanidades. Como já apontamos, as marcas fazem parte de uma inquietação contínua no trabalho da artista:

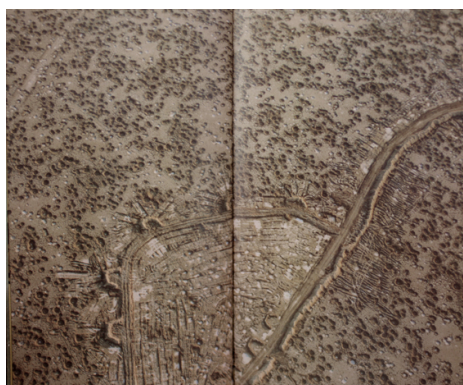
Eu tenho essas obsessões que eu não entendo completamente, com a marca profunda, com a superfície rompida, com cicatrizes e traços, traços que os seres humanos estão deixando sobre a terra. Não é um comentário sobre meio ambiente... é metafísica... De certa forma, eu sou uma artista me mantendo um pouco como arqueóloga. (RISTELHUEBER; BRUTVAN, 2001, p. 11 e 13, tradução nossa)¹²⁸



F45



F66



F41

..



F71

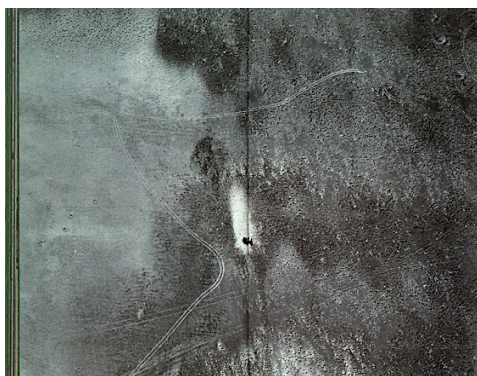
7 – Soturnos

Outra forma de inscrição na areia é mostrada nas fotografias em preto e branco da série *Soturnos*. Elas se destacam pelo forte contraste e pela

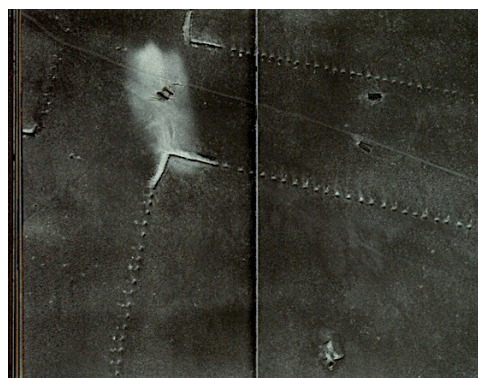
¹²⁸ “I have these obsessions that I do not completely understand, with the deep mark, with the ruptured surface, with scars and traces, traces that human beings are leaving on the earth. It is not a comment on the environment...it is metaphysical...In a way, I am an artist standing a little like an archeologist”. (RISTELHUEBER; BRUTVAN, 2001, p. 11 e 13)

predominância de áreas escuras na superfície. Os traçados também estão presentes nessas fotografias; junto com manchas claras e pontuais no plano escuro, eles criam paisagens soturnas, indecifráveis e intimidantes.

As fotografias F46 e F50 apresentam tons mais acinzentados e parecem ter sido feitas em locais próximos, pois suas estruturas são parecidas. A fotografia F46 é formada por traços em uma superfície escura, coberta com grãos brancos. No centro da imagem, observamos uma pequena mancha branca. Na F50, a área é menos granulada, mas a nódoa branca também está presente. Nas outras fotografias F14, F23, F64, a impressão que temos é que foram feitas à noite. O que parece ser feixes de luz pontuais dá volume aos traçados na areia preta. Mas não há como dizer se são pontos iluminados em um cenário noturno ou se são marcas deixadas na areia coberta de fuligem pela movimentação das tropas, dos tanques e de todo o aparato da guerra. Essas paisagens escuras, densas, pesadas, que quase nada mostram da guerra, são inexatas, indescritíveis. Elas mostram a topografia da guerra em uma dimensão que, provavelmente, só os pilotos combatentes puderam ver. O clima tenso, soturno, extrapola aquilo a que elas se referem e faz florescer a nossa percepção e imaginário.



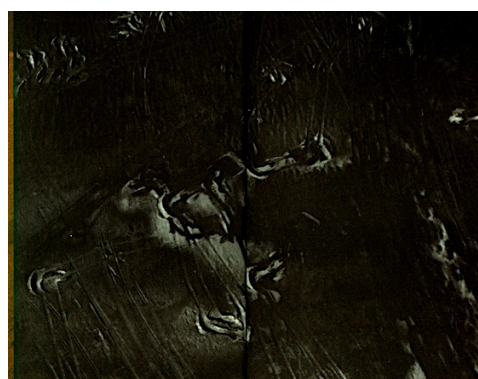
F46



F50



F14



F23



F64

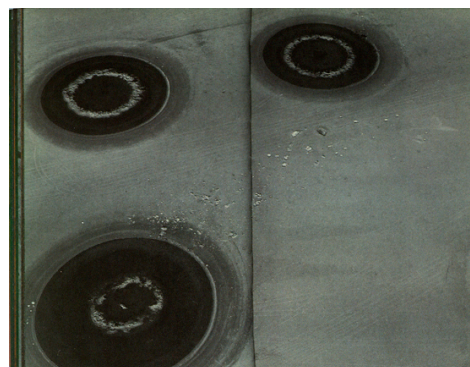
8 – Circulares

Nas fotografias desta série, as linhas, os traços das anteriores são substituídos por formas circulares. Como nas outras imagens aéreas, o enquadramento é feito com a câmera direcionada totalmente para baixo, sem mostrar o horizonte, recortando apenas a superfície chapada e enfatizando suas marcas. Por essas características, elas também se enquadram no grupo b) *Inscrições na areia*.

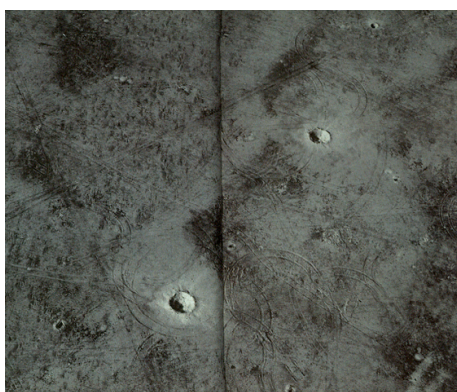
As formas arredondadas entalhadas na areia parecem pontos desenhados na superfície marrom claro ou cinza do deserto. Vistas do alto, assumem formas inusitadas. Parecem figuras geométricas ou cenários de ficção científica. Não há definição certa de escala, ficamos confusos em relação à distância em que foram feitas. Na fotografia F29, vemos uma única forma circular, delimitada por linhas que formam um desenho geométrico na areia dourada. Na fotografia F38, três grandes manchas redondas e escuras compõem uma estampa na superfície lisa. Um pouco mais texturizada é a superfície da fotografia F37, na qual dois pontos brancos, indefinidos e simétricos, se destacam. Não podemos afirmar se são crateras ou montes de areia. A fotografia F58 parece ter sido feita de uma distância maior que as anteriores, pois os pontos espalhados pela areia plana são mínimos, sutis. Eles quase fecham um círculo na paisagem. Na fotografia F10, vários círculos de tamanhos variados estão salpicados por toda a superfície amarronzada. Imaginamos se seriam outras crateras. Aqui também, a dificuldade de reconhecimento do vestígio estimula uma reflexão que vai além da Guerra do Golfo.



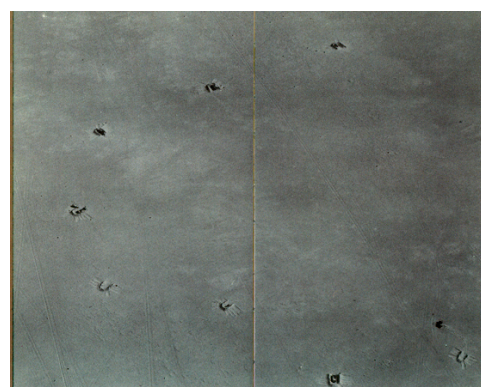
F29



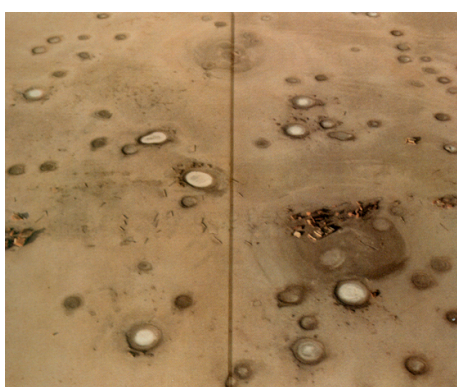
F38



F37



F58



F10

Como ressaltamos, por mais que as fotografias, tanto as do grupo a) *Objetos sedimentados* quanto as do grupo b) *Inscrições na areia*, estejam próximas da abstração, ainda assim todas elas trazem indícios da guerra. No primeiro caso, o vestígio é dado sob a forma de fragmentos de objetos tomados pela areia, destroços da guerra mostrados de mais perto e que apresentam uma densidade material maior. De outro, temos as escavações, as trincas, as fissuras, as porosidades, as marcas, as formas circulares na paisagem. Nos dois casos, mesmo nas fotografias que mais se aproximam-se do referente existe certa indeterminação do índice. Não

podemos afirmar ao certo a que remetem esses vestígios e, é justamente nessa indeterminação que reside a força dessas imagens.

Salientamos também que a variação de ponto de vista é determinante no trabalho de Ristelhueber. Os destroços, vistos de perto, nos fazem perder a noção de escala e de contexto. Vistos de longe, tornam mais visível a estratégia da guerra, menos reconhecíveis seus referentes. É esse o caso da fotografia F48, que mostra veículos (tanques?) utilizados na guerra e que, de longe, parecem pontos na areia do deserto. A longa distância, o objeto transforma-se em algo que já não é ele mesmo, conduzindo os espectadores a ver, sentir, compreender e fazer traduções à sua própria maneira. Nas palavras de Rancière, o pensamento passa “para dentro de algo que não tem aparência com ele por via de uma analogia definida” (RANCIÈRE, 2010, p. 177). Se a mesma cena tivesse sido fotografada do solo, em um ângulo mais fechado, privilegiando apenas um dos objetos, poderíamos identificar mais facilmente o objeto, porém perderíamos a dimensão do espaço. Já a visão aérea apanha os vestígios dentro de estratégias arranjadas no teatro de operações e nos permite conhecer a guerra em uma outra escala.

O deserto rasgado visto de cima lembra a fotografia feita por Man Ray (1890-1976), *Dust breeding (Criação de Poeira)* (1920) (Fig.72), a partir da obra *The bride stripped bare by her bachelors, Even (A noiva despida por seus celibatários, mesmo)* (1912-23) ou *The large glass (O grande vidro)*, de Marcel Duchamp (1887-1968). Ristelhueber considera a fotografia de Man Ray a principal inspiração para o seu trabalho. Inconscientemente, ao fazer as fotografias aéreas do deserto do Kuwait, a artista estava procurando os ecos de *Dust breeding*. A fotografia de Man Ray mostra um detalhe da superfície do trabalho de Duchamp carregada de poeira acumulada. Em duas horas de exposição, Man Ray capturou a complexa textura e diversidade de materiais na superfície de vidro. A imagem parece uma paisagem inóspita, sem escala definida, profundidade ou perspectiva; sua estrutura é incompreensível, assim como as fotografias aéreas de Ristelhueber. Ambas mantêm uma relação ambígua com a escala original, além de se caracterizar pela transitoriedade, pela indecidibilidade do sentido e pela desmaterialização. As marcas da guerra são reduzidas a quase nada, a poeira, mas, ainda assim, são inscrições da guerra. Raul Antelo (2010), em *Limiares do singular-plural*, usa a metáfora de Benjamin, de varrer a história a contrapelo, para fazer observações sobre a maneira de dar conta da experiência da poeira como matéria acumulada e disseminada. Em

consonância com o pensamento de Derrida, Antelo (2010) explica que a própria existência de cinza é um indício da existência de pensamento que pode sobreviver, mesmo depois da destruição. Segundo o autor,

a aparição de um vestígio excluído, como a poeira, é assim uma forma de inscrever o inexistente e de reconhecer, no trabalho da sua inscrição, que essa operação de inscrição é absolutamente impossível. A desconstrução nada mais faz, portanto, do que otimizar essa percepção das cinzas: ela inscreve a impossibilidade da inscrição do inexistente como forma de sua própria inscrição na história. (ANTELO, 2010, p. 131)

Depois que a fotografia foi feita, Duchamp varreu um pouco a superfície de *The large glass*, deixando a poeira em algumas áreas da placa de vidro permanentemente afixada. A disposição da poeira no vidro, tal como foi fotografada por Man Ray, passou a existir somente na imagem, assim como as marcas da guerra no deserto serão aos poucos levadas pelo vento, encobertas pela areia, permanecendo visíveis apenas nas fotografias de Ristelhueber.

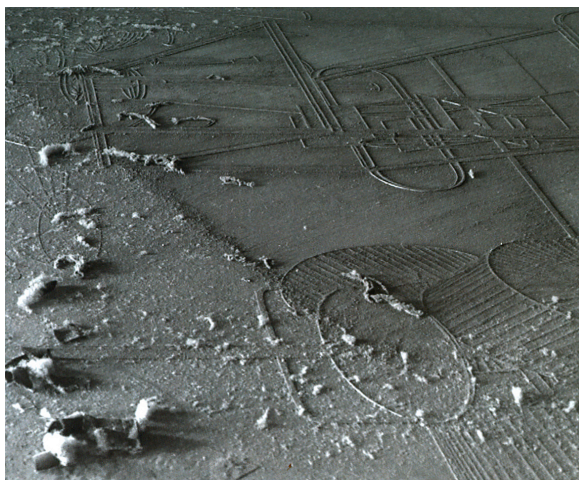


Fig.72 – **Dust breeding. NY.1920.**

FONTE: Obra de Man Ray e Marcel Duchamp/Fait/Errata Editions

Um recente trabalho do diretor chinês Wang Bing lembra as fotografias feitas do solo por Ristelhueber. Em 2005, enquanto preparava o filme *Jiabiangou (A vala)*, Wang Bing viajou para o deserto de Gobi para visitar os locais onde milhares de pessoas viveram e morreram em campos de “reeducação através do trabalho” criados pelo regime comunista, no final da década de 1950. Andando desesperadamente pelo deserto com a câmera na mão, apontada para o solo, Bing registrou evidências do acontecimento que já tinham sido dadas por apagadas. Pelo caminho, o diretor foi encontrando ossadas abandonadas, restos de tecidos, objetos

indeterminados que foram registrados de maneira muito próxima ao gesto de Ristelhuber de recolher os vestígios da guerra espalhados pelo deserto.

Em 2014, Bing lançou o documentário, com o título *Yi Zhi (Vestígios)* (Fig.73). O curta-metragem (30'), filmado com uma câmera de 35 mm, em preto e branco, não tem falas, apenas ouvimos o som dos passos do realizador que vagueia pelo deserto de Gobi. Como em *Fait*, a força do trabalho está no ato de procurar vestígios de uma ação passada. Semelhantemente ao livro, o filme é um registro histórico que remete a um passado doloroso que é desenterrado. Assim como Ristelhueber, o diretor atribui importância à matéria, às formas, aos vestígios, e se empenha em descobrir o que sobrou, o que desapareceu e o que está em vias de desaparecer no local daquele episódio.



Fig.73 – *Yi Zhi (Traces)*. China. 2014.

FONTE: *Frame* do filme de Wang Bing/forumdoc.org.br/reviews/traces

O processo de esquecimento está relacionado com a ação do tempo, que pode encobrir tudo. O tempo que ofusca o passado, dificultando a operação de resgate. Até quando será ainda possível responder a: o que aconteceu ali? Que evento ocorreu? A que isso pertence? Os traçados das fotografias de *Fait* testemunham algo que, em breve, não sobreviverá. Elas estariam, então, preservando alguma coisa que logo será encoberta. Essas imagens dão a ver um pouco do teatro de operações: soldados que ali passaram, homens que cavaram trincheiras, armamentos que utilizaram. Como se a guerra fosse apanhada na dimensão de um traçado e a função da fotografia fosse compor uma segunda grafia, destinada justamente a salvar esses vestígios. Como afirma Didi-Huberman (2008a), a imagem não se reduz a um mero acontecimento no passado, ela ostenta uma

temporalidade dupla, permitindo que algo que restou do passado possa ser visto na força no presente.

As fotografias de Ristelhueber não mostram, diretamente, as operações estratégicas, as movimentações das tropas, as frentes de combate. A fotógrafa preferiu mostrar a guerra pelas suas sobras, pelos seus traçados. Em suas fotografias não há corpos pelo chão, não mais a movimentação dos tanques, não mais os homens na trincheira, mas a trincheira vazia, seus vestígios. Encerram-se as ações no teatro de operações, mas encontramos as marcas dos homens, dos tanques da guerra. Estamos falando de uma escrita feita por sulcos, um apelo para tudo aquilo que a guerra encobre quando aparece de maneira espetacular. Em uma guerra, tudo pode ser reduzido a destroços, não importa a escala. A guerra é responsável por essa grande operação de produção do desaparecimento. Desaparecer com os corpos, destruir as cidades, matar os adversários, fazer de tudo ruínas.

De certo modo, qualquer coisa que resta da guerra é um testemunho contra essa operação de apagamento. Ristelhueber procurou apanhar aquilo que sobrou do teatro de operações. A sua *poética* consiste no gesto de recolher os vestígios e dispô-los no espaço à sua maneira. Ela mostra que a guerra produz desaparecimento, ruínas; não importa a escala, ela efetivamente abre feridas na terra. Como escreveu Cheryl Brutvan, em *Details of the world*, “Esses ‘fios de realidade’ [...] são a prova principal do ciclo incessante de construção e destruição encontrados nas superfícies do nosso mundo” (RISTELHUEBER; BRUTVAN, 2001, p. 14, tradução nossa)¹²⁹.

Essa relação oblíqua da imagem com aquilo que ela mostra, por sua vez, leva o espectador a apostar nessa indecidibilidade dos sentidos. A obliquidade das imagens de Ristelhueber, ao mesmo tempo em que evidencia a irrepresentabilidade das barbaridades da guerra, abre caminhos para ele problematizar, conforme sua percepção, um assunto que é sempre urgente. O espectador é posto em ação, para reconfigurar as evidências do visível, sob um regime próprio de pressupostos e de suposições, o que Rancière denomina de *inteligência coletiva de emancipação*.

Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e da distribuição das capacidades e das

¹²⁹ “These ‘threads of reality’ [...] are primary evidence of the unceasing cycle of construction and destruction found in the surfaces of our world” (RISTELHUEBER; BRUTVAN, 2001, p. 14).

incapacidades. O dissentimento recoloca em jogo ao mesmo tempo a evidência do que é percebido, pensável e fazível e a repartição daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste um processo de subjectivação política: na acção de capacidades não calculadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. (RANCIÈRE, 2010, p. 73)

Talvez esteja, nessas *paisagens traumatizadas*, a possibilidade de repensarmos a situação e as condições da guerra. Nunca saberemos a quem esses objetos pertenceram. Entretanto, confundidos pela ausência de escala reconhecível e levados por certa sensação de vertigem, somos estimulados a tirar nossas próprias conclusões, a criar nossas próprias realidades ou ficções sobre a guerra.

3.4 As terras do fim do mundo, de Jo Ractliffe

3.4.1 Notas sobre a Guerra Civil de Angola e a Guerra de Fronteira – África do Sul, Angola, Namíbia

A descolonização tardia dos territórios sob soberania portuguesa no continente africano abriu caminho para movimentos revolucionários democráticos e socializantes e com forte impacto internacional. Em Angola, o processo envolveu uma série de conflitos incorporados em uma das mais complexas e prolongadas guerras da África. As divergências entre os movimentos de libertação, alimentados pela política da Guerra Fria e interesses de outros países africanos, especialmente a África do Sul, lançaram bases para violentos conflitos que consumiram o país.

Nos anos 1960, os três movimentos de libertação de Angola, MPLA, FNLA e UNITA¹³⁰ iniciaram ações revolucionárias de luta pela independência do país. A proclamação oficial da independência ocorreu em 1975, quando ficou estabelecido que os três grupos assumiriam o governo provisoriamente, embora eles tivessem posições políticas e ideológicas irreconciliáveis. De acordo com Visentini (2012), ao mesmo tempo que o MPLA proclamou em Luanda a República Popular de Angola, a FNLA e a UNITA proclamaram, em Huambo, a República Democrática de Angola, constituindo, assim, dois governos paralelos.

Antes mesmo da independência de Angola, já havia começado a luta entre o MPLA, a FNLA e a UNITA. As forças da FNLA invadiram o norte do país e a UNITA atacou o sul. Em meados de julho de 1975, as forças do MPLA conseguiram expulsar a FNLA e a UNITA de Luanda, mas a guerra continuou e se espalhou por todo o país.

Além da Guerra Civil Angolana, o país também estava envolvido com a Guerra de Independência da Namíbia, comumente referida como Guerra de Fronteira, travada entre 1966 e 1989, principalmente no território da Namíbia (África do Sudoeste) e de Angola. Para a maioria dos namibianos, foi uma guerra de libertação das normas da África do Sul, que estavam em andamento desde 1920, quando a Liga das Nações concedeu a administração da Namíbia (então África do Sudoeste) para África do Sul. Em 1970, o Conselho das Nações Unidas declarou a presença da África do Sul na Namíbia ilegal e, em 1978, a Resolução 435 propôs o cessar-fogo e eleições democráticas.

¹³⁰ MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola. Fundado em 1956, de orientação marxista e fortemente urbano. Liderado por Agostinho Neto.

FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola. Criada em 1962, declarava-se contra brancos, portugueses e anticomunistas, não defendia uma ideologia explícita. Era majoritariamente rural. Liderada por Holden Roberto.

UNITA – União Nacional para a Independência Total de Angola. Criada em 1964, visava ao apoio popular e à mobilização das massas. Era dirigida por Jonas Savimbi.

Contudo, a África do Sul se recusava a se retirar da Namíbia. Contra esse plano de fundo, lutava a SWAPO¹³¹ e sua asa militar, PLAN¹³².

Em 1975, a África do Sul começou a se envolver diretamente na Guerra Civil de Angola, suas tropas cruzaram a fronteira da Namíbia e entraram em choque com o MPLA. Segundo Visentini (2012), a África do Sul alegava que suas ofensivas não visavam às tropas ou às instalações angolanas, mas sim às concentrações guerrilheiras marxistas namíbias da SWAPO, as quais tinham a permissão do MPLA para usar seu território. Entretanto, tais alegações foram desmentidas, tendo em vista o tamanho e a localização geográfica dos ataques. Para Ractliffe (2010), os motivos que levaram a África do Sul a entrar na guerra foram a retirada de Portugal de Angola, que representou uma ameaça à política do apartheid, e a possibilidade de um governo marxista, simpático ao ANC¹³³ e à SWAPO.

Assim, no território de Angola lutaram, de um lado, as tropas da África do Sul e suas forças aliadas – principalmente a UNITA – e a FNLA; de outro, o governo angolano – formado pelo MPLA e liderado por Agostinho Neto e seus aliados, principalmente Cuba e URSS – e a SWAPO na Namíbia.

Durante as décadas de 1970 e 1980, o MPLA representou a maior força política de Angola. Em 1980, como explica Visentini (2012), o MPLA estava a ponto de derrotar definitivamente a UNITA, quando os sul-africanos iniciaram uma série de assaltos transfronteiriços na Namíbia. Em 1981, a África do Sul promoveu uma grande invasão no sul do país, a Operação Protea, que resultou na ocupação da província de Cunene e no fortalecimento da UNITA. Em 16 de fevereiro de 1984, África do Sul e Angola assinaram o Acordo de Lusaka – que estabelecia que a África do Sul deveria sair de Angola, desde que o MPLA proibisse a utilização do território angolano como base para a SWAPO – mas a África do Sul prosseguiu com os ataques.

A Batalha de Cuito Cuanavale

Foi o maior confronto militar da Guerra Civil Angolana ocorrido entre 15 de novembro de 1987 e 23 de março de 1988, no sul de Angola, na região do Cuito Cuanavale, na província de Cuando-Cubango. Nesse local, confrontaram-se os exércitos de Angola, FAPLA¹³⁴, e Cuba contra a UNITA e o exército sul-africano, SADF¹³⁵. Foi a batalha mais longa no continente africano desde a Segunda Guerra Mundial. De acordo com as notas de Jo Ractliffe (2012, p. 113-114)¹³⁶:

¹³¹ SWAPO – Organização Popular do Sudoeste Africano.

¹³² PLAN – Exército Popular de Libertação da Namíbia.

¹³³ ANC – Congresso Nacional Africano.

¹³⁴ FAPLA – Forças armadas Populares de Libertação de Angola

¹³⁵ SADF – Força de Defesa da África do Sul

¹³⁶ Trechos do livro *As terras do fim do mundo* traduzidos livremente.

Em 1987, a guerra chegou ao seu ponto final e decisivo com a Batalha de Cuito Cuanavale, um dos mais significantes embates na África. Como Castro proclamou: “a partir de agora, na história da África terá que ser escrito antes e depois de Cuito Cuanavale”. Os eventos que levaram à guerra foram postos em movimento quando a Fapla tentou tirar a posse da UNITA do sudeste de Angola e retomar o controle da região. Em um grande ataque, a Fapla alvejou a fortaleza de Mavinga da UNITA, causando pesadas vítimas no processo. Contudo, em uma série de debilitados combates em Lomba River, a Fapla foi afugentada pela SADF, que veio para o resgate da UNITA. Forçada a retornar a Cuito Cuanavale, a Fapla foi sitiada por forças da SADF e da UNITA. Foi um momento crítico, e muitos acreditam que foi uma oportunidade para a SADF invadir a Fapla e tomar a cidade. As consequências disso foram inconcebíveis para os angolanos, e de novo eles pediram ajuda a Cuba. Com os reforços cubanos, apesar do forte bombardeamento da SADF e UNITA, Cuito Cuanavale não caiu. A batalha continuou por meses e, em 23 de março de 1988, a SADF lançou um ataque final sem sucesso. Cuito Cuanavale permaneceu segura, apesar do bombardeamento de longa distância da SADF nos poucos meses seguintes.

Durante esse tempo, tropas angolanas e cubanas abriram uma segunda frente para o oeste, avançando em direção à fronteira da Namíbia e combatendo com as forças sul-africanas. Como a SADF recuou para a Namíbia, os cubanos retiraram-se e a guerra acabou.

Em maio de 1988, os sul-africanos retornaram às negociações de paz, com os EUA, Angola e Cuba. Eles negociaram a retirada das tropas cubanas e sul-africanas da região e a implementação da Resolução 435. Em 22 de dezembro daquele ano, todas as partes assinaram um acordo final de paz em Nova Iorque. Namíbia celebrou sua independência em março de 1990.

Mas, em Angola, a guerra não terminou. Em 1991, na tentativa de alcançar a paz, o MPLA e a UNITA assinaram o Acordo Bicesse, que definia os princípios para o cessar-fogo e a criação de um governo democrático e multipartidário. Porém, quando o presidente do MPLA, José Eduardo dos Santos (sucessor de Neto), nas eleições presidenciais de 1992, derrotou o líder da UNITA, Jonas Savimbi, este contestou o processo e rejeitou os resultados. Mesmo com a promulgação da paz, o país continuou em guerra, enfrentando um período de violência sem precedentes. Em 1994, ambos os lados concordaram em assinar o Protocolo Lusaka, que reforçou os princípios e a implementação do Acordo Bicesse. No entanto, o acordo não foi executado até o final de 1995, e a guerra foi retomada. O país foi reduzido a um estado de caos, boa parte de sua infraestrutura – incluindo escolas, indústrias e centros médicos – foi destruída, a terra foi queimada e as minas terrestres causaram mortes e deslocamentos dos angolanos. De acordo com Ractliffe (2012), um acordo político final e a paz foram alcançados somente depois da morte de Savimbi, em 2002.



Fig.74: **Mapa de Angola.** 2012.
FONTE: Reprodução/*As Revoluções Africanas*



Em 2009 e 2010, Jo Ractliffe traçou as rotas da Guerra de Fronteira no território de Angola com o objetivo de fotografar os espaços da guerra. O resultado do trabalho foi publicado no livro *As terras do fim do mundo* (2010).

Sequência 2 – Fotografias do livro AS TERRAS DO FIM DO MUNDO (2010) - Jo Ractliffe



TFM01



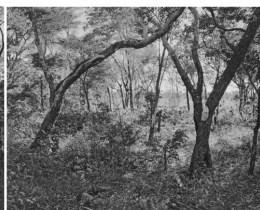
TFM02



TFM03



TFM04



TFM05 TFM6 TFM07



TFM08



TFM09



TFM10



TFM11 TFM12



TFM13



TFM14



TFM15



TFM16



TFM17



TFM18 TFM19



Sequência 2 – Fotografias do livro AS TERRAS DO FIM DO MUNDO (2010) - Jo Ractliffe



TFM20



TFM21



TFM22



TFM23



TFM24



TFM25



TFM26 TFM27



TFM28



TFM29



TFM30



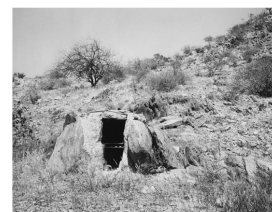
TFM31



TFM32



TFM33



TFM34



TFM35



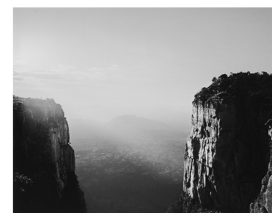
TFM36



TFM37



TFM38



TFM39

Sequência 2 – Fotografias do livro AS TERRAS DO FIM DO MUNDO (2010) - Jo Ractliffe



TFM40



TFM41 TFM42



TFM43



TFM44



TFM45 TFM46



TFM47



TFM48 TFM49 TFM50



TFM 51



TFM 52



TFM53 TFM54



TFM55 TFM56 TFM57



TFM58

Inspirada no livro *Another day of life* (1976), de Ryszard Kapuściński, que fala sobre os acontecimentos que conduziram à independência de Angola em 1975 e à subsequente guerra civil, Jo Ractliffe aventurou-se pelo país, para conhecer de perto os lugares onde os sul-africanos tinham lutado todos aqueles anos. Como resultado desse projeto, a fotógrafa produziu duas séries fotográficas publicadas em dois livros: *Terreno ocupado* (2008) e *As terras do fim do mundo* (2010). Nesta pesquisa, dedicamo-nos ao segundo trabalho.

“Não há som. Demora um pouco para eu registrar isso, para reconhecer que o que estou experimentando é silêncio. Estamos viajando por algumas horas pela floresta a caminho de Jamba”. (RACTLIFFE, 2010, p. 5, tradução nossa)¹³⁷. Com essas palavras, Jo Ractliffe dá início a um texto poético-narrativo que introduz os leitores no contexto das fotografias de *As terras do fim do mundo* (2010). As viagens que realizou durante dois anos – entre maio e setembro de cada ano – pelo interior de Angola foram feitas em companhia de ex-soldados, a maioria sul-africanos, mas também angolanos, que dividiram suas histórias e experiências com a fotógrafa.

Em 2009, Ractliffe acompanhou alguns veteranos do 61º Batalhão Mecanizado¹³⁸ que estavam retornando, pela primeira vez desde a retirada da SADF da região, aos locais onde eles lutaram. Para Ractliffe, viajar por terrenos desconhecidos com ex-soldados que pertencem à sua geração e que, nos anos 1970, deixaram a escola para ir para a guerra, foi uma experiência desafiadora. Ela pôde presenciar o modo como eles reagem diante de lugares ou objetos que os fizessem lembrar o passado. Ractliffe (2012) conta que a guerra tinha um significado diferente para cada um deles, dependendo das circunstâncias do serviço militar, do posto que ocupavam, das operações de que fizeram parte e das batalhas em que lutaram. Muitos quiseram voltar ali como forma de se reconciliar com o passado. Para alguns, a guerra era motivo de orgulho, de lealdade e obrigação com o país; para outros, um erro profundo que lhes foi imposto.

Naquele retorno, os próprios ex-combatentes tiveram que se orientar na paisagem, tentando identificar cenários de quase trinta anos atrás. Uma marcação na árvore, um objeto encontrado, qualquer sinal poderia confirmar a rota que eles

¹³⁷ “There is no sound. It takes a while for me to register this, to recognize what I am experiencing is silence. We have been travelling for a few hours through the forest on our way to Jamba”. (RACTLIFFE, 2010, p. 5)

¹³⁸ 61º Mechanised Battalion.

pegaram durante a Operação Protea¹³⁹, em 1981. Foi uma operação extremamente difícil, pois, no território da guerra, perde-se a noção do espaço. Quando estão em ação, os combatentes sofrem uma perturbação no campo visual que os leva a uma desorientação e provoca a perda de referência, pois, geralmente, são governados somente pela dimensão estratégica, pela logística espetacular que a guerra solicita. E, no espaço da guerra, as coisas são muito mais sombrias do que reveladas. Na região da floresta, as dificuldades podem se tornar ainda maiores. Como Clausewitz já havia alertado,

um território fortemente arborizado torna até certo ponto grande parte do terreno impraticável, pois, além das dificuldades de aproximação, a ausência total de visão e de possibilidade de observação proíbe o emprego de qualquer meio de penetração. (CLAUSEWITZ, 2010, p. 455)

Ractliffe adotou o ponto de vista dos ex-combatentes em missão terrestre para explorar o território, fotografando sempre do solo. De alguma forma, a fotógrafa procurou refazer as rotas da Guerra de Fronteira (1966 a 1989) que envolveu a África do Sul, Namíbia e Angola. Observamos em suas fotografias uma tentativa de recuperação dos eventos da guerra, no sentido de reencontrar suas ações, seus sujeitos, resgatar um pouco do que ocorreu naquele território.

Ractliffe tentou captar o estranho silêncio que impera nos lugares por onde passou. Não se trata de um silêncio plácido, sereno, ao contrário; na experiência dela, esse silêncio é assombroso, ameaçador, evoca a situação de vergonha e abandono em que se encontra aquela região.

Por outro lado, a fotógrafa acredita que o silêncio pode ser também um gesto político, um caminho para a conscientização: “[...] nós precisamos de silêncio para despertarmos para as condições dos outros” (MACQUEEN; RACTLIFFE, 2012, p. 188, tradução nossa)¹⁴⁰.

Suas imagens são áridas, enigmáticas, fantasmáticas. Elas não tendem à urgência da questão ou à dramatização que é geralmente relacionada ao tema da degradação da terra. As imagens de *As terras do fim do mundo* dizem respeito a algo que aconteceu já há algum tempo ou que continua em transformação. Elas estão enraizadas no espaço da própria guerra, nos fragmentos do seu tecido. Ao

¹³⁹ Operação militar da SADF que ocorreu de 23 de agosto a 4 de setembro de 1981 e destruiu grande número de bases da SWAPO dentro de Angola.

¹⁴⁰ “[...] we need silence to awaken ourselves to the conditions of others”. (MACQUEEN; RACTLIFFE, 2012, p. 188).

fotografar um local desértico – “a estrada é pó de giz-branco, pó [...]” (RACTLIFFE, 2010, p. 5, tradução nossa)¹⁴¹ –, com topografias brutalizadas, traumatizadas, Ractliffe mostra as sequelas dos massacres inscritas na paisagem. Mesmo nas fotografias que exibem áreas verdes, a natureza não é exuberante, há uma secura na vegetação, uma presença material da terra, uma luz filtrada e monótona. Para Jouannais (2011), Ractliffe tentou encontrar traços da recente guerra na paisagem contemporânea dela. De acordo com o curador (2011), como Ractliffe, acabamos esperando algo aparecer e, em um golpe de sorte, podemos conseguir alguma pista do que houve ali. Jouannais (2011) lembra um pequeno trecho do quarto livro de François Rabelais, *Gargantua e Pantagruel* (1894)¹⁴², em que os dois parceiros estão em um barco em alto-mar, em alguma terra do norte, isolados do mundo. Desafiando essa solidão, sons de batalha, tiros de canhão e gritos humanos são ouvidos emergindo do vazio. São os ecos da batalha.

O capitão fez resposta: Não temais, meu senhor, estamos nos confins do mar congelado, em que, sobre o início do inverno passado, aconteceu uma grande e sangrenta luta entre o Arimaspians e os Nephelibates. Então as palavras e gritos de homens e mulheres, as invasões, cortando, e o talhar dos machados de guerra, o chocante bater e sacolejar de armaduras e arreios, o relinchar dos cavalos, e todos os outros barulhos e ruídos marciais, congelados no ar, e agora, o rigor do inverno sendo sucedido pela serenidade e calor do tempo, eles derretem e são ouvidos. (RABELAIS, capítulo 4.LVI, tradução nossa)¹⁴³

3.4.2 A autora, suas obras

Jo Ractliffe (1961-) nasceu na Cidade do Cabo e estudou Belas Artes na Universidade da Cidade do Cabo. É fotógrafa, professora de fotografia da University of the Witwatersrand (Wits) e pesquisadora do Centre for Curating the Archive at the University of Cape Town. Ractliffe pertence a uma geração de artistas sul-africanos que, nos anos 1980, contestou a ideologia do regime de *apartheid*. Começou a

¹⁴¹ “The road is chalky-white, powdery dust [...]” (RACTLIFFE, 2010, p. 5).

¹⁴² Chapter 4.LVI. — How among the frozen words Pantagruel found some odd ones. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/1200/1200-h/1200-h.htm#link42HCH0056>.

¹⁴³ “The skipper made answer: Be not afraid, my lord; we are on the confines of the Frozen Sea, on which, about the beginning of last winter, happened a great and bloody fight between the Arimaspians and the Nephelibates. Then the words and cries of men and women, the hacking, slashing, and hewing of battle-axes, the shocking, knocking, and jolting of armours and harnesses, the neighing of horses, and all other martial din and noise, froze in the air; and now, the rigour of the winter being over, by the succeeding serenity and warmth of the weather they melt and are heard”. (RABELAIS, Chapter 4.LVI.)

fotografar em um momento de incertezas e ansiedades sobre o destino da África do Sul e seu trabalho apresenta desdobramentos desse período. Por mais de 25 anos, questões políticas e sociais têm sido abordadas em sua obra de maneira reflexiva. O trabalho de Ractliffe tem sido exposto e representado em coleções tanto no país quanto no exterior¹⁴⁴.

A paisagem é bastante explorada por Ractliffe, mas a própria fotógrafa – assim como Ristelhueber – acha desconfortável enquadrar seu trabalho nesse gênero. Ractliffe (2015)¹⁴⁵ explica que o que lhe interessa é a maneira com que a violência e a memória da violência podem estar inscritas na paisagem. Como as fotografias de Ristelhueber e de De Pietri, as de Ractliffe também são *antipaisagens* ou, como Ractliffe mesmo define, são *paisagens patológicas*, pois revelam os “sintomas das doenças” instauradas nos locais dos eventos. Elas oscilam entre o quase nada a ver e o pouco que nos é dado a ver. A fotógrafa diz ter dificuldade em trabalhar com pessoas, por isso escolheu fotografar espaços, estruturas e objetos. Ractliffe usa o espaço e o modo como ele se apresenta para tratar de temas controversos. No seu trabalho, a paisagem é uma intermediária entre o homem e suas ações, e o silêncio, que parece intratável, ainda assim, é muito presente.

Nos anos 1980, a fotógrafa já havia feito um trabalho sob a influência do livro *Another day of life*¹⁴⁶, de Ryszard Kapuściński. Era uma série de fotomontagens intitulada *Nadir* (1986-88). Na série, a artista combinou fotografias de cães selvagens com paisagens apocalípticas – áreas abandonadas, assentamentos, lixões – para expressar o medo generalizado e a violência causada pelos estados de emergência impostos pelo governo do *apartheid*. Assim, Ractliffe pretendia invocar o nosso imaginário e resgatar a memória da guerra.

¹⁴⁴ Entre outras exposições individuais estão: *Someone Else's Country*, Peabody Essex Museum, Massachusetts (2014); *The Borderlands*, Stevenson, Cape Town (2013); *As terras do fim do mundo*, Museet for Fotokunst, Odense, Denmark (2013); *Terreno Ocupado*, Warren Siebrits Gallery, Johannesburg (2008). Exposições coletivas: *Conflict, Time, Photography*, Tate Modern, London (2014); *Earth Matters: Land as Material and Metaphor in the Arts of Africa*, Fowler Museum, Los Angeles (2014); *Unstable Territory: Borders and Identity in Contemporary Art*, Centro di Cultura Contemporanea Strozzi, Palazzo Strozzi, Florence (2013); *New Topography of War*, Le Bal, Paris (2011), entre outras. Coleções públicas: BHP Billiton, Johannesburg; Durban Art Gallery, Durban; Museum of Modern Art, New York; UNISA Art Gallery, Pretoria, entre outras.

¹⁴⁵ Em entrevista que nos foi concedida por e-mail no dia 17 jan. 2015.

¹⁴⁶ O livro tinha ressonância com o que estava acontecendo na África do Sul, nos anos do *apartheid*, que foi também a época em que a África do Sul havia entrado em Angola e estava lutando contra a SWAPO e a Fapla. Os sul-africanos tinham poucas informações sobre essa guerra, para a maioria foi uma guerra secreta conduzida a distância. De acordo com Ractliffe, na África do Sul, até hoje, há poucas imagens da guerra, exceto o trabalho do fotógrafo John Liebenberg (1958-).

Geralmente, Ractliffe procura em seus trabalhos explorar cenas do cotidiano, buscar experiências pessoais e recobrar espaços. A fotógrafa costuma abordar os legados de violência no imaginário sul-africano por meio de técnicas e equipamentos fotográficos variados. Suas fotografias possuem um encargo histórico, podendo adquirir interpretações políticas e pessoais. As *paisagens patológicas* de Ractliffe sublinham as marcas frágeis do espaço privado e do público. Nesses contextos estão os trabalhos *reShooting Diana (reFilmando Diana)* (1991-1995); *Johannesburg inner city works (Obras urbanas de Joanesburgo)* (2000-2004); *Love's body (O corpo de amor)* (1997); *End of time (Fim do tempo)* (1999); *In a hotel room in Braamfontein (Em um quarto de hotel em Braamfontein)* (2003), entre outros.

Em *Terreno ocupado* (2008), composto por uma série de fotografias em preto e branco, ela explorou as demografias sociais e espaciais de Luanda, capital de Angola. O livro mostra as condições precárias e os anacronismos da cidade, cinco anos após o término da guerra civil. Longe do sensacionalismo, a fotógrafa dá a ver a terra abandonada e o desenvolvimento especulativo do mercado, em um país em que grande parte da população trabalha em estabelecimentos informais. Ractliffe fotografou lugares como a favela Boa Vista, construída em uma topografia de extrema precariedade, e o mercado de Roque Santeiro, o maior de Luanda (Figs.75-76).



Fig.75 – **Shack on the Boa Vista cliff edge.** 2007.
FONTE: Fotos de Jo Ractliffe/ Terreno ocupado



Fig.76 – **Video club. Roque Santeiro Market.** 2007.

3.4.3 O livro, o processo, a edição

Desde o início do projeto de Angola, Ractliffe sabia que a ideia de recompor literalmente o trajeto dos ex-soldados seria decepcionante. A fotógrafa deve ter

pensado que, se não era mais possível encontrar ali as ações do passado, que suas fotografias mostrassem, ao menos, alguns traços da guerra. No fundo, a ideia de reconstituir a batalha permanece de modo hipotético. Em seu trabalho, a guerra é mostrada a partir de imagens que apontam marcas da violência deixadas no território.

Ractliffe concentrou-se em capturar os ecos da guerra na natureza. Procurou ir diretamente na matéria da ocorrência. Suas imagens podem ser compreendidas tanto na vasta extensão do espaço como também nas indicações de pormenores, localizações e sinais específicos que aparecem na paisagem. Durante o trajeto, a fotógrafa esforçou-se em encontrar fragmentos, detalhes, rastros presentes nas matas e no deserto para tentar recuperar algo do passado. Mesmo em sua precariedade, os vestígios fotografados são os indicadores de que houve vida ali, eles são os mediadores da terra e de sua traumática história. Trata-se de entender a relação entre passado e presente como indissociável. Ao conferir ao vestígio um papel constitutivo do passado, Ractliffe encontrou uma maneira de dar sentido ao evento da guerra sem, contudo, ter a intenção de construir uma narrativa conclusiva.

A fotógrafa compreendeu que aquela paisagem não seria facilmente decifrável: “às vezes eu nem sei o que é que eu estou olhando. Eu estou aqui sem linguagem. É difícil ler os sinais” (RACTLIFFE, 2010, p. 8, tradução nossa)¹⁴⁷. Ractliffe propôs, então, materializar os fantasmas dessa história, dando-lhes corpo e voz. Eles podem ser compreendidos como os despojos do país, perdidos nos campos de batalha e que ainda não foi possível sepultar. Os fantasmas são necessários para repensarmos as experiências e perdas que aconteceram naquele lugar. Ao visitar a Floresta Bialowieza, na Polônia, Schama comentou:

Eu sabia que havia sangue sob aquele verdor e túmulos nas clareiras profundas rodeadas de carvalhos e abetos. Os campos, as florestas e os rios viram guerra e terror, alegria e desespero; morte e ressurreição; reis lituanos e cavaleiros teutônicos, guerrilheiros e judeus; a Gestapo dos nazistas e a NKVD de Stalin. É uma terra mal-assombrada, onde se pode encontrar, entre as folhagens, botões dos pesados casacos de seis gerações de soldados mortos. (SCHAMA, 1996, p. 34)

A despeito do tipo de vegetação de cada país, a impressão de Ractliffe ao entrar no interior de Angola não deve ser muito diferente do que Schama descreveu. As fotografias de *As terras do fim do mundo* remetem à violência e às perdas que se

¹⁴⁷ “Sometimes I’m not even sure what it is I’m looking at. I am here without language. It is hard to read the signs.” (RACTLIFFE, 2010, p. 8)

manifestam no cenário assombrado pelo passado, composto de vestígios, ruínas, marcas, sedimentações e novas sinalizações. As consequências de uma guerra confusa e obscura refletem no seu teatro de operações. *Confusão* é a palavra que sintetiza a guerra em Angola, escreveu Kapuściński:

Confusão é um estado de desorientação absoluta. As pessoas que se encontram no interior da *confusão* não podem compreender o que está acontecendo ao seu redor ou dentro delas mesmas. [...] *Confusão* pode reinar sobre um enorme território e varrer milhões de pessoas. Então, dá-se a guerra. (KAPUSCINSKI, 2001, p. 118, tradução nossa)¹⁴⁸

Mesmo que o evento não possa ser reconstituído em sua integridade, notamos no gesto da fotógrafa uma tentativa de localizar os espaços, de encontrar uma lógica para o conflito em um momento em que os protagonistas não estão mais presentes. Não se trata simplesmente de encontrar a violência sofrida pela natureza. Ractliffe conta que¹⁴⁹, em parte, queria fotografar vestígios da guerra, mostrar a devastação da zona rural e o legado de minas terrestres, por exemplo. Mas, no centro de tudo, a artista queria evocar o imaginário ou o mito que a guerra promoveu para pessoas como ela na África do Sul.

Em *As terras do fim do mundo*, observamos Ractliffe percorrer o trajeto assinalando os componentes no espaço, fazendo notações dos locais da guerra, como alguém que procura fazer o reconhecimento de um terreno, de uma região, identificando os traços e a distribuição dos vestígios da guerra no espaço. A fotógrafa não adentra a paisagem para perder-se nela, ela tem um roteiro a ser cumprido. Ractliffe parece procurar certa ligação entre os objetos que vai encontrando pelo caminho. Ao fotografá-los, a artista restabelece a função da fotografia de apanhar essas marcas descontínuas, não exatamente para salvá-las do desaparecimento, mas para recuperar a memória do que aconteceu ali. De acordo com MacQueen (2012), as imagens do trabalho de Ractliffe, reforçam mais o senso de presença do que de apagamento. Esses espaços atestam a presença de uma história que está escrita neles, são testemunhas de ações, generativas e degenerativas. Para MacQueen (2012), não conseguimos lê-los totalmente, há detalhes que não são decifráveis; contudo, é o conhecimento genérico que a

¹⁴⁸ “*Confusão* is a state of absolute disorientation. People who have found themselves on the inside of *confusão* can’t comprehend what is going on around them or in themselves. [...] *Confusão* can reign over an enormous territory and sweep through millions of people. Then there is a war” (KAPUSCINSKI, 2001, p. 118).

¹⁴⁹ Em entrevista por e-mail no dia 17 jan. 2015.

paisagem respira. Mesmo ferido, o terreno ainda está vivo, tem uma história de trauma humano e territorial para contar, e os vestígios são os sintomas dos danos colaterais. Os vestígios são manifestações visíveis de um suplício obscurecido ou já enterrado nas terras do fim do mundo, como o próprio título do livro sugere.

A propósito, o título, *As terras do fim do mundo*, como explica Ractliffe (2010), remete ao modo como os portugueses coloniais se referiam ao interior de Angola. Eles demoraram quase 400 anos para sair da costa do país e explorar o interior, como se existisse apenas a capital, Luanda. O título pode ser compreendido de duas maneiras: a ideia de *fim do mundo*, por um lado, remete ao espaço, à distância, um lugar de difícil acesso, onde a presença humana é rara; por outro, tem a ver com as consequências da guerra, com a desapareção do homem. *O fim do mundo* é, nesse sentido, um mundo que está próximo do seu fim. Ractliffe descreve: “eu me sinto como se estivesse em um lugar que foi abandonado a si mesmo, é indiferente ao colapso do tempo e da história” (RACTLIFFE, 2010, p. 7, tradução nossa)¹⁵⁰. Grande parte das pessoas que morava ali fugiu para as cidades das províncias do sul e central; os animais foram assassinados ou aprisionados; e milhões de minas terrestres espalhadas deixaram a terra devastada. A fotógrafa comenta que

tornou-se uma paisagem de sobras, um depósito a céu aberto para o estoque vestigial de guerra. Ao longo das estradas, nas cidades, os detritos de veículos militares, construções bombardeadas e crivadas de balas e pontes destruídas podem ser vistos em todo lugar. Algumas vezes esses restos estão tão ativamente presentes, seu evento tão precisamente articulado, que parece que o momento acabou de passar. (Ractliffe, 2010, p. 7, tradução nossa)¹⁵¹

Ractliffe (2015)¹⁵² conta que o processo de criação das fotografias de *As terras do fim do mundo* foi bastante simples. A fotógrafa viajava sempre acompanhada de veteranos da guerra e, quando via algo que a interessava, paravam o carro e ela andava pelo local. Se encontrasse pessoas, Ractliffe as interpelava, conversavam um pouco e, depois, tirava a câmera para começar a trabalhar. Cada viagem durava cerca de um mês. Alguns lugares Ractliffe visitou três ou quatro vezes, outros apenas uma ou duas vezes. Foi um trabalho árduo, já

¹⁵⁰ “I feel as if I am in a place that has abandoned itself, is indifferent to the collapsing of time and history.” (RACTLIFFE, 2010, p. 7)

¹⁵¹ “It has become a landscape of leftovers, an open-air depot for the vestigial stock of war. Along the roads, in the towns, the debris of military vehicles, bombed and bullet-riddled buildings and destroyed bridges can be seen everywhere. Sometimes these remains are so actively present, their event so precisely articulated, that it feels as if the moment has only just passed.” (RACTLIFFE, 2010, p. 7)

¹⁵² Em entrevista por e-mail no dia 17 jan. 2015.

que o território angolano é composto de florestas densas, savanas¹⁵³ e vastas extensões desérticas no Namibe. Ractliffe não deixou que escapassem as mutações dessa vegetação, acentuadas pela devastação sofrida pela guerra. Suas imagens variam do emaranhamento de árvores na floresta à terra árida no deserto.

Como as estradas eram ruins, a infraestrutura precária e havia a ameaça de minas terrestres, a fotógrafa e os ex-soldados viajavam em um veículo com tração nas quatro rodas. A ideia de uma *road trip*, de pegar o carro e sair pela estrada em uma aventura fotográfica lembra a viagem de Robert Frank pelos Estados Unidos, em meados dos anos 1950, que resultou no lendário livro *Les Américains* (1958). Estradas, buracos, poeira, longos percursos e um pouco de solidão faziam parte da rotina de trabalho de Ractliffe.

A fotógrafa (2015)¹⁵⁴, que geralmente trabalha sozinha, sem assistentes, diz que em Angola isso não foi possível. Para ter acesso a determinados lugares, era preciso ser “convidada”, por isso teve que organizar as viagens com muita antecedência. Para Ractliffe (2015)¹⁵⁵, viajar com os ex-soldados foi interessante porque eles iam contando suas lembranças da guerra e como eles viam a paisagem, mas o mais importante foi a experiência muito profunda de estar nos locais onde coisas terríveis aconteceram e pessoas perderam suas vidas.

Assim como Ristelhueber, Ractliffe utilizou uma câmera de médio formato, uma Mamiya 7 II, formato 6 x 7 cm. Todo o material foi feito em filme em preto e branco. Ractliffe tinha preferência pelo Kodak Tri-X, mas, como nem sempre estava disponível, utilizou também o Kodak T-max ou o Ilford Delta. A fotógrafa procurava manter certa distância em suas tomadas, preferindo um ângulo mais aberto. Percebemos que os vestígios da guerra encontrados pelo caminho – exceto as pinturas nas paredes – não eram fotografados isoladamente, mas dentro de seu entorno. Além disso, a maioria das fotografias tem grande profundidade de campo, permitindo não apenas que o objeto no plano principal, mas toda a ambientação ao redor se mantenha no foco. Após as viagens, quando retornava à África do Sul, Ractliffe utilizava a câmara escura para imprimir as imagens diretamente dos negativos, fazendo ajustes apenas em termos de valores de tons e contraste, mas sem nenhum retoque, máscara ou interferência.

¹⁵³ Regiões planas com árvores esparsas, pequenos bosques e arbustos isolados.

¹⁵⁴ Em entrevista por e-mail no dia 17 jan. 2015.

¹⁵⁵ Em entrevista por e-mail no dia 17 jan. 2015.

O livro tem capa dura – revestida com tecido cinza, com título e nome da autora gravados em tinta preta –, formato 29 x 31 cm e 126 páginas. Na sobrecapa estão impressas duas fotografias – uma na parte da frente e outra na de trás –, sendo que, na frente, encontram-se também o título do livro e o nome da autora. O mapa de Angola aparece estampado nas folhas de guarda, e podemos dizer que é um primeiro indicador do objetivo de refazer as rotas da guerra. Na primeira página, o título do livro, a tradução em inglês – exceto o título, o livro é todo escrito em inglês – e o nome da fotógrafa estão impressos em preto na página branca (Fig.77). Uma citação de duas linhas ocupa o centro da página seguinte e, na sequência, vem um texto introdutório, de nove páginas. Inicia-se, então, a edição de 58 fotografias, dispostas uma em cada página ou em páginas duplas ou triplas, formando dípticos e trípticos. As fotografias centralizadas em páginas de fundo branco foram ampliadas no tamanho 25 x 20 cm, exceto o último tríptico (TFM55, TFM56, TFM57), em que cada imagem tem 18 x 23 cm. Nessa sequência não há nenhuma interferência gráfica ou textual. No final da edição, um segundo texto¹⁵⁶ de três páginas, chamado de *Notes*, também de autoria da fotógrafa, sintetiza a história da Guerra de Fronteira (Fig.78).

Para evitar a interferência dos textos durante a observação da sequência de imagens, os títulos e as legendas não foram colocados ao lado delas; eles aparecem apenas no final do livro, em uma seção de nove páginas (115-123), intitulada *Captions* (Fig.79). Nessa parte, as ampliações foram transformadas em *thumbnails*¹⁵⁷ e apresentadas na mesma ordem do decorrer do livro, porém agora acompanhadas de títulos e, em muitos casos, de legendas ou pequenos textos informativos, que funcionam como uma espécie de fotografia comentada. Além disso, foram incluídas algumas fotografias que não fazem parte da sequência central do livro. São imagens complementares, que também receberam títulos e comentários que a autora incluiu nessa parte com o objetivo de fornecer ainda mais informações aos espectadores.

¹⁵⁶ Ractliffe recebeu uma bolsa do Wiser (Wits Institute for Social and Economic Research) para escrever os dois textos do livro.

¹⁵⁷ Versão reduzida da imagem.

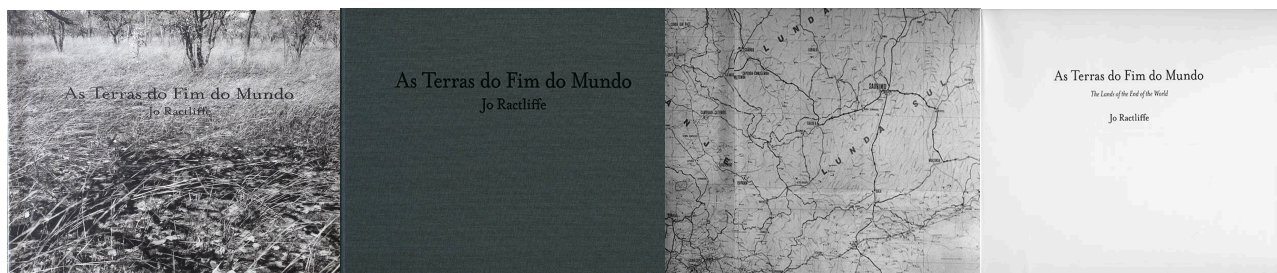


Fig.77 – Sobrecapa/ capa/ folha de guarda/página com título.
 FONTE: Reprodução do projeto gráfico do livro *As terras do fim do mundo* (2010).

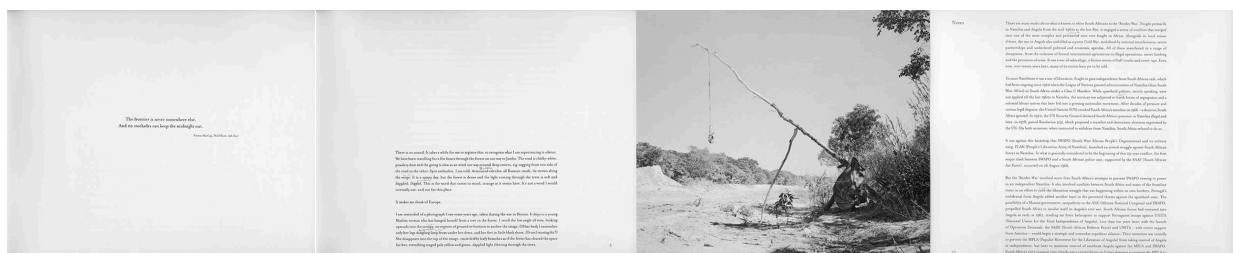


Fig.78 – Citação/ texto introdutório/ primeira imagem do livro/ texto final.
 FONTE: Reprodução do projeto gráfico do livro *As terras do fim do mundo* (2010).



Fig.79 – Páginas 115 a 123 com *thumbnails*, títulos e legendas.
 FONTE: Reprodução do projeto gráfico do livro *As terras do fim do mundo* (2010).

O livro oferece duas principais formas de leitura do trabalho. Primeiramente, temos a sequência de 58 fotografias ampliadas e dispostas na parte central – e mais nobre – do livro. Como não há nenhuma referência textual, o espectador é convidado a uma interpretação mais livre, mais aberta à imaginação. Já no final do

livro, com as reproduções das imagens acompanhadas de dados textuais, temos uma segunda possibilidade de leitura, agora mais direcionada para o contexto específico dos acontecimentos passados em Angola. Se, de um lado, a correlação entre a linguagem textual e a visual permite, ainda que de forma fragmentária, conceder uma espécie de memória da guerra, de outro a forte presença do texto acaba por deixar as imagens mais presas aos seus referentes. Ressaltamos que o uso intenso da informação verbal só acontece nas últimas páginas do livro, depois que o leitor já percorreu toda a edição de fotografias. Além disso, mesmo com a informação textual, a fotografia não oferece um sentido unívoco. A legenda somente aponta para o seu referente, mas isso não quer dizer que ela torna o seu sentido evidente. Walter Benjamin dizia que as maneiras como experimentamos a linguagem são inesgotáveis, nós não a dominamos por completo. A linguagem produz significado de maneira cifrada e não imediata, e exige do espectador o constante trabalho de interpretá-la.

No trabalho de Ractliffe, os dados textuais funcionam como dispositivos auxiliares na tentativa de reconstrução lacunar da guerra. Já que há o interesse em refazer o trajeto das batalhas, os nomes próprios, as denominações são elementos importantes, pois cada um deles funciona como um elemento identificador. Ractliffe atribui importância não só às fotografias, mas também aos títulos, datas e textos explicativos, que passam a fazer parte do trabalho como um todo. Na opinião da autora (2015)¹⁵⁸, o texto é crucial para evidenciar um contexto para as fotografias. Ractliffe compreende por texto desde os artigos até as legendas, inclusive um texto menos óbvio, criado pelo sequenciamento das imagens. Para Ractliffe, a maneira como as fotografias se desdobram uma em relação às outras também constrói uma narrativa. Segundo a fotógrafa, a escrita é importante, sim, mas as imagens têm importância primordial. Ractliffe não escreveria se não fosse para as imagens.

Na abertura do livro são intercalados informações históricas sobre a guerra, observações da paisagem, impressões, recordações pessoais – quase uma espécie de diário – e relatos fragmentados das rotas percorridas com o grupo de ex-soldados. Ficamos sabendo, por exemplo, que em Cassinga eles encontraram uma placa de concreto crivada de balas anunciando a entrada no que uma vez foi cidade. Também somos informados de que um coronel que fazia parte do grupo fez um

¹⁵⁸ Em entrevista por e-mail no dia 17 jan. 2015.

relato sobre o que aconteceu no dia do massacre no campo de refugiados em Cassinga. Ractliffe conta que ele tirou um mapa, ainda coberto com plástico, e mostrou escritas secretas da guerra e que, no entanto, ela viu pouca correspondência entre os lugares descritos no mapa e o que via ali naquele momento.

No decorrer do texto, a fotógrafa vai descrevendo o percurso que fizeram: passaram por Kuvango, visitaram uma empresa de desminagem em Menongue. Escutaram casos de pessoas mutiladas por vários tipos de minas, cada uma especializada em provocar um tipo de mutilação específica. Para chegar a Longa, pegaram a Estrada da Morte. Encontraram dois tanques russos T-55 em cima de uma ponte, assistiram a um grupo de crianças darem cambalhotas de cima de um tanque de guerra para dentro do rio. Chegaram a Cuito Cuanavale:

Se você ficar na ponte e olhar para o norte através do rio, seguindo a estrada giz branco para além da planície pantanosa até a colina onde uma linha de árvores marca a borda da cidade – é tudo que você vê dela, essa linha de árvores como sentinelas –, você pode pensar que estava no lugar completamente errado. [...] é difícil acreditar que este é o local da maior batalha na África desde a Segunda Guerra Mundial. Foi uma luta importante, que se prolongou por quase um ano e não produziu nenhum vencedor, claro, embora todos reivindicuem vitória. (RACTLIFFE, 2010, p. 11, tradução nossa)¹⁵⁹

Seguiram caminho para o sul, pelo deserto. Ractliffe e um dos soldados passaram dois dias em uma base situada a 45 km do sul de Namibe. Foram embora antes de o sol romper no horizonte, em direção à fronteira de Angola.

A escrita é fragmentada, intercalada com parágrafos sobre histórias da guerra, outros sobre memórias, reflexões e também descrições sobre o percurso que a fotógrafa fez com os ex-soldados. O texto evidencia ainda mais a intenção de Ractliffe de trabalhar com os percursos, os traçados, as marcas das batalhas. Após a sequência de imagens, chega-se ao segundo texto, que tem uma escrita direta e procura contextualizar a política, a história e o cenário da guerra.

Já no processo de edição das imagens, percebemos que não houve o intuito de construir uma narrativa linear. Ao intercalar imagens de 2009 e 2010, Ractliffe

¹⁵⁹ “If you stand on the bridge and look north across the river, following the white chalk road beyond the marshy floodplain up to the hill where a line of trees marks the edge of town – that’s all you see of it, that line of trees like sentinels – you might think that you were in the wrong place altogether. [...] it is hard to believe this is the site of the longest battle in Africa since World War II. It was a momentous fight that went on for nearly a year and produced no clear winner although everyone claims victory”. (RACTLIFFE, 2010, p. 11)

não seguiu a ordem cronológica com que o trabalho foi executado. A rota traçada pela fotógrafa e pelos ex-combatentes não é identificada na sequência de imagens. Tampouco existe o intuito de remontar linearmente o percurso histórico da guerra, mas sim de ir criando movimentos de ir e vir pelos seus cenários em Angola. Ractliffe (2015)¹⁶⁰ explica que, ao editar as imagens, não utilizou critérios específicos, procurou selecionar as fotografias que mais se aproximavam das ideias e intenções do projeto ao mostrar os sinais da guerra. Observando os *thumbnails* do final do livro, que estão acompanhados de títulos e legendas, podemos confirmar que a edição não foi feita por ordem de localização ou cronológica. Por exemplo, a fotografia *On the road to Cuito Cuanavale I* (TFM01) abre a sequência de imagens, sendo que, como Ractliffe escreveu, esse é um dos lugares que ela e os ex-soldados passaram já no final no trajeto. Outra fotografia de Cuito Cuanavale (TFM14) é mostrada bem mais à frente, depois de já termos passado por imagens de outros lugares, como Cassinga e Indungo. Além disso, na edição, as datas em que as fotografias foram feitas alternam constantemente; por exemplo, a fotografia *Abandoned scarecrow near Menongue* (TFM21) foi feita em 2010, e a seguinte, *Deminer near Cuvelai* (TFM22), no ano anterior, 2009. A fotógrafa optou por montar um percurso imaginário, no qual a narrativa das imagens é construída a partir de suas percepções, de semelhanças formais e de repetições de certas estruturas da imagem que remetem umas às outras e dão forma a uma narrativa que procura estimular a memória e o imaginário do espectador.

Assim, a primeira fotografia (TFM01) da edição parece ter sido feita em uma estrada de terra batida, às margens de uma mata, em um enquadramento mais aberto, que se mantém na maioria das fotografias de Ractliffe. No primeiro plano, observamos uma sinalização enigmática, feita artesanalmente, com pedaços de troncos, fios, latas e sucatas de metal. A segunda fotografia (TFM02) tem o mesmo tipo de solo e vegetação da primeira e foi feita mais ou menos da mesma distância. Com o olhar atento, notamos uma outra sinalização construída também com objetos: uma cadeira de plástico presa no alto de uma haste. Na terceira e na quarta fotografias da sequência aparecem outros tipos de marcações na paisagem composta de árvores, pedras, mata, terra e céu acinzentado. Elas também parecem ter sido tiradas da beira de uma estrada. Na fotografia TFM03, a marcação é uma

¹⁶⁰ Em entrevista por e-mail no dia 17 jan. 2015.

estrela grudada em um muro de pedras e, na TFM04, um plástico pregado em uma árvore com as inscrições: *Terreno ocupado*. Essas marcações estranhas, indecifráveis para quem não pertence àquele lugar, surgem na maioria das fotografias de Ractliffe. Mesmo diante da indecidibilidade de seus sentidos, de alguma forma elas estão relacionadas à guerra ou às suas consequências. No trabalho de Ractliffe, essas marcações são os vestígios conectores entre o presente e o passado.

No tríptico (TFM05, TFM06, TFM07) que vem na sequência, não vemos mais o céu, as árvores ocupam todo o enquadramento. A sensação é de que a fotógrafa está dentro da floresta. Imaginamos que ela está andando pela floresta e encontra mais uma sinalização (TFM05): uma espécie de bandeira anexada na parte superior de duas hastes de madeira, uma dando suporte à outra, provavelmente, um dispositivo sinalizador. Prosseguindo o caminho, a fotógrafa depara-se com dois blocos de cimento já tomados pela ação da natureza, por cujas inscrições podemos deduzir que são duas valas comuns (TFM08, TFM09). As fotografias assemelham-se não apenas por mostrar valas comuns em uma mesma região, mas também pelo enquadramento e plano escolhidos pela fotógrafa. As tomadas não são fechadas nos túmulos, o entorno também faz parte do campo visual. Trata-se de duas grandes sepulturas no meio da mata, cobertas com uma espessa camada de cimento, já tomadas pela vegetação local.

Avançando as páginas, encontramos outras fotografias de matas e plantações (TFM10 a TFM13). Pelos desfoques no primeiro plano, percebemos que elas foram feitas enquanto Ractliffe caminhava dentro da mata, procurando marcações, rastros, restos que estão visíveis em algumas imagens – por exemplo, o tronco descascado na fotografia TFM10 – e em outras não (TFM11, TFM12, TFM13). Na fotografia TFM14, a sinalização feita com objetos – um balde, uma caixa de papelão desmontada – pendurados em um tronco fino de árvore, traz à lembrança a estrutura da fotografia TFM02. A fotógrafa vai atravessando o território e perseguindo os vestígios de ações passadas. Contudo, essas marcas não são fotografadas em destaque, mas introduzidas no meio da paisagem e, assim, mantendo mais ou menos o mesmo ângulo, distanciamento e enquadramento, Ractliffe cria certa padronização para suas imagens.

Em seguida, passamos para um outro tipo de vegetação, as fotografias (TFM15, TFM16, TFM17) que observamos agora foram feitas em campos cobertos

com braquiária. Na primeira delas (TFM15), que mostra uma paisagem mais aberta, com árvores e o céu ao fundo, não há nenhum sinal de ação humana. Ractliffe vai mapeando o território até encontrar objetos (TFM16, TFM17) quase encobertos pelo capim. Alguns, no entanto, não conseguimos decifrar se são artefatos da guerra, nem mesmo saber a que temporalidade pertencem.

O díptico (TFM18, TFM19) que vem a seguir mostra um terreno plano, com pequenos lagos, cercados de terra e uma extensa área coberta com braquiária. Uma paisagem distante, aparentemente silenciosa e inofensiva, mas que pode estar carregada de vestígios da guerra. Por ser uma imagem longínqua, ela funciona como uma breve pausa na edição. Em seguida, a fotógrafa adentra novamente a mata e plantações, encontrando novas sinalizações – dessa vez, espantalhos feitos com tecidos, latas e hastes de madeira (TFM20, TFM21). A lembrança de que o perigo ainda é iminente naquelas terras vem com a fotografia de um desminador vestido com equipamento de proteção (TFM22) e olhando diretamente para a objetiva da câmera. Essa é a única fotografia que mostra, de perto, o homem no território da guerra, nesse caso, em uma tentativa de eliminar os seus vestígios. Nas fotografias seguintes, voltamos à *paisagem residual*, composta agora de barracas, armadilhas e marcações em árvores (TFM23, TFM24). Na fotografia TFM25 temos a presença de um animal, que caminha farejando a mata. Pela corda presa em seu chifre, imaginamos que é um animal domesticado que talvez tenha escapado. Ractliffe parece querer nos lembrar que naquela região havia muitos deles, e que poucos restaram após os conflitos.

Prosseguimos o trajeto montado pela fotógrafa observando duas imagens muito semelhantes – usadas também na sobrecapa do livro –, que formam outro díptico (TFM26, TFM27). Dispostas uma ao lado da outra, passam a impressão de continuidade, de um longo caminho a ser cursado para reconhecer os locais da guerra. Depois, a continuidade é quebrada com uma fotografia (TFM28) que mostra árvores na escuridão da floresta, iluminadas com flash e em um ângulo frontal. Em seguida, contrapondo o fundo preto da imagem anterior, como se fosse o seu negativo, temos uma fotografia, também de árvores (TFM29), praticamente branca, pelo excesso de luz, ou, talvez, por causa da poeira.

O detalhe de um muro cravado de buracos com o desenho semiapagado de soldados (TFM30), quebra totalmente a sequência das *antipaisagens*. A fotógrafa utiliza a representação de soldados para lembrar que eles passaram por aqueles

lugares, lutaram, morreram e devastaram a natureza. De alguma forma, eles pertencem àquela paisagem. A partir daí, outras fotografias de pinturas em murais são inseridas na edição. Elas operam como ativadoras do passado histórico e servem também como breves pausas para mudanças de ambiente.

A imagem que vem a seguir é de um lugar descampado, pedregoso, árido, e as marcações agora são linhas e círculos traçados no próprio solo (TFM31). Também nesse cenário árido, seco, a fotógrafa encontrou fragmentos de uma estrela feita de cimento (TFM32), abrigos em ruínas (TFM33, TFM34) e pequenos montes marcados com pedras (TFM35) que parecem ser covas. Depois, em um outro cenário, em meio aos pilares de concreto, provavelmente ruínas de alguma edificação, vemos os restos de um avião e de um veículo blindado utilizados na guerra (TFM36).

A fotografia TFM37 exhibe mais uma pintura, dessa vez, de animais, na parede do interior de uma edificação. A fotógrafa faz novamente alusão aos animais que eram parte daquele cenário e que foram dizimados pelas ações da guerra. Em seguida, ela retorna às explorações nos palcos da guerra. Na fotografia TFM38, um objeto no primeiro plano quase não é percebido diante da vastidão da paisagem soturna, melancólica, semicoberta pela névoa. Na continuidade, uma paisagem monumental do alto de duas montanhas, com um feixe de luz iluminando parte do penhasco e o fundo desfocado (TFM39), destaca-se de toda a sequência. A única relação com a fotografia anterior é a presença da névoa no fundo. Esse é também o elemento que a liga à próxima imagem, que mostra um detalhe da montanha totalmente entrecortado por uma estrada (TFM40). No díptico que vem a seguir (TFM41, TFM42), uma nuvem de fumaça encobre praticamente toda a paisagem, potencializando o efeito sombrio das fotografias anteriores. A sequência continua com outras fotografias de murais pintados (TFM43, TFM47) intercalados com imagens de um cenário desértico, marcado com pedras e pequenos montes de areia (TFM44, TFM45, TFM46), restos de uma trincheira (TFM48, TFM49, TFM50), ruínas de um *bunker* (TFM52) e outras sinalizações feitas com objetos e elementos da natureza (TFM53, TFM54). Uma última pintura em mural, dessa vez um tríptico, mostra três personagens da guerra – Fidel Castro, Agostinho Neto e Leonid Brezhnev (TFM55, TFM56, TFM57). Observamos aqui uma outra tentativa de religar os locais à sua história. Para fechar a edição, Ractliffe escolhe uma outra paisagem

distante e silenciosa (TFM58), mas também árida e estéril. Ao longe, avistamos minúsculos vultos, quase pontos na paisagem erma.

Nessa edição, Ractliffe procurou mostrar o trajeto que percorreu no interior de Angola, estudando o território, reconhecendo as marcas de ações passadas. A narrativa que a artista montou é imaginária e lacunar, mas são as próprias lacunas entre uma fotografia e outra que nos fazem pensar no sentido de refazer esse percurso. Mais do que o registro da guerra, a fotógrafa procurou dar conta da sua abrangência. Ractliffe buscou não apenas a prova material, mas uma operação de sentido em torno de vestígios de ações que ocorreram naquele território. Percebemos o seu gesto de mostrar as particularidades das ações do homem no imenso território da guerra.

3.4.4 Variações do vestígio em *As terras do fim do mundo*

Ao deslocar-se pelo território da guerra em Angola, fazendo marcações e fotografando seus vestígios, Ractliffe encontrou uma maneira de construir a sua própria *poética do vestígio*. Como observadora do ambiente, a fotógrafa percebeu que as marcas das ações humanas encontradas no seu percurso pertenciam a temporalidades distintas. Ractliffe conta que a primeira vez que entrou no sul de Angola, em alguns momentos, simplesmente não sabia o que estava olhando. Se era alguma coisa de 20 ou 30 anos ou de um mês atrás. Certamente, a fotógrafa tinha se informado sobre a guerra, estudado a geografia do local e havia também sinais claros, como pontes bombardeadas, construções quebradas, cascos de tanques e veículos destruídos, mas isso não a interessava. O que a impressionou foi o sentido peculiar de um tempo em colapso, juntamente com um silêncio – não o silêncio da ausência, mas de “uma presença de respiração viva”¹⁶¹ – que era muito poderoso, como comenta Ractliffe (2012, p. 186). Dessa forma, a artista empenhou-se em fotografar uma paisagem em transformação, constituída por marcas de um tempo passado e outras de um tempo mais recente. Ractliffe incorpora ao seu trabalho essa coexistência de temporalidades em um mesmo espaço. Como a fotógrafa analisa:

eu tenho tentado desvendar as espirais desta guerra impossível. Imagino as histórias, todas as suas versões e outras, inéditas, não ditas, tempo e

¹⁶¹ “A living breathing presence” (RACTLIFFE, 2012, p. 186).

eventos, tudo isso, movendo-se em uma lenta e constante convergência, como limalhas de ferro em direção a um ímã. Os vestígios da guerra estão sendo demolidos fora das estradas, fora do caminho, literalmente desaparecendo diante de meus olhos. Em seu lugar estão grandes empréstimos de terras, enormes crateras cavadas, cheias de água leitosa pálida, opaca. Em todos os lugares a paisagem parece diferente. As estradas estão sendo reconstruídas, a ferrovia reparada, e há uma nova presença nessa paisagem; os agentes de toda essa atividade podem ser encontrados nos grandes compostos erguidos ao longo das estradas, comunidades fechadas e autossuficientes, com hortas verdejantes e filas de barracas abrigando os trabalhadores da "China Hyway". (RACTLIFFE, 2010, p. 13, tradução nossa)¹⁶²

Nas fotografias de *As terras do fim do mundo*, os vestígios variam de acordo com uma lógica espaço-temporal que se destaca no território da guerra. Para a compreensão do trabalho, é determinante observarmos como se dá a presença do vestígio em camadas temporais distintas. Sabemos que, em uma guerra tão longa, não é possível identificar precisamente – nem mesmo a própria fotógrafa o conseguiu – a que temporalidade pertencem essas *imagens-vestígio*. Contudo, utilizando as evidências dos textos e das imagens¹⁶³, buscamos compreender o modo de produção da fotógrafa a partir de uma divisão espaço-temporal. Procuramos destacar, nessas fotografias, como o vestígio é apanhado no espaço e no tempo. Para isso, montamos três grupos:

a) *Espaço-tempo 1 – vestígios diretamente ligados à guerra*

Encaixam-se neste grupo as fotografias que mostram objetos, ruínas, destroços, marcações, enfim, vestígios encontrados pela fotógrafa, que mantêm uma ligação direta com as ações da guerra em seu território. Eles estão presentes na paisagem desde a época das batalhas, ou o imediato período pós-guerra. Além de funcionar como prova material do que aconteceu ali, esses vestígios fazem parte da tentativa de Ractliffe de compreender o sentido dessa guerra.

¹⁶² "I have been trying to untangle the convolutions of this impossible war. I imagine the stories, all their versions and others, unheard, unspoken, time and events, all of it, moving in a slow steady converge like iron filings towards a magnet. The traces of the war are being bulldozed off the roads, out of the way, literally disappearing before my eyes. In their place are large borrow pits, huge dugout craters filled with pale milky water, opaque. Everywhere the landscape seems different. The roads are being rebuilt, the railway repaired, and there is a new presence in this landscape; the agents of all this activity can be found in the large compounds erected along the roads, enclosed self-contained communities with lush vegetable gardens and rows of tents housing the workers of the 'China Hyway'." (RACTLIFFE, 2010, p. 13)

¹⁶³ Apesar de termos explorado os textos e as informações textuais sobre as imagens, que vêm no início e no final do livro, procuramos nos dedicar especialmente à sequência de 58 fotografias da parte central, que são apresentadas sem título e sem legenda. Por isso, optamos por numerar as fotografias, em vez de usar os títulos para identificá-las.

Assim, por exemplo, nas fotografias TFM48, TFM49 e TFM50, que formam um tríptico, observamos o vazio do deserto, interrompido por buracos na areia fortificados por camadas de pedras. Se olharmos com atenção, perceberemos que esses buracos são restos de um sistema de trincheira, fotografado de três ângulos diferentes mas que, na horizontalidade das três páginas desdobradas, formam um todo. Não há como negar que a trincheira remete diretamente à guerra, assim como as ruínas de um *bunker* (TFM52) camuflado na vastidão do deserto reportam, em primeira instância, às batalhas que foram ali travadas.

Um outro exemplo é a fotografia TFM08, que mostra um grande bloco de cimento em meio às árvores de uma mata. Com esforço, conseguimos ler no concreto, que já está coberto de folhas e mato: “Massacre de Cassinga. 4 de maio de 1978. Nós estaremos sempre lembrando deles”¹⁶⁴, e então percebemos que se trata de uma vala comum. A referência aqui não é à ação da guerra, mas à sua pior consequência imediata: a morte. Novamente, lembramos as palavras de Schama ao descrever os campos de batalha nas florestas primitivas da Lituânia:

aquelas protuberâncias cobertas de relva – túmulos – eram as primeiras marcas que o homem deixou na paisagem da Europa. Sob aqueles montes de terra, os corpos dos mortos venerados se uniriam à terra que os criara e libertariam os espíritos para a viagem com destino a outra morada. (SCHAMA, 1996, p. 35)



TFM48, TFM49 e TFM50

¹⁶⁴ “Cassinga Massacre. 4th May 1978. We Shall Always Remember Them.” Segundo Ractliffe (2010, p. 115), Cassinga, uma cidade mineira abandonada, foi alocada para a SWAPO, pelos angolanos, em 1976, para acomodar o fluxo de refugiados da Namíbia. Cassinga, cujo codinome é Moscou, era habitada principalmente por refugiados e fora transformada em acampamento de unidade de defesa. A SADF acreditava que Cassinga tinha se tornado a sede de operação principal da SWAPO, no sul de Angola, e base de treinamento para novos recrutas. Então, presumindo que a SWAPO estava se preparando para romper os planos da África do Sul de realizar suas próprias eleições na Namíbia, a SADF concebeu a Operação Reindeer, como um ataque preventivo, e Cassinga foi um dos três locais alvejados. Foi o primeiro grande ataque aéreo da SADF, lançado de suas bases na Namíbia, a 250 quilômetros de distância. De acordo com registros oficiais angolanos, 624 pessoas morreram naquele dia – 150 homens, 167 mulheres e 298 crianças – e 611 foram feridas. Outros 150 soldados cubanos, respondendo ao bombardeio inicial em Cassinga, morreram pelas forças sul-africanas na rota de sua base em Techamutete. A SADF perdeu quatro homens.



TFM52



TFM08

b) Espaço-tempo 2 – vestígios recentes nos campos de batalha

Aqui agrupam-se as fotografias de vestígios que implicam uma temporalidade mais próxima do presente. Nesse caso, os vestígios referem-se às modificações mais recentes nos locais onde foram travadas as batalhas. São intervenções feitas por novos sujeitos presentes por todo o território: trabalhadores estrangeiros (principalmente os chineses), comunidades fechadas, pequenos produtores rurais, funcionários que fazem a desminagem dos campos e a reconstrução das estradas e ferrovia. Essas fotografias mostram um país em reconstrução, em busca de saídas, ainda que precárias, para a devastação sofrida durante décadas de conflitos. Nas fotografias, observamos *vestígios frescos*, que acabaram de ser deixados, que estão ativamente presentes.

Na fotografia TFM02, por exemplo, podemos perceber a presença sutil de uma cadeira de plástico, pendurada na ponta de uma haste de uma árvore. Sabemos que essa sinalização foi feita recentemente pela estrutura frágil – se estivesse ali há muito tempo, com ventos e tempestade já teria sido destruída – e pelo tipo material de sustentação – a haste, fina, não aguentaria o peso da cadeira por vários anos. Na fotografia TFM04, a faixa pregada entre dois troncos de árvore parece nova, sem furos ou rasgos e com as letras bem legíveis; pelo estado de conservação, deduzimos que ela foi posta ali recentemente. No texto confirmamos, que é realmente uma marca atual, pois a sinalização foi feita para designar que aquela área está reservada para uso futuro do Estado.



TFM02



TFM04

c) Espaço-tempo 3 – vestígios indeterminados nos campos de batalhas

No entanto, há certos sinais encontrados nos campos de batalhas que não são reconhecíveis, como os observados nas fotografias que pertencem a este grupo. Somente pela imagem não podemos avaliar o que significam ou há quanto tempo estão ali. Nem mesmo a fotógrafa, que pôde mirá-los por todos os ângulos, os reconhece. Em uma fotografia bidimensional e em preto e branco, isso se torna ainda mais difícil. Mesmo sabendo que se trata de um rastro de uma ação humana, não conseguimos identificar a camada temporal à qual ele pertence. Em algumas imagens, os vestígios não estão visíveis; em outras, estão escondidos na vegetação, como na TFM17, que mostra objetos de metal sorvidos pela mata rasteira que encobre o espaço. Podemos imaginar que sejam restos de explosivos, no entanto, não conseguimos afirmar com certeza o que são, nem mesmo com a ajuda da informação textual. A temporalidade também é indeterminada na fotografia TFM38. Não conseguimos identificar o objeto de forma pontiaguda, no primeiro plano de uma mata devastada e encoberta por uma névoa, muito menos saber se se trata de um vestígio recente, deixado há pouco tempo ali, ou se é algum objeto que foi utilizado nas batalhas. Lembrando que aquele local foi palco da guerra, podemos imaginar que o objeto tenha sido utilizado no combate, mas não temos como afirmar ao certo.



TFM17



TFM38

Além da questão espaço-temporal, tentamos identificar nas fotografias de *As terras do fim do mundo* algumas singularidades próprias de sua *poética* que estão relacionadas às semelhanças de suas estruturas. Para isso montamos as seguintes séries: 1 – *Assemblages*; 2 – *Objetos absorvidos*; 3 – *Pinturas murais*; 4 – *Marcações na areia*; e 5 – *Lugares de passagem*.

1 – *Assemblages*

Nesta série reunimos imagens que mostram sinalizações, marcações artesanais, muitas vezes com o intuito de alertar, informar, fazer propaganda de algum comércio, ou mesmo prestar homenagem aos que lutaram na guerra. Ao longo das estradas, no meio da mata e no deserto, Ractliffe encontrou várias dessas montagens, que parecem frágeis “esculturas”, feitas de maneira muito rústica, com destroços da guerra, objetos adaptados e também elementos da natureza, como galhos, troncos, pedras. São sinalizações muito particulares e com funções variadas, difíceis de serem compreendidas por quem não faz parte daquele habitat. A princípio, essas *assemblages*¹⁶⁵ eram incompreensíveis para a fotógrafa, sinais secretos abertos a todos os tipos de fantasias. Ractliffe (2012) conta que só a partir da segunda viagem começou a descobrir que algumas delas significavam, por exemplo, passagens seguras pelas minas terrestres. Outras, entretanto, permaneceram misteriosas, como as estruturas dos dois memoriais perto de Namibe (TFM53, TFM54). Ractliffe procurou colher informações sobre elas, disponibilizando-as, nos títulos ou legendas, porém, elas são limitadas. De qualquer forma, essas montagens são rastros da presença humana. Elas anunciam: “eu estive aqui. Eu fiz isso”. Para fotografá-las, Ractliffe procurou manter o entorno em que elas se encontram. Assim, as *assemblages* aparecem nas fotografias como vestígios de ações passadas no meio da paisagem, algumas vezes mais destacadas, outras quase mimetizadas na natureza. Pelo caráter efêmero de suas estruturas, elas parecem fazer parte de uma paisagem mais recente, por isso, poderiam fazer parte do grupo b) *Espaço-tempo 2*.

Em TFM01, observamos uma engenhosa estrutura feita com latas amarradas em uma vara e sustentada pela sucata de um veículo blindado, enquadrada na diagonal da imagem. Em TFM02, uma estrutura mais simples – a cadeira de plástico

¹⁶⁵ Reunião de materiais. Montagens.

suspensa em um tronco fino – quase desaparece no meio da mata. Na fotografia TFM14, a *assemblage*, feita com um balde, uma caixa de papelão desmontada e um capacete, também pendurada em um tronco de árvore, está enquadrada na parte central da imagem. Nas três fotografias, as montagens utilizam troncos de madeira para a suspensão de objetos. Além disso, elas parecem ter sido feitas na beira da estrada e apresentam semelhanças também no enquadramento – vegetação na parte inferior da imagem e céu acinzentado acima do horizonte. As três são enigmáticas. Quase não percebemos a bandeira presa em outro suporte de madeira inserida na primeira fotografia, à esquerda, do tríptico TFM05, TFM06, TFM07, que mostra a extensão de uma floresta. A tomada fotográfica e o enquadramento foram concebidos de forma semelhante nas três imagens. Seria uma paisagem tradicional, não fosse pela bandeira sinalizadora no canto da primeira imagem, que nos faz pensar na presença de algo que não podemos ver. Como reforça o título, essa é uma floresta minada. Em TFM20 e TFM21, observamos outras duas estruturas feitas artesanalmente, mas que nos são mais familiares por terem uma função reconhecida na nossa cultura. São espantalhos feitos com tecidos, latas e pedaços de madeira. Na primeira imagem, o boneco, utilizado para espantar as aves, está localizado em um milharal. Na outra, o espantalho encontra-se no meio de uma mata.

No díptico formado pelas fotografias TFM53 e TFM54, as *assemblages* não estão mais localizadas no meio das árvores ou da vegetação densa, mas sobre montes de areia do deserto. A composição das duas imagens é muito semelhante. As partes inferiores são tomadas pela areia e por pequenas pedras, as superiores pelo céu limpo, sem nenhuma nuvem. Levemente descentralizadas, ora para a esquerda (TFM53), ora para a direita (TFM54) estão delicadas estruturas feitas com objetos encontrados na região, como pneus, galhos, pedras. De acordo com os títulos, são memoriais não identificados no deserto, ao sul de Namibe. Mesmo com a informação textual, elas continuam sendo imagens inquietantes, que permanecem indecifráveis, mas que nos fazem pensar. O que significam essas pequenas “esculturas” na vastidão do deserto? Quem teria recolhido os objetos e os disposto de maneira tão harmônica em cima dos pequenos montes de areia? Teria algum corpo ali debaixo? Quanto tempo esses memoriais, tão frágeis e efêmeros, permanecerão ali expostos? Observando por um longo tempo as duas *assemblages*, percebemos que elas podem apresentar elementos auráticos, à medida que

encontramos algo de original e autêntico em suas formas. Da maneira como foram fotografadas, parecem estar muito longínquas, embora nos envolva e nos devolva o olhar. Elas parecem nos dizer de alguma coisa que não está presente, que nunca será acessível para nós, que não pertencemos àquele lugar. Nesse momento, nos sentimos apoderados pela presença estranha desses objetos no meio do deserto.



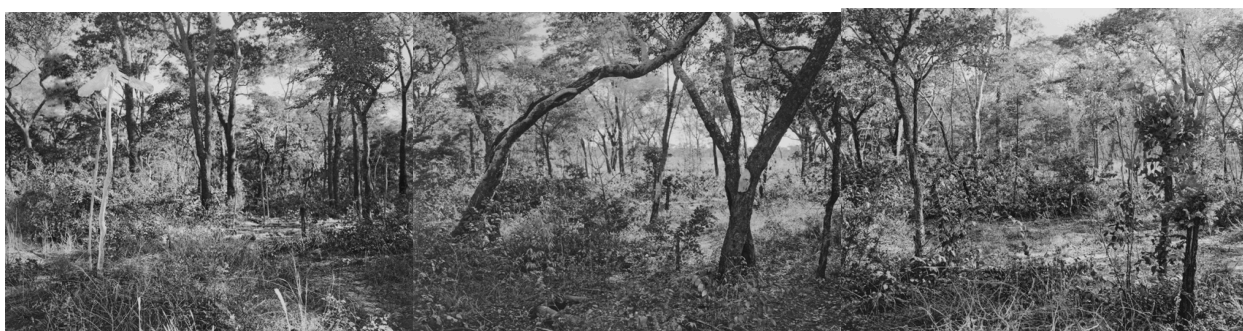
TFM01



TFM02



TFM14



TFM05, TFM06, TFM07



TFM20



TFM21



TFM53, TFM54



2 – *Objetos absorvidos*

Enquanto Ractliffe refazia os trajetos da guerra, encontrou um outro tipo de vestígio diferente das estruturas cuidadosamente montadas que vimos nas fotografias anteriores. São objetos largados, abandonados nos locais das batalhas. Esses objetos, que compõem as fotografias desta série, estão sendo encobertos pela ação da natureza, eles estão em vias de desaparecer, como observamos também em algumas fotografias da série 3 – *Encobertos*, do livro *Fait*. Como são vestígios em processo de apagamento, não são mais reconhecíveis e, por isso, não podemos dizer também há quanto tempo eles estão ali, se são destroços da guerra ou simplesmente restos de um ato mais recente, por isso quase todos podem ser enquadrados no grupo c) *Espaço-tempo 3*.

Nas fotografias TFM16 e TFM17, provavelmente feitas em locais próximos, observamos objetos não identificados, engolidos pela braquiária que domina praticamente todo o cenário. Mesmo enquadrados no primeiro plano, não conseguimos distinguir suas partes; a fotógrafa preferiu mostrá-los afundados na mata e manter o plano aberto para aparecer a vegetação. Na fotografia TFM17, uma

sombra obscurece ainda mais os objetos. O mesmo acontece na TFM38, em que, no primeiro plano, um objeto estranho, situado em uma zona subexposta da imagem, também está ofuscado. As únicas pistas que temos sobre esses objetos são as informações textuais fornecidas pela autora, mas que também são vagas e não se referem exatamente a eles, mas aos locais que foram campos de batalha, campos minados e lugares de emboscada. Os elementos da fotografia TFM32 são mais fáceis de serem identificados. Podemos reconhecer nessa imagem algo parecido com uma estrela feita de cimento, desfazendo-se no chão arenoso, coberto com uma rala vegetação. De acordo com a pesquisa de Ractliffe (2010), o local foi base da Fapla, utilizado como campo de manobras, em Lobito – um dos três principais portos de Angola e terminal atlântico da ferrovia de Benguela. Com essas informações, podemos pensar que esse vestígio remete mais diretamente à guerra, talvez, um símbolo do comunismo. Dentro dessa lógica, essa última fotografia da série pode fazer parte de *a) Espaço-tempo 1*. Em todas as fotografias, observamos o gesto da fotógrafa de mapear os vestígios de um passado que está em processo de apagamento. Ao compor com vestígios fracos, distantes de seus referentes, Ractliffe nos faz pensar que eles são manifestações de ausências.



TFM16



TFM17



TFM38



TFM32

3 – Pinturas murais

Nesta série estão reunidas quatro fotografias (TFM30, TFM37, TFM43, TFM47), dispostas separadamente no decorrer da edição, e um tríptico (TFM55, TFM56, TFM57) apresentado em três páginas dobradas, no interior do livro. São fotografias de pinturas, inscrições feitas em paredes e muros, degradados pela ação do tempo. Essas imagens podem ser relacionadas à degeneração da matéria, à fratura e a um passado arruinado. Não é a primeira vez que a fotografia de guerra recorre à degradação da matéria e do espaço para nos fazer pensar naquilo que o tempo descascou, que foi destruído. Mas, no contexto da edição do livro, como mostramos, essas fotografias assumem também a função de reativadoras dos fatos, de personagens e de dados da história da guerra em Angola. Os retratos desintegrados de heróis, mulheres e animais são vestígios quebradiços de existência que atravessam o tempo e a memória. A maioria das inscrições é de caráter político e socialista, o que nos leva a pensar que elas foram feitas no período em que o país estava sob a influência de Cuba e da URSS e, por isso, pertencem ao grupo a) *Espaço-tempo 1*.

Na fotografia TFM30, conseguimos visualizar traços de um desenho, já bastante apagado pela ação humana e do tempo, de um grupo de soldados. No primeiro plano, estão as botas, bem visíveis ainda, de um soldado uniformizado. Ao lado, sentado em uma rede, vemos um outro combatente, que parece usar bigode, também em uniforme. No fundo, quase não enxergamos mais os vultos de outros personagens. O muro está repleto de buracos, a impressão é de que foram disparados vários tiros naquela direção. A imagem seguinte, TFM37, chama a atenção para os animais que habitavam a região antes dela ser devastada. O que vemos é uma parede, em um ambiente interno, com uma pintura – já desgastada, mas ainda visível – de um tigre atacando uma zebra. Pelo título, somos informados de que o mural pertence a uma escola abandonada, em Cauvi. Em TFM43, observamos três personagens, com os rostos já bastante apagados, pintados em um muro. Não é possível identificá-los completamente, sabemos apenas que o personagem localizado à direita usa boina, o do meio parece ter barba e bigode. Já o vulto à esquerda se assemelha ao de uma mulher, pelo contorno da boca, das sobrancelhas e do lenço na cabeça. A fotografia TFM47 mostra uma ilustração feita também em uma escola abandonada. Dessa vez, em uma parede destrocada e com muitas rachaduras, temos o esboço do mapa do continente africano. No tríptico

(TFM55, TFM56, TFM57) montado em três páginas observamos as pinturas dos personagens Fidel Castro, Agostinho Neto e Leonid Brezhnev, que Ractliffe fotografou isoladamente na parede de uma edificação, em plano fechado, pegando apenas os seus semblantes. Essa imagens remetem à epopeia de Cuba na África, que começou quando Che Guevara entrou no Congo, em 1965, e terminou em 1991, com a retirada das tropas cubanas de Angola, após a Batalha de Cuito Cuanavale. Com essas imagens, a fotógrafa faz uma remissão direta à história, em uma tentativa de reabrir o passado que permanece inacabado. Nesta série, diferentemente da anterior, o efeito de semelhança é mais evidente. A fotógrafa faz uso de pinturas em locais arruinados para instigar a memória crítica. As imagens apagadas, degradadas, jogam com o que aparece e desaparece no passado de Angola. Esses fragmentos de pinturas em muros podem nos fazer pensar nos objetos dessa história e, nesse processo, é possível que haja a recuperação de uma experiência, ainda que fragmentada.



TFM30



TFM37



TFM43



TFM47



TFM55, TFM56, TFM57

4 – *Marcações na areia*

As fotografias desta série, a despeito das diferenças de composição, lembram algumas do trabalho de Ristelhueber. Elas também mostram traçados e marcações feitas com pedras na região desértica do Sul de Angola. Não fossem os títulos e textos disponibilizados pela fotógrafa, não arriscaríamos dizer que elas foram produzidas durante o período da guerra e que também pertencem ao grupo a) *Espaço-tempo 1*.

Essas fotografias têm composições semelhantes: a parte inferior é composta por uma superfície plana e texturizada – por causa da areia e das pedras – que se estende até o horizonte e, na parte superior, elas exibem um céu limpo, característico das fotografias de Ractliffe. Em TFM31, observamos uma linha reta traçada no chão – dividindo a paisagem ao meio – que corre até o horizonte. No centro da fotografia, a marcação, agora em círculos, nos faz lembrar uma pista de aviação. Pelo título no final do livro somos informados de que o local realmente funcionou como um heliponto, localizado em Longa, cidade que era fortalecida por trincheiras e tinha duas extensas pistas de pouso adequadas para aviões pesados. As outras quatro fotografias (TFM44, TFM45, TFM46 e TFM51) foram feitas em uma base cubana¹⁶⁶ e mostram desenhos feitos com pedras no cenário desértico de Namibe. Todas as paisagens têm a mesma escala de cinza, não há áreas de claro e escuro, nem elementos que se destacam, criando, assim, certa monotonia. Na

¹⁶⁶ Segundo texto (2010) que acompanha a fotografia TFM44, a base fica 45 km ao sul de Namibe e a cerca de 10 km do mar. Abrange cerca de 6 km² em uma complexa rede de trincheiras, defesas antiaéreas e *bunkers* subterrâneos. A base parece ter sido construída em 1982 – data riscada no concreto de um dos depósitos – e desmontada, em 1988, no final da guerra. Ela pode ter sido criada pela 50ª Divisão Cubana, que estava se mobilizando no sudoeste, em preparação para uma possível invasão na Namíbia no final de 1980.

fotografia TFM44 observamos pequenos montes de areia e tênues desenhos feitos com pedrinhas brancas. Com muito esforço, conseguimos visualizar, ao fundo da imagem, o delineado de um círculo com uma estrela no seu interior. No díptico TFM45 e TFM46, as pedras também formam desenhos no chão. Em TFM45, elas formam dois caminhos que seguem até a linha do horizonte. À esquerda da imagem, o que parece ser uma duna de areia, como nos informa Ractliffe (2010), é um *bunker* utilizado para abrigar mísseis antiaéreos que eram lançados do chão contra aeronaves. Da mesma forma, a fotografia TFM51 mostra círculos, traçados e montes feitos de pedras no mesmo local das duas fotografias anteriores. Para quem as observa no livro, longe da situação, elas podem parecer imagens banais, que não dizem quase nada sobre o tema do trabalho. Entretanto, não podemos esquecer que, mesmo dizendo pouco, essas fotografias dizem do gesto das pessoas que fizeram essas marcações como forma de transmitir alguma coisa. Apesar dos limites formais e da indecidibilidade dessas imagens, não é possível negar que elas são o ponto de contato com o que aconteceu ali, são indiciais. De algum modo, elas tocam o real.

Os títulos e as legendas ajudam o espectador a identificar objetos, localizações, datas e ações inscritas na paisagem. Assim, de acordo com os estudos topográficos feitos por Ractliffe, ficamos sabendo que esses caminhos de pedras eram usados para marcar estradas, pistas de aeroportos, estacionamentos de veículos, e também como ligação entre os percursos dos *bunkers*. À noite, sem luz, esses marcadores teriam sido fundamentais para o deslocamento entre as estações.

Como já afirmamos, os textos são apenas informações adicionais, o que as fotografias nos mostram são marcas efêmeras que nos surpreendem por ainda não terem sido apagadas. Assim como nas *assemblages*, elas também são instigantes e pensativas e nos chamam a atenção para as ações do homem no território que, apenas com os materiais disponíveis na natureza – areia e pedras –, criam sinalizações e se comunicam. Olhando para as imagens, podemos questionar: sob quais circunstâncias teriam feito essas marcações? Como essas grafias podem dizer da experiência das pessoas que lutaram nesses locais? Será que elas resistiram ao tempo ou agora só são visíveis nas fotografias de Ractliffe que, em um lampejo, apropriou-se dessas reminiscências?



TFM31



TFM44



TFM45, TFM46



TFM51

5 – Lugares de passagem

Nesta série observamos fotografias de partes diferentes do território angolano percorridas pela fotógrafa. São paisagens desgastadas, sofridas, mas sem evidências de objetos, marcações ou sinalizações. Na sequência do livro, elas são fundamentais para compreendermos o processo de construção da *poética do vestígio* de Ractliffe, pois ajudam a construir a ideia de percurso pelos locais da guerra. Elas fazem a articulação entre a imagem anterior e a que vem depois.

Nessas imagens, observamos a vastidão e a diversidade dos espaços – plantações, campos, bosques, deserto – por onde Ractliffe passou. Esses lugares de passagem estão em permanente modificação de suas formas e, mesmo que nem sempre possamos identificá-los, carregam vestígios do que passou.

As fotografias TFM11, TFM12 e TFM13 podem ser enquadradas em b) *Espaço-tempo 2*, pois são lugares que parecem ter sofrido degradações recentes. TFM11 e TFM12, que formam um díptico, foram feitas no mesmo local, com uma pequena variação de enquadramento. Elas mostram uma vista do interior de um milharal. A plantação está tomada pelo mato, árvores secas e ervas daninhas, o que nos leva a pensar que foi abandonada recentemente. Ractliffe (2010) conta que muitos habitantes tiveram que abandonar suas casas e plantações e migrar para outros lugares com receio de serem atingidos pelas minas enterradas. É comum acontecerem acidentes enquanto as pessoas estão pegando madeira ou cuidando dos campos perto de seus vilarejos. Em TFM13, as árvores de galhos secos, que parecem ter sido incendiadas, fazem parte de mais uma paisagem desgastada. As árvores queimadas e a plantação abandonada são vestígios recentes da ação do homem.

Em Cassinga, Ractliffe fotografou um campo com árvores de eucalipto (TFM15). Observamos nessa imagem uma vegetação bem diferente da anterior. No primeiro plano, vemos um campo cheio de braquiária; ao fundo, estão as árvores. Os sinais de intervenções humanas, degradações ou traços da guerra não estão visíveis, podem ter sido encobertos pela natureza. Também nas fotografias TFM26 e TFM27, nada observamos além de uma visão panorâmica de uma savana, vegetação típica da região. O díptico cria uma ideia de continuidade entre as duas imagens, que – como no díptico anterior (TFM11, TFM12) – foram tiradas no mesmo local, alterando apenas, sutilmente, o enquadramento. Podemos imaginar a fotógrafa passando por aqueles bosques que, um dia, os soldados também percorreram. A temporalidade nas três imagens é indeterminada, não podemos afirmar se aqueles lugares foram recentemente explorados; por isso, elas se encaixam no grupo c) *Espaço-tempo 3*.

Tudo parece silencioso nas fotografias de paisagem que formam mais um díptico (TFM18, TFM19). Sem o título e a legenda, não daria para imaginar que esse foi o local do maior confronto militar da Guerra Civil de Angola – 7.855 soldados foram mortos, de acordo com dados da SADF. Ao fundo, pela estrada que corta uma

vegetação volumosa, é possível observar vultos a caminho de algum lugar. Já a paisagem da fotografia TFM58 é estéril e árida, mas mantém o mesmo silêncio. Quase no horizonte, avistamos outras figuras longínquas, em fila, atravessando o deserto de Namibe, deixando seus rastros. Pelo título somos informados de que são soldados em treinamento. Ao pensarmos que novos soldados treinam no local que já foi o teatro de operações de uma guerra desumana, o silêncio torna-se ameaçador.



TFM11,TFM12



TFM13



TFM15



TFM26, TFM27



TFM18, TFM19



TFM58

Nas fotografias de *As terras do fim do mundo*, as temporalidades são múltiplas e coexistem em um lugar em transformação. Vestígios da guerra – como artefatos, trincheiras, *bunkers*, minas terrestres, ruínas – dividem espaço com intervenções recentes no território. Ações dos homens modificam a paisagem, no sentido de reconstruir, de reexplorar, de repovoar ou migrar, mas, também, de apagar os últimos traços da guerra.

Ractliffe chama a atenção para a extensão e as particularidades de um território assombrado, obscuro, desordenado. A fotógrafa vê a terra como uma cifra da história e também como uma prova do apagamento da vitalidade que ela já teve. Nessa região, distante de qualquer futuro viável, encontram-se monumentos aos guerreiros, sepulturas sem identificação, marcações indecifráveis, paisagens desoladoras. São fotografias carregadas de presságios, mistérios e uma nostalgia apocalíptica que tratam do tempo e do espaço como parte da história.

A correlação entre linguagem textual e visual concebe, ainda que de forma fragmentária, uma espécie de memória da guerra. A forte presença do texto acaba

por guiar a leitura das imagens que, ainda assim, permanecem contingentes ao olhar do espectador. Talvez, como acredita a fotógrafa, o silêncio que as impregna sirva para acender a nossa consciência e percepção. Como sugere Ractliffe (2012), precisamos reimaginar a guerra, ouvir suas histórias, em todas suas versões intrincadas e contraditórias. Precisamos ouvi-las com abertura e aceitação, sabendo que a tarefa não é encontrar uma narrativa coerente, mas escutá-las de qualquer maneira. Precisamos ler a paisagem.

3.5 To face, de Paola De Pietri

3.5.1 Notas sobre a participação da Itália e da Áustria-Hungria na Primeira Guerra Mundial

Em 28 de junho de 1914, o arquiduque do império austro-húngaro, Francisco Ferdinando, foi morto a tiros pelo estudante sérvio Gavrilo Princip, em Sarajevo. O assassinato resultou em uma troca de declarações de guerra entre as grandes potências mundiais da época, dando início à Primeira Guerra Mundial (28/07/1914 a 11/11/1918). O incidente em Sarajevo foi a causa imediata da guerra, mas outros problemas já estavam colocando as nações em confronto: a expansão do capitalismo monopolista em direção à África e à Ásia provocou disputas, principalmente no que se refere à divisão de áreas; o crescimento econômico da Alemanha causou um rompimento do equilíbrio europeu; as múltiplas minorias nacionais foram englobadas às grandes monarquias europeias, como foi o caso do império austro-húngaro; a formação da política de aliança (Tríplice Aliança e Tríplice Entente), em decorrência do clima de rivalidade que envolvia a Europa; os russos, alemães e austríacos que disputavam a região dos Balcãs entraram em choque com os interesses autonomistas de pequenos países como a Sérvia.

A guerra eclodiu pela impossibilidade de se conciliarem os antagonismos internacionais. Em quatro anos, segundo Keegan (2006), houve 20 milhões de mortes, além de uma devastação sem precedentes. Com o fim da guerra, o mapa da Europa foi redesenhado, populações foram deslocadas, impérios seculares desmoronados. Para Sondhaus (2014), as consequências vão além das alterações de fronteiras e território. O embate causou efeitos transformadores nas normas e atitudes sociais, nas relações de gênero e de trabalho, no comércio e nas finanças internacionais – com a ascensão dos Estados Unidos, substituindo a Grã-Bretanha como centro da economia global. Segundo o autor, a Primeira Guerra Mundial foi uma revolução global, já que “redefiniu o que as pessoas poderiam aceitar, suportar ou justificar, e por isso se destaca como um marco na experiência humana pelo tanto que dessensibilizou a humanidade para a desumanidade da guerra moderna” (SONDHAUS, 2014, p. 15).

Os combates entre Itália e império austro-húngaro

Embora fizesse parte da Tríplice Aliança – firmada entre Alemanha, império austro-húngaro (ou Áustria-Hungria) e Itália – desde 1882, no primeiro ano da guerra a Itália manteve-se neutra. Contudo, em função da promessa de ajuda financeira e de apoio na conquista de territórios do império austro-húngaro, acabou entrando no conflito ao lado da Tríplice Entente – Grã-Bretanha, França e Rússia. Segundo Sondhaus,

no Tratado de Londres (26 de abril de 1915), Grã-Bretanha, França e Rússia prometeram à Itália o Tirol do Sul, a Ístria e a Dalmácia – terras austríacas que incluíam não apenas italianos étnicos, mas também centenas de milhares de alemães, eslovenos e croatas –, além de porções de territórios albanês e turco. Embora os termos do tratado tenham sido mantidos em sigilo, desde o início da guerra a Itália pouco fizera para esconder sua inclinação pela Tríplice Entente. A declaração de guerra da Itália ao Império Austro-Húngaro (23 de maio de 1915) não foi surpresa para as Potências Centrais”. (SONDHAUS, 2014, p. 177)

Em maio de 1915, quando a guerra completava quase um ano, iniciaram várias batalhas entre os exércitos da Itália e do Império Austro-Húngaro. Eles lutaram entre trincheiras e rochas, em grandes altitudes, nos Alpes e Pré-Alpes, ao longo da frente do rio Isonzo e na região do Carso, na Itália, em um ambiente hostil, dificultado pelas condições ambientais e meteorológicas.

A geografia favorecia claramente o exército austro-húngaro. Sondhaus conta que, “ao longo do rio Isonzo, bem como nos Alpes, as forças austro-húngaras naturalmente escolheram o terreno mais favorável para suas posições defensivas [...]” (SONDHAUS, 2014, p. 178). Na primeira Batalha do Isonzo (de 23/06 a 07/07/1915), o comandante do exército italiano, o general Luigi Cadorna, reconheceu que não dispunha de artilharia de campo para enfrentar o inimigo. Nas semanas seguintes, recebeu uma remessa de armas da Grã-Bretanha e da França. Ao fim da segunda Batalha do Isonzo (de 18/06 a 03/08/1915), a Itália sofreu 80 mil baixas, tornando as duas primeiras Batalhas do Isonzo “mais mortíferas do que todas as guerras italianas da unificação e coloniais juntas” (SONDHAUS, 2014, p. 179). Os italianos estavam desmoralizados e, até então, tudo o que haviam conseguido foi impedir o avanço de uma parte significativa do exército austro-húngaro.

A batalha do Monte Ortigara (de 09 a 29/06/1917) foi a maior ação travada entre os dois exércitos. Cerca de 400 mil soldados lutaram pela posse do Monte Ortigara no Plateau Asiago. De acordo com Mario Rigoni Stern (apud DE PIETRI, 2012), milhares de alpinos, artilheiros e soldados de infantaria foram mortos nos campos de batalha. Sondhaus (2014) conta que as forças austro-húngaras resistiram a um ataque do 6º Exército italiano, mas tiveram 23 mil baixas.

De 24 de outubro a 19 de novembro de 1917, as forças alemãs e austro-húngaras aniquilaram as linhas de defesa italianas na décima segunda Batalha do Isonzo, conhecida como Batalha de Caporetto. A derrota causou o colapso da frente italiana em Isonzo.

A última ofensiva austro-húngara da guerra, em junho de 1918, aconteceu simultaneamente no rio Piave, contra o corpo principal do exército italiano, e no setor do Tirol. De acordo com Sondhaus, “em contraste com seu desempenho em Caporetto oito meses antes, desta vez o exército italiano se recuperou rapidamente, e Diaz orquestrou fortes contra-ataques em ambos os setores” (SONDHAUS, 2014, p. 460).

Sequência 3 – Fotografias do livro TO FACE (2012) - Paola De Pietri



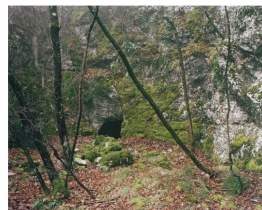
TF01



TF02



TF03



TF04



TF05



TF06



TF07



TF08



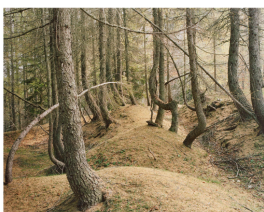
TF09



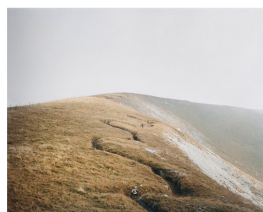
TF10



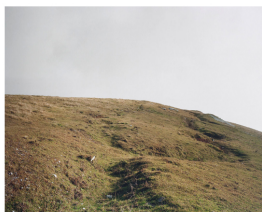
TF11



TF12



TF13



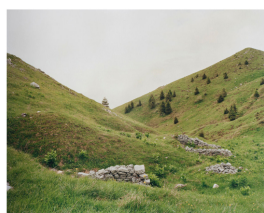
TF14



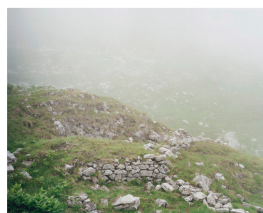
TF15



TF16



TF17



TF18

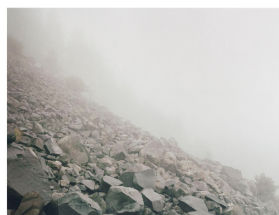


TF19

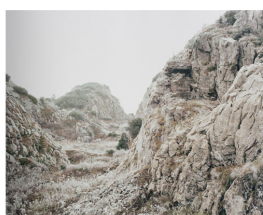


TF20

Sequência 3 – Fotografias do livro TO FACE (2012) - Paola De Pietri



TF21



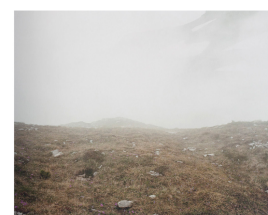
TF22



TF23



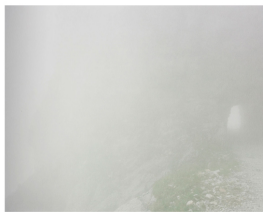
TF24



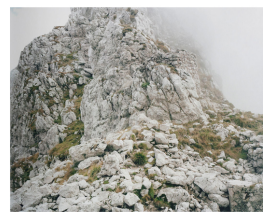
TF25



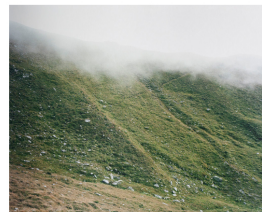
TF26



TF27



TF28



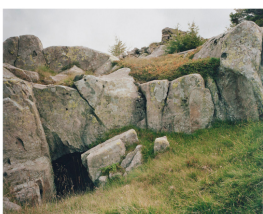
TF29



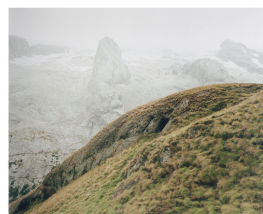
TF30



TF31



TF32



TF33



TF34



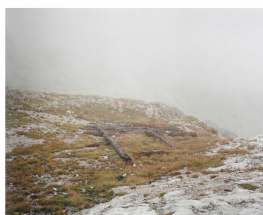
TF35



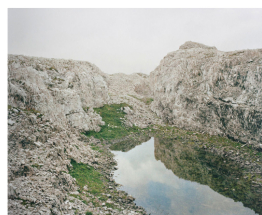
TF36



TF37



TF38



TF39



TF40

As fotografias feitas por Paola de Pietri (1960-) nos Alpes e Pré-Alpes da Itália e da Áustria revelam montanhas cobertas pelas nuvens, pela neve, pela mata; árvores secas, bosques avermelhados ou esverdeados, riachos, pedras, cavernas. No entanto, há alguma coisa oculta nessas paisagens.

“Quantos milhares de homens passaram por este caminho? Piemonteses, lombardos, venezianos, toscanos, sardos e calabreses; mas especialmente alpinos, aqueles dos vinte e dois batalhões do Ortigara” (STERN *apud* DE PIETRI, 2012, p. 97, tradução nossa)¹⁶⁷ – indaga o escritor e ex-combatente italiano, Mario Rigoni Stern (1921-2008)¹⁶⁸, quase cinquenta anos após a guerra. Enquanto caminha pelos Alpes procurando pequenas evidências – estilhaços de metais, restos de equipamentos, objetos pessoais e até mesmo pedaços de ossos –, ele relembra os episódios das batalhas da Primeira Guerra Mundial e escreve sobre isso.

Benjamin (1996), por duas vezes – em *Experiência e pobreza* (1933) e em *O narrador* (1936) –, escreveu que, no final da Grande Guerra, os soldados voltaram calados dos campos de batalha, pois a guerra havia desmoralizado a experiência, alterado toda a paisagem, “exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1996f, p. 198). Para Benjamin (1996f), o que foi difundido pelos livros sobre a guerra, dez anos depois do evento, era bastante diferente de uma experiência de narrativa oral tradicional. Além das atrocidades de uma guerra serem integralmente indescritíveis, a impossibilidade da narração estava vinculada às mudanças e paradoxos da sociedade moderna.

Ainda que a forma *artesanal* de comunicação – que prezava os aspectos coletivo, oral e pedagógico – apontada por Benjamin (1996f) não tenha resistido aos novos tempos, de alguma forma as histórias da guerra foram repassadas de geração em geração, tanto pelas versões oficializadas dos livros como por relatos de professores, amigos e familiares. Foi assim que a fotógrafa italiana Paola De Pietri

¹⁶⁷ “How many thousands of men passed this way? Piedmontese, Lombards, Venetians, Tuscans, Sardinians and Calabrians; but especially Alpini, those of the twenty-two battalions of the Ortigara”. (STERN *apud* DE PIETRI, 2012, p. 97)

¹⁶⁸ Mario Rigoni Stern (Asiago, 1921-2008) foi um importante escritor italiano do pós-guerra. Em 1938, inscreveu-se como voluntário da Escola Militar de Montanhismo e combateu no Regimento Alpino até 1945. Ele foi um dos poucos sobreviventes da retirada da Rússia em 1943, tendo retornado para casa a pé no final do conflito. A partir dessa experiência dramática, escreveu, em 1953, o romance *Il sergente nella neve* (*O sargento na neve*), que se tornou um clássico da literatura moderna italiana. A memória da guerra e a experiência autobiográfica, relacionada às pessoas e à natureza do Planalto Asiago, serviram de inspiração para a maioria de seus romances e contos.

tomou conhecimento da Primeira Guerra Mundial. Mais tarde, enquanto lia os contos de Mario Rigoni Stern sobre a guerra, ela se lembrava dos relatos dos seus pais sobre parentes e vizinhos que, de alguma maneira, acabaram se envolvendo com esse conflito. Em 2008, De Pietri resolveu percorrer e fotografar os locais onde ocorreram alguns dos eventos mais dramáticos das batalhas entre as frentes italianas e austríacas.

To face (2012)¹⁶⁹ é composto de fotografias de paisagens em tons suaves, esmaecidos, algumas praticamente encobertas pelas nuvens, outras ricas em texturas e formas robustas. À primeira vista, quase não notamos os vestígios da guerra. Ao longo dos anos, a natureza parece ter tomado conta do cenário, apagando ações humanas passadas. No entanto, com um olhar mais atento, notamos que os traços dos conflitos ainda são visíveis no tecido das montanhas. Percebemos, então, buracos produzidos pelas bombas, deslizamentos de terra, trincheiras, cavernas, artefatos que permanecem integrados à paisagem em uma dimensão quase invisível. Se antes ali havia sido o palco das batalhas, agora o que vemos é uma silenciosa paisagem.

O verbo *to face* significa literalmente confrontar, enfrentar, defrontar-se com, mas também, olhar, encarar, estar de frente para alguém ou alguma coisa. Ao utilizar um verbo no infinitivo para dar nome ao trabalho, a artista convoca-nos a encarar, enfrentar o passado. Ela nos propõe olhar de frente não apenas para esse episódio em particular, mas para o modo como o homem vem destruindo a si próprio e a natureza. O trabalho chama a atenção para algo além da Primeira Guerra Mundial, fala da guerra em geral, qualquer guerra, ainda que as fotografias apontem evidências que podem ser compreendidas ou ignoradas.

3.5.2 A autora, sua obra

A italiana Paola De Pietri (1960-) nasceu em Reggio Emilia, onde vive e trabalha. Graduada em DAMS (Disciplinas de Artes, Música e Entretenimento) pela Universidade de Bolonha, De Pietri tem se dedicado à fotografia desde o início da década de 1990. Seus projetos abordam o território, a paisagem e a natureza em suas dinâmicas temporais, juntamente com as condições existenciais do ser

¹⁶⁹ O livro – publicado pela editora Steidl, com textos de Mário Rigoni Stern e Roberta Valtorta – foi realizado com a contribuição do Prêmio Albert Renger-Patzsch 2009, concedido pela Dietrich-Oppenberg-Foundation, Essen.

humano. Em 1994, fotografou pessoas e paisagens do alto de um balão de ar quente. Entre 1997 e 1998, De Pietri produziu uma série de dípticos, em que uma ou mais pessoas foram fotografadas andando na rua em dois sucessivos momentos em um espaço contíguo. Em 2004, produziu *Dormi sonni tranquilli? (Dorme tranquilamente?)*, composto por imagens noturnas de bairros suburbanos onde as casas e espaços verdes vão assumindo uma visão perturbadora. A relação do homem com o espaço que habita aparece também nos projetos *Here again (Aqui novamente)* (2003), *La nuova casa (A casa Nova)* (2004) e *Vajont* (2005). Em *Io parto (Eu parto)* (2008) (Fig.81), a fotógrafa realizou uma série de retratos de mulheres grávidas em Milão e arredores. O título tem duplo sentido: o parto como uma experiência natural para a mulher e o ponto de partida para uma nova condição da vida. De Pietri utilizou o mesmo enquadramento e a mesma hora do dia para fotografar cada uma das mulheres que, marcadas pelo mesmo estado transitório de espera, passam a impressão de solidão. Suas obras têm sido apresentadas em exposições individuais e coletivas na Itália e no exterior¹⁷⁰.



Fig.81– **Io parto**. 2008.

FONTE: Fotos de Paola De Pietri /fillesducalvaire.com/fr

3.5.3 O livro, o processo, a edição

Antes de começar a desenvolver um projeto, Paola De Pietri geralmente faz um estudo da proposta e o levantamento dos recursos necessários para a sua execução. No caso de *To face*, foi essencial fazer uma pesquisa mais aprofundada sobre a história da Primeira Guerra Mundial em geral e, principalmente, das batalhas

¹⁷⁰ Entre elas estão: Biennale di Venezia, Venezia (1997, 2011); Galleria d'Arte Moderna, Bologna (2001); Fotomuseum Winterthur Zürich, (2005); Museum of Contemporary Art, Shanghai (2006); Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milano (2007); Fondazione Fotografia Modena Le Bal, Paris (2010); MAXXI Museum, Roma (2012); Triennale, Milano (2013), Musée de l'image, Epinal (2014) e Galleria Alberto Peola Arte Contemporanea, Turin (2014). Em 2009, foi a primeira fotógrafa italiana a ganhar o Prêmio Albert Renger-Patzsch.

travadas em seu país. De Pietri tinha especial interesse em descobrir as mudanças nos territórios causadas pela guerra. A fotógrafa (2014)¹⁷¹ lembra que, na Itália, a geografia teve um papel muito importante nessa guerra, já que a maioria das batalhas aconteceu em grandes altitudes, em regiões de difícil acesso.

De Pietri começou a executar o projeto em 2008 e terminou em 2012, com a publicação do livro. Como as locações eram muito distantes do lugar onde ela vive, a fotógrafa teve que planejar suas viagens de forma muito eficaz e com antecedência. As condições climáticas foram muito relevantes. De Pietri informou (2014)¹⁷² que os dias nublados eram importantes para evidenciar os elementos do primeiro plano e produzir um efeito de indefinição nas fotografias: “Eu gostaria somente de salientar que aquelas nuvens na montanha são muito comuns, e, é claro, a falta de visibilidade devido às nuvens é que faz as coisas ficarem indefinidas” (DE PIETRI, 2014, tradução nossa)¹⁷³.

Durante quatro anos, Paola De Pietri se empenhou em subir os Alpes e Pré-Alpes e cruzar a região leste do Carso em busca de elementos que pudessem compor suas paisagens. Ia sempre acompanhada por um assistente – ocasionalmente, algum amigo se aventurava a segui-la no trajeto – e dormiam em hotéis ou abrigos nas montanhas. Fotografou principalmente na primavera e no outono, algumas vezes no verão ou inverno. De acordo com De Pietri (2014)¹⁷⁴, os lugares tornaram-se conhecidos pelos esportes de inverno, escaladas e caminhadas.

Paola De Pietri utilizou uma câmera de grande formato – uma Linhof 10 x 12 cm, analógica – e filme Kodak Portra 160. Com todo o peso do equipamento, que requer ainda o uso de tripé, a fotógrafa chegou a subir 2.500 metros. Isso demonstra o seu interesse por fotografias de alta definição e por grandes ampliações. As fotografias da primeira exposição do trabalho tinham 129 x 156 cm. Como Sophie Ristelhueber e Jo Ractliffe, De Pietri fez apenas poucos ajustes no tratamento da imagem. Primeiramente, ela revelou o filme, depois digitalizou as imagens e, no programa de edição, utilizou somente o ajuste de cores, de contraste e de luz, nada distante das antigas correções analógicas.

¹⁷¹ Em entrevista que nos foi concedida por e-mail no dia 29 nov. 2014.

¹⁷² Em entrevista concedida por e-mail no dia 29 nov. 2014.

¹⁷³ “I want only underline that clouds in mountain are quite common, and of course lack of visibility due to the clouds makes things undefined”. (DE PIETRI, entrevista por e-mail em 29 nov. 2014)

¹⁷⁴ Em entrevista concedida por e-mail no dia 29 nov. 2014.

To face (2012) – capa dura, revestido com tecido cinza-azulado, com título e nome da autora gravados em tinta prateada, no formato 30 x 35 cm e 112 páginas – foi desenhado pela própria fotógrafa, que optou por um projeto gráfico simples e conciso. As quarenta fotografias – coloridas, horizontais, 23,5 x 29,5 cm – estão dispostas uma em cada página branca, com margens brancas, sem dobras, sem nenhuma interferência textual, nem mesmo numeração. As imagens estão centralizadas e ocupam quase toda a página. De acordo com De Pietri¹⁷⁵, as fotografias tinham que ser ampliadas o suficiente para que pudessem ser observadas em detalhes. A fotógrafa comenta que, no processo de edição, procurou encontrar uma maneira de conduzir o olhar do espectador diretamente para as fotografias. Além disso, todas as escolhas no momento da montagem foram feitas para recusar a dimensão espetacular do tema. Favorecido pela qualidade da impressão, o espectador é convocado a examinar os detalhes de cada paisagem e, ao perceber a sutileza da proposta do trabalho, põe-se à procura dos rastros do passado.

Na primeira página, observamos apenas o título, *To face*, em cinza-claro, quase imperceptível no branco da folha. Na página seguinte, o título do livro, o nome da fotógrafa e da editora também estão impressos na mesma tonalidade. Passamos mais uma página e lemos, agora em preto, o subtítulo: *Landscapes along the austrian and italian front of the First World War (Paisagens ao longo da frente austríaca e italiana da Primeira Guerra Mundial)*. A cor da fonte do texto utilizada na capa e páginas iniciais do livro estabelecem uma analogia com as tonalidades das imagens de De Pietri: desbotadas, lavadas, pálidas. Em seguida, dá-se início à sequência de fotografias. No final, uma página é dedicada aos títulos delas, que aparecem numerados seguindo a ordem do livro (Fig.82) e informam o local onde foi feita cada imagem.



Fig.82 – Capa/subtítulo/primeira imagem do livro/títulos das fotografias.
 FONTE: Reprodução do projeto gráfico do livro *To face* (2012).

¹⁷⁵ Em entrevista concedida por e-mail no dia 29 nov. 2014.

Somente depois de o espectador haver passado por todas as imagens é feita a apresentação do trabalho, por meio de três textos curtos, em dois idiomas – italiano e inglês. O primeiro é uma síntese do projeto escrito pela própria fotógrafa. Depois, Mario Rigoni Stern, em um texto escrito em julho de 1967, descreve o estado da região quase meio século após a guerra. Por fim, estão os apontamentos da crítica e historiadora Roberta Valtorta¹⁷⁶ sobre o trabalho de Paola De Pietri. As páginas com as biografias dos autores, agradecimentos e direitos autorais encerram o livro.

À medida que mergulhamos nosso olhar nas fotografias, descobrimos que elas são compostas por elementos da natureza: pedras, vegetação, montanhas, nuvens, neve, e, misturados a eles, estão os vestígios da guerra. As tonalidades das fotografias variam entre o esverdeado, o amarelado, o avermelhado, o cinza e o branco. No momento da edição, a fotógrafa usou esses elementos como elos entre as imagens, permitindo que remetam-se umas às outras, formando blocos narrativos interligados.

Na primeira imagem da edição (TF01), observamos um muro de pedra parcialmente coberto pela neve, no primeiro plano, e uma vegetação árida que se estende até o céu cinzento no horizonte. Seguem duas imagens (TF02 e TF03), que são variantes da primeira. Têm as mesmas tonalidades, a mesma vegetação árida e levemente avermelhada, pedras, céu cinza e superfície plana. Nas duas primeiras fotos, as pedras estão no primeiro plano, e a vegetação aparece mais ao fundo. Na terceira, a vegetação predomina e as pedras vão para o centro da fotografia. A fotógrafa inicia a edição fazendo um jogo de variações com os elementos e tons das fotografias, que parecem se repetir.

A fotografia que vem depois (TF04) já mostra um outro cenário. Hastes finas e compridas compõem, desordenadamente, o primeiro plano. No solo estão espalhadas pedras cobertas por musgos esverdeados e folhas secas. Um enorme bloco de pedra, parcialmente coberto de briófitas, encobre todo o fundo da imagem. Levemente descolado para a esquerda da rocha, avistamos a entrada de uma caverna. Em TF05, novamente, encontramos caules finos em sentidos

¹⁷⁶ Roberta Valtorta (Milão, 1952-), crítica e historiadora de fotografia. É diretora científica do Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo em Milão. Atua no campo da fotografia desde 1976. Lecionou nas universidades de Milão, Roma, Udine e, desde 1984, tem lecionado história e teoria da fotografia no Centro Riccardo Bauer, em Milão. Foi curadora de muitas exposições e publicou muitos livros.

desorganizados. Na parte inferior da imagem, uma mata rasteira, remexida, encobre os rastros do que parece ter sido uma trincheira. A seguir, em TF06, um tronco grosso está disposto no primeiro plano; à esquerda da imagem, outra vez, galhos secos emolduram a entrada de mais uma caverna, dessa vez encoberta por uma vegetação de intenso verde. Depois, em TF07, um novo elemento é incorporado à paisagem: a neve. Nessa fotografia ela parece encobrir os rastros de uma passagem ou, possivelmente, de uma outra trincheira. A edição prossegue com mais duas imagens em que a neve também aparece preenchendo irregularidades da superfície (TF08 e TF09) até chegar na TF10, onde a neve e o céu, coberto de nuvens brancas, formam uma massa compacta, de tonalidade única: o branco.

Um novo ciclo reinicia-se. Nas fotografias seguintes (TF11 e TF12), observamos novamente árvores e folhas espalhadas pelo solo. A vegetação volta a tomar conta da paisagem. Em seguida, é a vez de os sulcos nas montanhas ganharem destaque em TF13, TF14 e TF15. Passando as páginas, temos, então, fotografias com predominância de pedras no meio das montanhas (TF16, TF17, TF18). As fotografias TF19 e TF20 preservam o verde das montanhas, mas, dessa vez, a neblina toma corpo na paisagem.

No que poderíamos chamar de a segunda parte da edição, prevalecem as fotos de rochas calcárias (TF21 a TF24; TF28; TF30; TF34 a TF40). Observamos montanhas de pedras brancas esfaceladas, blocos de pedras empilhadas (TF24), cavernas abertas pelos homens nas pedras (TF23; TF26; TF35), pedras em ruínas, enfim, o cemitério dos Alpes (TF36; TF40). Conforme escreveu Stern,

Essas rochas, agora brancas da lavagem pela chuva e neve, foram tomadas depois de nove dias de ataques; aqui os remanescentes das melhores companhias alpinas resistiram aos contra-ataques das melhores unidades de Von Conrad e às batidas de mil armas por mais seis dias. Até que os lança-chamas os queimaram: era 25 de junho de 1917, e quatro dias mais tarde fez-se silêncio no Ortigara. Como o de hoje, talvez. (STERN *apud* DE PIETRI, 2012, p. 98, tradução nossa)¹⁷⁷

Num jogo de vaivém de tonalidades e variações de elementos da natureza e outros incorporados a ela, a fotógrafa estabelece diálogos entre as imagens ao longo da edição. Muito longe de ser uma coletânea de imagens, o livro tem uma

¹⁷⁷ “These rocks, now white from washing by the rain and snow, were taken after nine days of attacks; here the remnants of the finest Alpine companies resisted the counter-attacks of Von Conrad’s crack units and the pounding of a thousand guns for six more days. Until the flame-throwers burnt them: it was 25th June 1917 and four days later there was silence on the Ortigara. Like that of today, perhaps” (STERN *apud* DE PIETRI, 2012, p. 98).

unidade editorial bastante elaborada. A edição é pensada de modo que haja sempre essa conexão entre os elementos das fotografias, o que permite ao espectador conceber a obra como um todo, e não cada imagem isoladamente.

3.5.4 Variações do vestígio em *To face*

Passaram-se cem anos, e os vestígios da guerra, embora muitas vezes já não reportem mais diretamente à sua origem, ainda permanecem espalhados em camadas distintas nas regiões das batalhas. Por sua vez, a natureza continua em processo de transformação, apropriando-se lentamente dos rastros de um acontecimento histórico que está a ponto de se perder. De acordo com Schama (1996), a cultura humana modifica o sistema natural que, por sua vez, procura absorvê-la de alguma maneira, pois não é possível pensar a natureza independente da história de cada povo. Segundo o autor, ela “compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas” (SCHAMA, 1996, p. 17). Especificamente sobre *To face*, Roberta Valtorta escreve:

Por um lado, os homens manipularam as montanhas, transformando-as em um lugar equipado com artefatos necessários na guerra, como estradas, trincheiras e depósitos de armas e munições. Por outro lado, a própria guerra infligiu golpes na paisagem e alterou a sua morfologia, destruindo e remodelando a essência da montanha e provocando rupturas na continuidade da paisagem. Enquanto o *homo faber* constrói e destrói, ao longo da existência do mundo, o trabalho da natureza vai reabsorvendo constantemente o que o homem vai constantemente modificando. (VALTORTA *apud* DE PIETRI, 2012, p. 99, tradução nossa)¹⁷⁸

Mostrar a natureza reabsorvendo os golpes que a guerra lhe infligiu foi o modo que De Pietri escolheu como resposta à pergunta: “o que aconteceu depois?” Como já apontamos, a fotógrafa encontrou vestígios da ação do homem na natureza em seus percursos pelas montanhas, pedras, vegetações e neve. Mas, com uma câmera de grande formato, o clique não é instantâneo, a temporalidade é dilatada. Antes de apertar o disparador, foi preciso que ela fizesse uma série de operações – escolher o enquadramento, o ângulo de visão, os componentes da imagem, o grau

¹⁷⁸ “On the one hand, men manipulated the mountains, transforming them into a place equipped with artefacts needed in warfare, such as roads, trenches and stores for weapons and ammunition. On the other hand, war itself inflicted blows on the landscape and changed its morphology, destroying and remodelling the substance of the mountain and causing breaks in the continuity of the landscape. But while *homo faber* constructs and destroys, during the long lifetime of world the work of nature is constantly reabsorbing what man is constantly changing”. (VALTORTA in DE PIETRI, 2012, p. 99)

de distanciamento, posicionar a câmera, fazer a fotometragem – para, então, arrancar um fragmento da extensão contínua da paisagem. Na maior parte do trabalho, ela optou por manter distância média ou longa das marcas da guerra e procurou incorporá-las às paisagens como se fossem componentes próprios da natureza, sem destacá-las, evitando o plano fechado.

Em *To face*, cada paisagem fotográfica contém suas singularidades, e a maneira como os vestígios aparecem dispostos nessas imagens é sempre variável. O vestígio ora aparece como um elemento discreto na paisagem, ora ele é toda a paisagem, embora nem sempre identificável. Há ainda imagens em que o vestígio não é visível, já que foi totalmente absorvido pela natureza. São fotografias opacas, que não apresentam um sentido direto em relação ao acontecimento e que jogam com a experiência histórica, revelando-a, ainda que parcialmente, ou apontando para o seu apagamento. Assim, em uma primeira triagem, podemos organizar os vestígios que marcam essas paisagens em três grandes grupos:

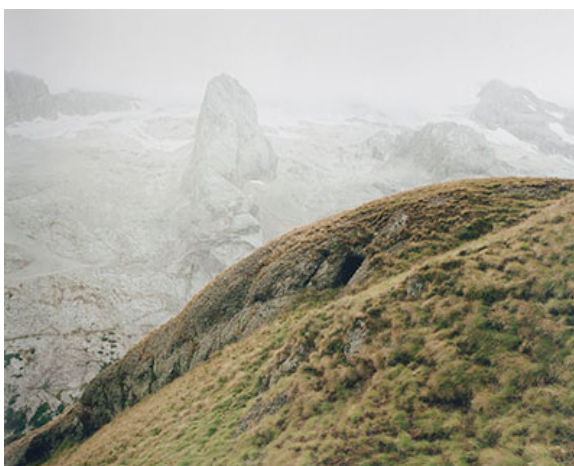
a) Vestígio pontual

Neste grupo, o vestígio é o que se destaca em meio ao contínuo da paisagem. Ele aparece como um elemento discreto, mais ou menos encoberto pela paisagem e que chega a passar despercebido ao olhar do espectador. Isso que se destaca, precisa de um tempo para ser apurado, absorvido. Aos poucos, o espectador nota a presença de possíveis rastros da guerra na paisagem. Ele reconhece uma trincheira, um abrigo, restos de uma construção no meio da paisagem.

Na fotografia TF33, por exemplo, o que vemos, em um primeiro momento, é uma montanha coberta por uma vegetação rasteira, no primeiro plano, e, ao fundo, pedras e elevações brancas diluindo-se no branco do céu, acentuado pelo efeito da neblina. Também nos chama atenção, nessa fotografia, o contraponto da palidez do verde-amarelado, no primeiro plano, com a brancura no plano de fundo. Observando um pouco mais, atentamos para duas aberturas retangulares na montanha, na parte central da imagem. Teriam sido feitas pelas mãos dos soldados? Eis que nos deparamos com um provável vestígio da guerra.

Podemos considerar essa fotografia como a imagem-síntese do trabalho, tanto pela maneira equilibrada com que os elementos variáveis de maior destaque – vegetação e pedra – estão distribuídos, como também pelo uso comedido das cores,

que chegam ao embranquecimento. Em uma primeira impressão, essa fotografia pode passar por bela e convidativa, mas, tão logo a observamos com um olhar histórico, percebemos que ela está muito longe de ser uma mera paisagem bucólica. São justamente os vestígios pontuais, nesse caso, as entradas das cavernas, que quebram a singeleza da imagem e nos remetem aos tempos da guerra.



TF33

b) Vestígio contínuo

Em outras fotografias, a operação é invertida, o vestígio deixa de ser um detalhe e passa a fazer parte de toda a paisagem. Torna-se ele próprio a paisagem. Se, no primeiro grupo, o vestígio é o que passa quase despercebido no contínuo, aqui ele é o primeiro a ser observado. Por exemplo, a última imagem do livro (TF40) é composta por montes de pedras calcárias que aparecem espedaçadas, no primeiro plano, e mais sólidas, como uma muralha danificada, no plano de fundo. Não sabemos exatamente do que se trata, a única informação que temos é o local onde a fotografia foi feita – Passo dell’Alpe Mattina, Gwengalpenjoch. Os vestígios seriam, então, todas essas pedras que ocupam praticamente toda a imagem e que remetem ao impacto que os tiros de canhões podem ter causado ali durante as batalhas impetuosas. Com a ajuda do texto de Sondhaus, essa ideia torna-se mais provável, pois, segundo ele,

os estilhaços da carga de artilharia que atingiam o calcário multiplicavam o impacto das armas mais letais da guerra, pois cada tiro que acertava as rochas (o que acontecia com frequência) mandava pelos ares lascas afiadas e cortantes. (SONDHAUS, 2014, p. 180)

Ainda que Paola De Pietri (2014)¹⁷⁹ tenha afirmado que todas as fotografias do livro têm sinais da guerra, a relação delas com o acontecimento não deixa de ser aberta e indireta. Não temos como saber o que aconteceu para que se formasse esse amontoado de pedras estilhaçadas. Essas lascas são realmente sequelas de explosões de bombas? Pode ter sido ação da própria natureza? Ou alguma intervenção humana pós-guerra? O que havia antes nesse lugar? Quantos homens morreram ali ou sofreram o transtorno causado pelo impacto das bombas conhecido como *shellshock*? O espectador que tiver apenas o livro como fonte de informação permanecerá sem resposta, mas a função dos vestígios de nos fazer pensar na guerra terá sido cumprida. Nessa fotografia, as pedras apresentam-se como vestígios ininterruptos em toda a paisagem.



TF40

c) *Vestígio submerso*

No terceiro grupo situam-se as fotografias em que o vestígio não pode mais ser identificado no contínuo da imagem. Ele não é mais visível, foi apagado, absorvido pela natureza – seja pela neve, pela vegetação ou pelas nuvens. Por exemplo, na fotografia TF10 vislumbramos uma massa branca. Neve e nuvens parecem estar quase no mesmo plano e abrangem toda extensão do quadro. Uma saliência curva muito sutil, quase imperceptível, no centro da imagem, sugere que o terreno encoberto pela neve possui irregularidades. No canto superior, à esquerda, três discretos traços escuros quebram a brancura da paisagem. Resta ao espectador apenas imaginar quais seriam os vestígios submergidos ali na neve. Para Valtorta (2012), essas fotografias estimulam nossa memória não só pelo que é

¹⁷⁹ Em entrevista concedida por e-mail no dia 29 nov. 2014.

visível na imagem, pelo que percebemos nos vestígios, nas ruínas, nos objetos encontrados, mas também no que não é visível. Nesse sentido, como ressalta Didi-Huberman, para saber é preciso imaginar, “apesar da nossa própria incapacidade de sabermos olhar para elas como elas mereceriam, apesar do nosso próprio mundo repleto, quase sufocado, de mercadoria imaginária” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 15).



TF10

Ao fazer esse primeiro agrupamento, procuramos pensar no gesto da fotógrafa de apanhar o vestígio, substrato de ações humanas, incrustado na paisagem, e mostrá-lo em combinação com outros elementos da natureza. É como se a fotógrafa, trabalhando com poucos elementos, fosse variando-os até chegar ao extremo do apagamento.

Para aprofundar a análise e encontrar outras singularidades presentes na obra, fizemos algumas aproximações entre fotografias que apresentam semelhanças em relação ao modo de trabalhar com o vestígio e, assim, chegamos às seguintes séries: 1 – *Reabsorção dos rastros*; 2 – *Cavidades na paisagem*; 3 – *Jogo de variações: da vegetação às pedras*; e 4 – *Embranquecimento*. Assim como em *Fait* e em *As terras do fim do mundo*, também aqui o objetivo das séries é fazer aproximações entre as estruturas das imagens. As séries não são rígidas, poderiam ser montadas de outras maneiras.

1 – Reabsorção dos rastros

As cinco fotografias que pertencem a esta série têm como característica predominante os sulcos inscritos na vegetação. O que vemos é a natureza absorvendo os rastros de prováveis ações dos beligerantes. As imagens não chegam a fazer parte do grupo c) *Vestígio submerso*, pois os vestígios ainda são visíveis, mas dão a entender que caminham para o apagamento. Trata-se de uma desintegração gradual dos sinais da guerra e de sua reabsorção pelo meio ambiente.

As fotografias desses tênues vestígios que estão sendo encobertos pela natureza podem nos remeter à complexidade dos eventos produzidos pela história. Embora nessas imagens possamos ainda reconhecer, por exemplo, os restos de uma trincheira, elas são, acima de tudo, imagens do que não existe mais, elas nos falam, por fragmentos, de um passado inacabado.

Na primeira fotografia da série (TF14), observamos um traçado irregular que perpassa uma montanha coberta por uma vegetação amarelo esverdeada. Poderíamos pensar em uma trilha feita para a movimentação dos soldados, ou ainda em rastros de uma trincheira, já absorvida, em grande parte, pela natureza. A estrutura da segunda imagem (TF13) é bem semelhante à da primeira. Trata-se também de uma montanha, porém, mais imponente e coberta por uma vegetação mais amarelada que a anterior. Além disso, há resquícios de neve em sua encosta. Mas a principal analogia entre as duas imagens é o sulco que atravessa, em ziguezague, acompanhando o movimento da montanha. Schama (1996) observa que, por causa das suas abundantes curvas, as montanhas são femininas; segundo ele, “vistas de uma distância média, elas parecem mover-se; vistas bem de longe, elas efetivamente se movem. Basta ficar algum tempo em sua companhia para perder a noção convencional do tempo” (SCHAMA, 1996, p. 487). Na fotografia TF13, a *cicatriz* é mais curvilínea e mais profunda, o que nos leva a pensar novamente nos resquícios de uma trincheira ou de uma fortaleza. Para Sondhaus, esses foram recursos muito utilizados na guerra:

Nas Vosges, como nos Alpes mais descomunais do setor da frente italiana no Tirol, linhas contínuas de trincheiras davam lugar a uma cadeia de fortalezas em cima de montanhas e barreiras em vales, que delimitam a frente. (SONDHAUS, 2014, p. 228)

O cenário na fotografia TF11 é de um bosque – uma mata rasteira coberta de folhas secas compõe o primeiro plano, e árvores com caules finos formam uma cortina no plano de fundo. No meio da mata nota-se um círculo convexo, sobre o qual estão duas árvores finas, com galhos compridos. Nessa imagem, o processo de absorção dos sinais pela natureza está avançado. Enquanto crescem árvores novas, a mata e as folhas cobrem as camadas inferiores da terra. O abaulado no centro da imagem é o que resta para pensarmos no passado. O que seria essa marca no solo? Vestígios de uma vala? Efeito de uma bomba? Ou a desintegração do próprio terreno? A fotografia não nos oferece nenhuma pista consistente. Em TF12, temos novamente um bosque, repleto de árvores com troncos grossos, espalhadas por todo o campo visual da fotografia. A irregularidade da superfície causa certa estranheza ao nosso olhar. As árvores estão plantadas sobre pequenos montes, cortados por sulcos, que aos poucos vão sendo encobertos pela mata, pelas folhas caídas, pelos detritos da natureza. A vegetação cresce, passando por cima, amaciando os sulcos. Por que um terreno tão irregular? Será fruto da própria natureza ou serão esses vincos o que sobrou de uma trincheira escavada?

Em TF05 também é possível imaginar o traçado curvilíneo – que começa no primeiro plano e segue até o fundo da imagem – como restos de uma trincheira que está sendo tragada por uma mata revolta. Os troncos e galhos secos, dispostos desordenadamente na parte superior da imagem, desviam a atenção da fissura sinuosa que rasga o matagal. Suponhamos que sejam vestígios de trincheiras sendo absorvidos pela natureza. Assim, tentamos imaginar o trabalho dos soldados para construí-las, para depois servirem de proteção às ondas de bombardeios. De acordo com Sondhaus (2014, p. 227), “em 1916, a guerra de trincheiras tinha assumido uma estrutura básica que poderia ser encontrada, com variações locais, em todas as frentes de batalha”. Mas, apesar de servirem de proteção, o autor relata que a lama e a umidade penetrante nas trincheiras ocasionavam uma série de problemas de saúde e higiene para os soldados:

Em 1914 e 1915, milhares de soldados tiveram os pés amputados após desenvolver gangrena por ‘pé de trincheira’, um fungo resultante de ficar em pé dia após dia na água suja. [...] Molhadas ou secas, todas as trincheiras sofriam de infestação de roedores. [...] A misteriosa ‘febre de trincheira’ – pouco fatal, mas que muitas vezes durava até três meses – atingia soldados em todas as frentes e, em 1918, também foi relacionada ao piolho. (SONDHAUS, 2014, p. 440-441)

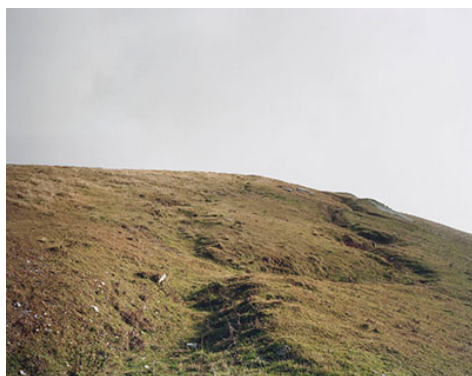
Em *To face* observamos paisagens fotográficas atravessadas por um processo histórico que está sendo encoberto. Elas não são paisagens para o deleite do olhar, mas integram diversos aspectos da relação entre o homem e a natureza, ao deixar ver diferentes momentos da ação da cultura sobre o espaço. São *paisagens residuais*, que vinculam a natureza à experiência traumática da guerra. São *antipaisagens* compostas por camadas que foram superpostas, por matérias que foram acumuladas com o passar do tempo. As diversas tramas que se sucederam naqueles locais alteraram suas formas. Nas palavras de Valtorta:

[...] como quase todas as paisagens contemporâneas, esta paisagem não é totalmente natural: ela foi modificada pelo homem e moldada pela ação da história: a Primeira Guerra Mundial, a 'Grande Guerra', que marcou o início do século XX e deixou sua marca nele. (VALTORTA in DE PIETRI, 2012, p. 99, tradução nossa)¹⁸⁰.

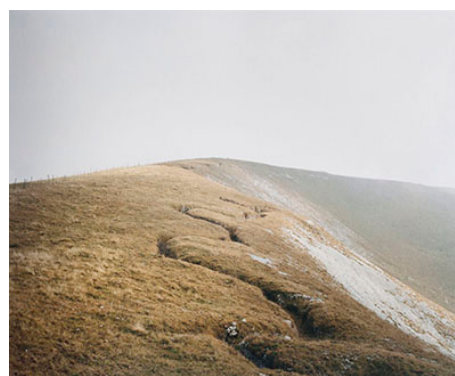
Essas *paisagens modificadas* carregam algo de assustador e fantasmático. Se o espectador desavisado enxerga apenas uma bela paisagem, para um olhar cauteloso elas apontam muito mais para o inóspito.

De Pietri não sustenta nenhuma inocência quanto ao recobrimento dos vestígios pela natureza. Como se ela nos dissesse: “não nos enganemos, por toda parte, não foi a natureza que atuou aí. Tudo é obra humana, uma obra terrível, porque foi feita pela guerra”. E a natureza, sob a batuta do tempo, vai tratando de cicatrizar as marcas do passado. Se o trabalho do meio ambiente é absorver, engolir, gradualmente, esses sinais, o da fotógrafa foi o de criar elementos de descrição da história em meio a esse movimento de absorção. Observamos a vegetação curar as feridas, amenizar as cicatrizes que recortam as montanhas, recobrir um acontecimento histórico, tapar os nossos olhos.

¹⁸⁰ “[...] like almost all contemporary landscapes, this landscape is not entirely natural: it has been modified by man and moulded by the action of history: the First World War, the ‘Great War’ which ushered in the twentieth century and left its mark on it.” (VALTORTA in DE PIETRI, 2012, p. 99)



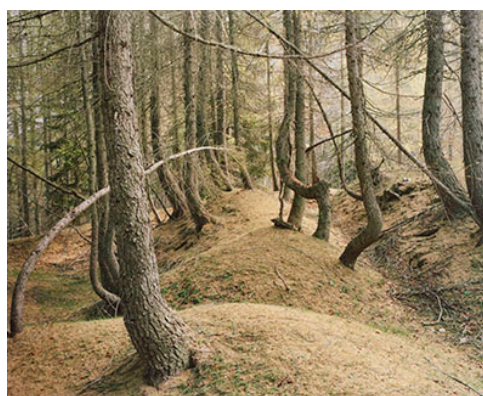
TF14



TF13



TF11



TF12



TF05

2 – Cavidades na paisagem

As fotografias reunidas nesta série se enquadram no grupo a) *Vestígio pontual*, já que os vestígios aparecem em forma de cavidades discretas que despontam no contínuo do espaço enquadrado. Em algumas fotografias, as cavidades são mais visíveis; em outras, só depois de certo tempo de observação é que percebemos que os pontos escuros na paisagem são aberturas escondidas nas montanhas, nas rochas. No entanto, são essas pequenas pistas, esses detalhes, quase insignificantes, que nos permitem refletir sobre o ocorrido: será que aquele

buraco era uma casamata, um abrigo, um *bunker*? Como foi construído? Quanto tempo os soldados passaram ali?

Na fotografia TF33, devido aos ângulos retos que formam os dois retângulos – sendo o da direita mais visível – percebemos com certa facilidade que a abertura foi feita com esforço humano. Contudo, a menos que o espectador tenha conhecimentos de ciência da guerra ou de arquitetura militar, não é possível identificar se as cavidades eram, por exemplo, casamatas de artilharia, *pillboxes*¹⁸¹, abrigos de proteção contra explosão ou, simplesmente, abrigo de pastores. Um especialista como Clausewitz, talvez, pudesse ter uma precisão maior. Em suas teorias sobre a guerra, o autor (2010) explica que qualquer esforço físico de baixo para cima é mais difícil do que no sentido inverso; nesse sentido, a posição elevada oferece uma série de vantagens, tanto em termos de estratégia quanto de tática. No caso da fotografia TF33, como as aberturas foram feitas no alto de uma montanha, podemos supor que ali seria um ponto de observação.

Não só as cavidades são recorrentes nas paisagens desta série. Observamos que certos elementos da natureza e suas tonalidades são também explorados com frequência nas fotografias. Isso faz parte do modo de produção da fotógrafa, ou seja, do modo de compor a sua *poética*. Assim, em TF06, prevalecem as árvores e a mata que cobrem toda a caverna, tornando-a um ponto escuro no meio do verde exuberante que envolve a paisagem. Na fotografia TF04 encontramos uma composição semelhante. Os mesmos elementos estão presentes, as árvores, o mato, a cavidade e a predominância do verde. Já na fotografia TF32, vegetação e pedras disputam o espaço na paisagem. O mato verde-amarelado corta o primeiro plano em uma linha transversal, e as pedras preenchem o restante da imagem. O vestígio pontual, a cavidade, encontra-se à esquerda, na parte inferior do monte de pedras.

Em desenvolvimento gradual, na fotografia TF37, a vegetação é inexistente. O que vemos são grandes blocos de pedras, que parecem ter sofrido desgastes de forma não natural. Na pedra central da imagem, de tom rosado, estão duas cavidades. As pedras continuam em evidência na fotografia TF30. Um monte formado por pedras de diferentes formatos ocupa a paisagem. Há um deslizamento de pedregulhos no centro da imagem, e a impressão é de que outras pedras de

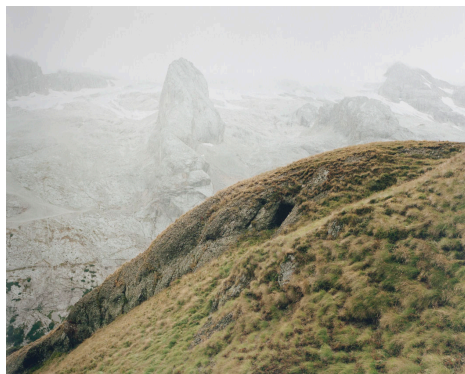
¹⁸¹ Consiste em um posto de vigia com banquetas para tiro e parcialmente enterrado.

tamanho maior podem se deslocar a qualquer momento, como se a paisagem estivesse em movimento, em constante transformação. Uma modesta vegetação insiste em ir remendando as lacunas da rocha, em costurar as pedras no lugar. A cavidade, situada à esquerda, na parte superior da imagem, quase passa despercebida, mas, com um olhar mais detido, percebemos até mesmo um muro de pedras construído na sua entrada, provavelmente como proteção.

As fotografias TF35, TF34 e TF23 são compostas praticamente pelos mesmos elementos: cavidades, pedras e uma débil vegetação. As pedras calcárias ocupam todo o quadro e as cavidades chegam a passar despercebidas, tamanha a devastação das rochas. A proveniência desses vestígios também é incerta: teriam sido formados por movimentos tectônicos ou serão resultado da explosão de uma bomba? As três imagens têm praticamente a mesma tonalidade branco-acinzentada e, à primeira vista, o que vemos é uma massa calcária repleta de estrias. A escassa vegetação não consegue encobrir as rajas, que parecem feridas expostas, cicatrizes que marcam as pedras. Elas precisarão ainda de um longo tempo para serem suavizadas.

Em todas as fotografias da série, as cavidades aparecem como elementos discretos, esmaecidos, suavizados e misturados nas paisagens. Se, a princípio, o olhar inocente não enxerga mais a violência da guerra nesse cenário, o trabalho de De Pietri foi o de fazer aparecerem esses vestígios, que são os estimuladores de uma relação com o passado. Ela procurou um *fazer próprio*, uma *poética* própria para contar a história dos seus antepassados, trabalhando, assim, com elementos indiciais incorporados à paisagem.

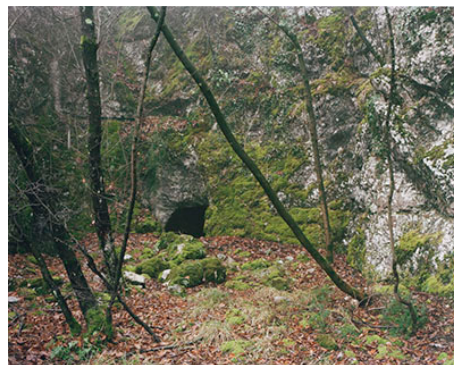
A sequência de fotografias de cavidades não nos permite remontar a história tal qual ela aconteceu. Essas imagens não funcionam como peças de um quebra-cabeça que vão sendo encaixadas até formar um todo. Entre cada uma delas existe um intervalo que mantém a relação entre as imagens, mas em uma disposição visual autônoma. Assim, criando correspondências, abertas e móveis, entre essas *imagens-vestígio*, podemos refletir sobre a história à qual elas estão relacionadas. A partir do que permanece, podemos imaginar como funcionavam as operações ali, naquele pequeno abrigo, no alto daquela montanha.



TF33



TF06



TF04



TF32



TF37



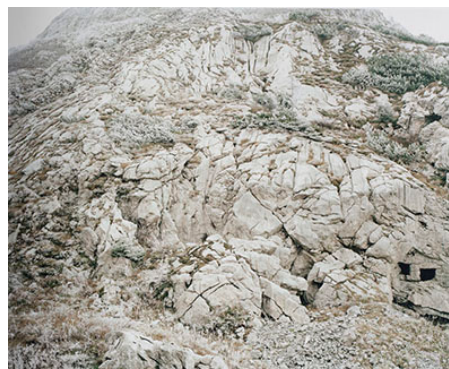
TF30



TF35



TF34



TF23

3 – *Jogo de variações: da vegetação às pedras*

Nesta série, continuamos investigando o gesto de Paola De Pietri, de procurar por elementos que são vistos com frequência na natureza aniquilada dos lugares que percorreu. Percebemos certos jogos de contraste que atuam em suas imagens, como natural-histórico, construir-desconstruir, esmaecer-destacar, aparecer-desaparecer. Os vestígios da guerra aqui não são mais cavidades, mas sim pedras. Elas aparecem nas primeiras fotografias como traços discretos na paisagem e, ao longo da sequência, vão tomando conta do contínuo. De forma que algumas fotografias se enquadram no grupo a) *Vestígio pontual* e outras no b) *Vestígio contínuo*.

Dividimos a série em duas partes, devido às predominâncias tonais de cada uma. Assim, procuramos observar em a) *Do vermelho ao branco* e em b) *Do verde ao branco* variações relacionadas tanto à matéria como à escala tonal das fotografias.

A primeira parte da série, a) *Do vermelho ao branco*, é composta das três primeiras fotografias do livro, porém, em uma ordem modificada – TF03, TF01, TF02. Ao colocarmos as três fotografias lado a lado, percebemos que elas foram igualmente divididas em 1/3 de céu e 2/3 de solo. Nas três imagens, o céu é cinza-claro, neutro; já os elementos que compõem a parte inferior de cada uma delas – vegetação, pedra e neve –, assim como a escala tonal – do vermelho ao branco –, variam progressivamente de uma para outra.

A primeira fotografia, TF03, é composta basicamente de vegetação e pedra. Árvores secas com folhas vermelhas espalhadas pelo cerrado predominam na paisagem. O tom vermelho-amarronzado da vegetação é quebrado pelo branco das pedras amontoadas no ponto central da mata. Na fotografia seguinte, TF01, uma

mata rasteira em tons de vermelho esverdeado e árvores com galhos secos ocupam a maior parte da imagem. No primeiro plano, o destaque é um muro de pedra, parcialmente coberto pela neve, que também se alastra pela mata, acentuando ainda mais a presença do branco nessa fotografia. A última imagem, TF02, também apresenta o mesmo tipo de pedras e vegetação que as outras duas, contudo não podemos afirmar que as três fotos foram feitas na mesma região. Nessa fotografia, as pedras brancas passaram a dominar todo o primeiro plano da paisagem. Observamos, assim, uma mudança sutil e gradual de matéria e de tonalidade de uma fotografia a outra. Se, em TF03, a vegetação e o tom avermelhado é predominante, em TF02, as pedras e o branco ocupam grande parte da paisagem. Na passagem de TF03, para TF01 e para TF02, em um exercício do olhar, notamos a vegetação seca e devastada, tomada pelas pedras. Os tons monótonos e o predomínio de pedras brancas fragmentadas (TF02), nos fazem pensar em uma natureza arruinada. O muro que aparece no primeiro plano, na fotografia TF01, é um elemento que se ergue, destacando-se na natureza. O muro, em sua resistência, sinaliza que certas atitudes humanas não serão desfeitas tão facilmente.



TF03



TF01



TF02

As variações das fotografias da parte b) *Do verde ao branco* também estão relacionadas aos elementos da natureza – vegetação e pedras – e suas cores predominantes – verde, cinza e branco. Começamos a sequência com uma paisagem (TF15) dominada pelo verde da montanha, salpicada por pedras brancas. Como o céu não faz parte do enquadramento, o verde domina toda a paisagem e a vegetação rasteira parece absorver as pedras brancas, que ainda são visíveis em algumas partes. Com o passar dos anos, a vegetação talvez consiga fazer desse local um tapete que vai encobrir o obtuso das pedras. Contudo, debaixo da camada aparente, verde, quase lisa, sempre haverá uma camada de pedras, de vestígios que remetem à guerra.

Na imagem subsequente, TF17, embora o céu nublado faça parte da composição, é também para o verde das montanhas que dirigimos o nosso olhar. Em pontos distintos, no centro da imagem, estão distribuídos montes de pedras. Em alguns, como o do primeiro plano, as pedras estão encaixadas umas sobre as outras de forma sistemática, o que nos faz pensar que sejam ruínas de uma muralha. Essa paisagem nos remete novamente aos episódios da guerra, e tentamos imaginar a dificuldade dos soldados em transportar essas pedras no alto da montanha, cavar a vala e erguer o muro para, depois, usá-lo como proteção. Esse muro construído no meio da montanhas agora faz parte de uma paisagem alterada. Ele perdeu sua função inicial, está ali como um marcador temporal de algo que está distante. O muro está presente, mas remete a algo que está ausente.

Nas fotografias seguintes, gradativamente, as pedras, assim como as cores cinza e branco, vão tomando conta das paisagens. A fotografia TF18 também foi feita em uma montanha, mas com um número maior de pedras, que ocupam quase metade da paisagem. No primeiro plano, algumas pedras também estão empilhadas de maneira organizada, o que evidencia a presença do homem. O verde da vegetação divide o espaço com o branco das pedras e com as nuvens que tocam o solo. As nuvens em movimento encobrem tanto a vegetação como as pedras, elas tornam a paisagem indefinida, facilitando o processo do apagamento dos vestígios da guerra.

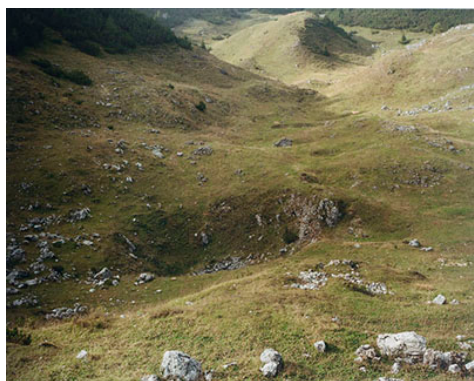
Na fotografia TF28, uma elevação de pedras brancas, calcárias, abrange toda a imagem e, talvez por ser muito alta, teve o topo cortado do enquadramento. O branco das pedras é acentuado pela neblina que surge no lado direito da fotografia. A ação dos beligerantes de outrora fica mais evidente quando identificamos um

outro muro de pedras mimetizado na rocha calcária. A vegetação, ainda que de maneira escassa, aparece entranhada no meio das pedras, mas sem fôlego suficiente para fechar suas fendas, seus sulcos. Para reabsorver, é preciso envolver e, por mais força que a natureza faça para engolir essas pedras, elas levam muito mais tempo para serem absorvidas do que, por exemplo, os rastros deixados em um bosque.

Nos montes de pedras brancas fragmentadas da fotografia TF40, a variação dessa série chega ao limite: a vegetação cedeu lugar às pedras, o verde ao branco. As pedras quebradas e empilhadas mostram a degradação total da natureza. Só o que resta são pedras estilhaçadas. Ainda mais brancas, assim amontoadas, chegam a lembrar pilhas de ossos. Do verde da vegetação (TF15, TF17) chegamos ao branco da matéria mais dura de se olhar: as pedras. Ao manter uma estreita área verde no primeiro plano da imagem, a fotógrafa parece querer mostrar que, nesse caso, a vegetação não dará conta de recobrir a paisagem arrasada. Essa é uma marca difícil de ser encoberta.

A partir de um exercício de observação das variações de elementos e cores presentes nessas paisagens fotográficas, surge a possibilidade de refletirmos sobre a guerra. Como se, em uma ponta, víssemos somente o verde e a camada de vestígios permanecesse escondida e, na outra, as pedras apontassem para os destroços da guerra.

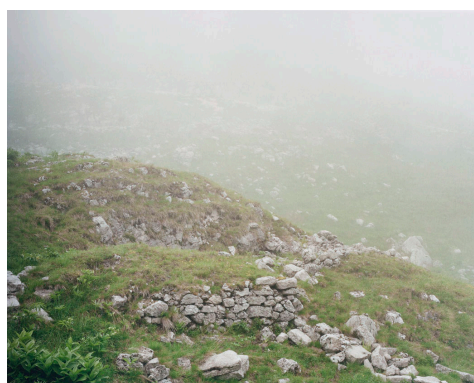
As fotografias desta série funcionam como uma sucessão de camadas em que a anterior vai sendo recoberta por outra mais recente, alternando o jogo de ações do homem e da natureza. Por debaixo dos destroços da guerra existe uma camada de elementos da natureza e, por cima, forma-se uma nova. A história se destaca, a natureza esmaece, o vestígio aparece, a exuberância da natureza desaparece. Em seu caráter paradoxal, o vestígio funciona como um jogo de aparecer e desaparecer, destacar e sumir em meio à paisagem.



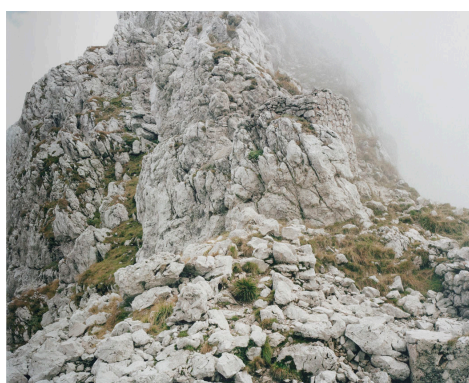
TF15



TF17



TF18



TF28



TF40

4 – Embranquecimento

Nesta última série tratamos de uma questão muito cara ao trabalho de Paola de Pietri: o apagamento. Seleccionamos fotografias do livro que nos permitem observar como a vegetação, as nuvens, a neve e a cor branca foram utilizadas pela fotógrafa para chamar a atenção para um passado que está sendo esquecido, apagado da memória e da própria paisagem. Como nas duas sequências anteriores, colocamos as fotografias em ordem progressiva, ou seja, de uma a outra, a vegetação vai sendo gradualmente tomada pelo branco das nuvens e da neve. Em algumas fotografias, ainda é possível observar os sulcos, as pedras e a entrada de

uma caverna, ou seja, possíveis marcas que a guerra deixou, por isso, elas podem fazer parte do grupo a) *Vestígio pontual*. Em outras, o vestígio não é mais visível, portanto, pertencem ao grupo c) *Vestígio submerso*.

Na fotografia TF29, as nuvens, aos poucos, vão descendo e encobrendo a montanha verde que se estende por todo o quadro. Essa imagem mostra a ação do apagamento: as nuvens fluindo lentamente pela colina, passando por cima das pedras e dos sulcos, como que filtrando, tingindo de branco, delicadamente, os elementos da paisagem. No entanto, mesmo se o dia estivesse ensolarado, os vestígios nessa imagem já não seriam mais decifráveis. Os sulcos que vemos na montanha já foram suavizados pela vegetação, nada mais indica que nesse local houve uma grande catástrofe.

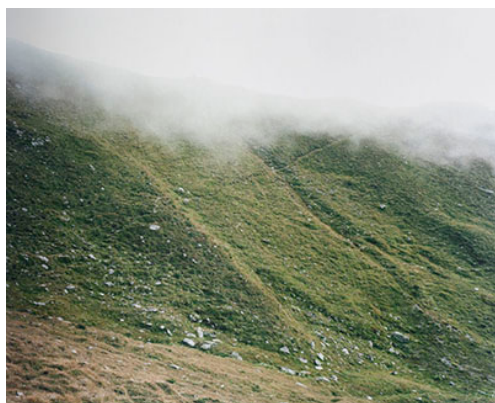
O vapor e as gotículas de água suspensas na atmosfera tomaram conta da montanha e dos montes de pedras que compõem a fotografia TF19. A névoa é responsável não só pela dessaturação das cores (verde, marrom, cinza e branco) da imagem, como também pela indefinição dos seus elementos. Assim, o verde da montanha perde o tônus, e quase não enxergamos a árvore no fundo da paisagem. Mas, apesar do apagamento momentâneo, pois a neblina pode esvanecer, ainda notamos um enorme sulco cortando a montanha de alto a baixo. Podemos, então, ao menos supor que essa fenda seja resquícios de uma trincheira.

Em TF20, uma bruma fina, como uma cortina de voal, cobre toda a paisagem. O céu cinza claro ocupa um pouco menos da metade da imagem, e a parte inferior mostra um terreno praticamente plano, talvez o topo de uma colina, coberto por uma mata mais esverdeada no primeiro plano e amarronzada na parte central, principalmente no local em que há um leve abaulado. Um olhar mais apurado ou mais imaginativo poderia supor que a curvatura no solo, encoberta pela vegetação, seja de alguma marca deixada pelas batalhas, mas, objetivamente, trata-se de uma paisagem em que os vestígios foram obliterados pela vegetação e pelo tempo nublado.

Em seguida, na fotografia TF27, a névoa encobre todo o quadro. Com muito esforço, identificamos a muralha lateral de uma caverna, totalmente esmaecida pelo efeito neblina. Ao fundo, à direita, o contorno da entrada de uma caverna é realçado por uma luz que a atravessa. No solo, apesar da falta de definição, conseguimos enxergar uma pálida vegetação e algumas pedrinhas brancas. O branco encobre a cena, alisa a textura, dessatura as cores e reduz a definição dos elementos da

imagem. Será que essa caverna carrega alguma marca da guerra? Não temos como saber o que há por debaixo da grinalda nubilosa. As pistas estão submersas.

Na fotografia que fecha a série, TF10, o embranquecimento chega ao máximo. O céu está coberto de nuvens brancas e, no solo, observamos apenas a neve. As três marcas no canto esquerdo da imagem não chegam a oferecer pistas do que está encoberto. As nuvens e a neve apagam a memória de maneira suave e de forma mais rápida que a vegetação. Entretanto, aqui também o apagamento é efêmero, pois pode ser que o sol desponte e elimine as nuvens ou que a temperatura eleve e derreta a neve, fazendo com que a camada que está por baixo reapareça. Isso já vem acontecendo. Recentemente foram descobertos diversos objetos e cadáveres de soldados da Primeira Guerra Mundial, devido ao derretimento da neve nos Alpes italianos, causado pelas mudanças climáticas, como informou a reportagem de Laura Spinney (2014) para o jornal britânico *The Telegraph*. Na fotografia TF10, tudo parece ter sido apagado, a imagem tornou-se mais lisa, quase não há texturas, quase não há inscrição. O sentimento que temos é de ausência total. O branco bloqueia a memória, ofusca os rastros da guerra. Como reagir a essa imagem?



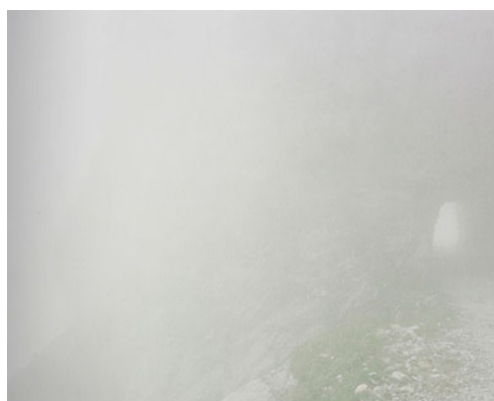
TF29



TF19



TF20



TF27



TF10

Nessa ponta extrema do trabalho, quando a fotografia não mostra praticamente nenhum sinal da guerra, percebemos o gesto crítico de De Pietri em relação à própria fotografia de guerra. Como se, em um ato de protesto, ela dissesse que não precisamos expor imagens brutais para refletir sobre a guerra: o vazio, o silêncio também podem trazer inquietações. Nas fotografias de *To face*, a história está presente nas marcas, nos restos de objetos incrustados na paisagem, na indeterminação do percurso da natureza. O olhar que procura marcas da guerra é o mesmo que está ligado à consciência histórica. Apreciamos a paisagem dos Alpes, mas devemos lembrar que, ali, jovens soldados procuraram refúgios nas trincheiras, lutaram contra o exército vizinho, foram bombardeados e perderam suas vidas.

Paola De Pietri subiu e desceu montanhas, percorreu terrenos sedimentados à procura de sinais deixados pelos combatentes, como se estivesse fazendo uma viagem no tempo. Entretanto, o seu trabalho não tem como resultado fotografias líricas, paisagens românticas como as pinturas de Caspar David Friedrich. O soldado solitário de *O caçador na floresta* (Fig.57), cercado pela imensidão das árvores que evidenciam a sua fragilidade diante da natureza, não está presente nas fotografias de De Pietri. Se a pintura romântica mostra o sujeito como parte da natureza em um espaço de meditação, de contemplação, nesse livro o olhar só pode achar uma natureza obscura. A fotógrafa desconstrói radicalmente essa forma de paisagem convencional. Suas fotografias não são exatamente feitas para passear com o olhar, elas desafiam o espectador a lidar com os limites do apagamento e da invisibilidade e a procurar efetivamente uma identificação dos acontecimentos da guerra nessas *antipaisagens*.

O espectador que, geralmente, tem necessidade de reconhecer, de legitimar a imagem quase que instantaneamente, se vê diante de fotografias que exigem um

maior esforço de compreensão. É preciso que ele se detenha por um tempo mais prolongado nas imagens para encontrar semelhanças com seu passado histórico, não importa se é um especialista da história da guerra nos Alpes ou se pouco sabe sobre as batalhas travadas ali. Schama (1996) conta que muitas montanhas desenhadas por Leonardo da Vinci eram fruto de sua imaginação. Seu texto sobre o monte Taurus, por exemplo, descreve todo o local minuciosamente, embora Da Vinci nem sequer tenha chegado perto do local. Em *To face*, é preciso olhar para as *antipaisagens* atentamente para imaginar o que se encontra por debaixo daquelas camadas. Ressaltamos que a imaginação é uma faculdade de observação e de extrapolação, não é puramente sensibilidade e nem apenas fantasia. É pela imaginação que podemos fazer correspondências e analogias entre as imagens e acontecimentos passados.

Foi preciso *deitar o olhar* demoradamente sobre as *antipaisagens* de *To face*, para começarmos a perceber a atmosfera peculiar que envolve essas fotografias. Essa percepção se acentuou após a montagem da série 4 – *Embranquecimento*, quando observamos as nuvens encobrendo as montanhas e as pedras, velando todo o cenário. O clima, a luz esmaecida, a inacessibilidade àqueles lugares e o apagamento do passado presentes nessas fotografias passaram a exercer certo fascínio, certa magia e, aos poucos, elas se apoderaram de nós, nos entregamos a elas. Estamos falando de uma possível experiência aurática, no sentido benjaminiano, que acontece quando um olhar vindo da natureza ou de um objeto inanimado é correspondido, retribuído: “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” (BENJAMIN, 2000c, p. 140).

Nesse processo de determos o olhar sobre as imagens, de maneira a encontrar uma *poética do vestígio*, foi possível alcançar experiências imaginativas, estéticas e sensoriais relacionadas a uma guerra tão distante. Embora a experiência aurática seja subjetiva, ela está relacionada também às memórias involuntária e coletiva. As fotografias podem suscitar memórias individuais – por exemplo, a textura da neblina pode me fazer lembrar da cortina do meu quarto na infância – ou coletivas – por exemplo, as grandes altitudes lembram as dificuldades dos soldados em se locomover nos Alpes durante as batalhas.

Ao procurar os rastros deixados pelos episódios passados nas fotografias de *To face*, de alguma forma, conseguimos encontrar a *correspondência do olhar*. Isso quer dizer que, intrinsecamente, a aura pode ser pressentida nos vestígios do

passado que circundam a atualidade. Nesse sentido, a experiência da aura – que nos envolve, que exerce poder sobre nós, apesar de permanecer distante – está relacionada à nossa experiência de procurarmos compreender os vestígios.

Apesar de as fotografias de *To face* terem sido feitas em lugares conhecidos, geralmente destino de férias e excursões, elas não oferecem a menor pista de que sejam locais turísticos. O trabalho foi elaborado de forma que não enfatizasse a magnitude das paisagens. Para isso, a fotógrafa teve que escolher ângulos e composições apropriados e evitar os matizes saturados, o contraste de luz e sombras. Ela optou por uma paleta de cores limitadas, desbotadas que, em algumas fotografias, quase desaparecem, tornando-as monocromáticas. A vegetação tenta, lentamente, absorver as marcas deixadas pela guerra, e a neblina, como o efeito de uma grinalda, funciona como um filtro que enfraquece a visibilidade da paisagem. Nessas imagens, os elementos da natureza disputam lugar com as pistas do passado, como se deixassem o tempo suspenso. De acordo com Valtorta,

Um encanto silencioso, uma visão cotidiana da natureza bem diferente da imagem estabelecida, consolidada das montanhas que é tão proeminente na imaginação de turistas, e que todos nós criamos quando estamos de férias, baseada em magnificência e admiração. Trata-se de paisagens de montanha, certamente, mas Paola De Pietri sabiamente evita o risco e a decepção de beleza cênica, das cores ricas e brilhantes e luzes que são atraentes em sua notabilidade, optando antes por um tipo de fotografia sutil e suavemente documental, não espetacular. (VALTORTA in DE PIETRI, 2012, p. 99, tradução nossa)¹⁸².

A Primeira Guerra Mundial aconteceu há um século; contudo, suas sombras ainda estão projetadas nas cavernas, nas rochas, nos bosques que compõem a paisagem dos Alpes italianos e austríacos. Uma paisagem adormecida de onde podem, potencialmente, eclodir outras experiências da guerra que não as contadas pela história oficial. O livro propõe a articulação do passado, presente e futuro em uma mesma linha de tempo: o presente é marcado pela percepção inicial da natureza, que acontece sem esforço; o passado é visível nos vestígios e também nas lacunas, nos espaços em branco – o espaço do possível, onde a história pode aparecer e desaparecer; o futuro guarda o que não deve ser esquecido, para não ser repetido. Pois, segundo Sondhaus,

¹⁸² “A silent charm, an everyday view of nature quite different from the established, accepted picture of the mountains which is so prominent in the imagination of tourists, and which all of us create when we are on holiday, based on magnificence and wonder. These are mountain landscapes, certainly, but Paola De Pietri wisely avoids the risk and deception of scenic beauty, of rich, bright colours and lights that are attractive in their remarkableness, opting instead for a subtly and gently factual, unspectacular kind of photography”. (VALTORTA in DE PIETRI, 2012, p. 99)

para as pessoas que moravam ao longo das antigas frentes de batalha estáticas, ainda no século XXI, a guerra continua impossível de esquecer, pois toneladas de bombas continuam a ser recolhidas de seus quintais e campos anualmente – uma ‘colheita de ferro’, que inclui uma quantidade ocasional de munições ativas e, portanto, ainda faz pelo menos uma vítima ou duas a cada ano. (SONDHAUS, 2014, p. 517)

Ao longo dos Alpes e Pré-Alpes e a leste na área do Carso, por onde passaram os exércitos da Áustria-Hungria e da Itália, opera agora o tempo da natureza, que procura recobrar sua face original e esconder os rastros das batalhas travadas durante anos. Nessa conjunção de temporalidades, enquanto os elementos da natureza atuam no presente, o vestígio não é apenas conexão física com o passado, mas dirige-se também ao presente e ao futuro. Ele remete também a algo que ainda poderá vir, caso não seja apagado.

As imagens do livro estão contraditoriamente relacionadas com a manutenção e a perda de vestígios, elas têm um duplo sentido. Ao compor com o vestígio ou com sua ausência na natureza, a fotógrafa procurou montar uma *poética*, um método de organização, uma disposição de elementos na imagem. A *poética do vestígio* diz respeito às marcas residuais que não têm nenhum compromisso com a denúncia ou com a reconstituição direta do acontecimento, mas que apontam para uma possibilidade de reflexão a partir do que permanece.

Nesse gesto de mostrar os vestígios da guerra praticamente suprimidos na paisagem, Paola De Pietri lembra que a única experiência que pode ser transmitida é a da impossibilidade da experiência, ou seja, da impossibilidade de narrar o evento tal como ele aconteceu. A natureza suavizou os traços da guerra e, nas crateras formadas pelas bombas, crescem agora grama e árvores novas.

Nas fotografias de *To face* encontramos traços de um passado que não se pode recuperar, mas que pode ser imaginado. Há uma sutileza no trabalho, as fotografias são destituídas da figura humana; no entanto, é da transitoriedade do ser humano, da história e da natureza que ela trata. Embora os vestígios sejam quase imperceptíveis na paisagem, as fotografias de *To face* fazem ecoar a marcha dos soldados no alto das montanhas. Apesar de agora tudo ser silêncio, pois a natureza suturou quase todas as feridas do passado, fantasmas ainda vagam pela paisagem.

CONCLUSÃO: A ARQUEÓLOGA, A TOPÓGRAFA E A PAISAGISTA

Nesta pesquisa, investigamos atos poéticos, trajetões e experiências variáveis a partir de um mesmo ponto de partida: os vestígios da guerra. Sophie Ristelhueber, Jo Ractliffe e Paola De Pietri retornaram aos palcos das batalhas com o intuito de resgatar, trazer para o presente fragmentos de experiências traumáticas como forma de reabrir o passado. Em *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face* encontramos três variações do modo de lidar com as sobras do teatro da guerra.

As fotógrafas, colecionadoras de vestígios, trabalharam em diferentes registros. Cada uma determinou o seu próprio tempo de espera e momento de salto para apreender as imagens, permitindo que o *continnum* espaço-temporal fosse quebrado e alguma coisa do passado pudesse reaparecer. Ristelhueber, Ractliffe e De Pietri não apenas extraíram rastros dos territórios de combate, como procuraram estabelecer uma lógica própria de trabalho, organizando-os e criando, cada qual, a sua *poética*.

Entre as três fotógrafas, Ristelhueber foi a primeira a trabalhar com os vestígios – *Fait* foi publicado em 1992, *As terras do fim do mundo* em 2010 e *To face* em 2012. O seu trabalho pode ser comparado ao de um arqueólogo¹⁸³ que procura, de forma minuciosa, marcas do passado, vestígios materiais na superfície. Assim como o arqueólogo realiza expedições, escavações, procurando *salvar* resquícios de objetos que localiza, Ristelhueber também fez uma escavação no deserto, onde encontrou restos de um conflito.

O arqueólogo é aquele que, efetivamente, vai ao local, sinaliza o sítio, escava, limpa a poeira, marca a posição em que objeto foi encontrado para, depois, retirá-lo. É um trabalho que exige paciência, insistência e também pode envolver o sentimento, como naquela viagem de Hanold a Pompeia para procurar as pegadas da sua Gradiva. Hanold não tinha a menor ideia do que encontraria, mas acreditava que, naquela cidade, que preserva o seu passado nas ruínas, haveria alguma pista.

Também Ristelhueber dirigiu-se ao deserto do Kuwait sem certeza do que iria fotografar. Foi observando o território do alto e escavando a superfície que descobriu um modo de apanhar os vestígios da guerra. Sete meses após a batalha, o cenário havia sido modificado. Os objetos e o campo das operações estavam parcialmente

¹⁸³ Arqueologia: do grego – *archaios*: passado; *logos*: estudo/ciência.

encobertos pela areia. No entanto, no gesto de perscrutar o local, a fotógrafa percebeu que ainda restavam traços que não haviam sido de todo apagados.

Como o arqueólogo, Ristelhueber espanou o terreno procurando encontrar objetos, traços, sulcos e feridas da guerra, em um gesto de “apropriar-se da coisa fotografada”, pois os fotógrafos são “coleccionadores do mundo”, como definiu Sontag (2004). Para Schama, o arqueólogo é aquele que cava e descobre fragmentos de eventos culturais que escapam a uma reconstituição coerente, mas que podem levar ao aprofundamento do nosso conhecimento sobre o passado. Segundo o autor, “um escavador de tradições curioso esbarra numa saliência que se projeta sobre a superfície dos lugares-comuns da vida contemporânea” (SCHAMA, 1996, p. 27). Ele relata sua própria experiência como arqueólogo na floresta de Bialowieza:

Só pisando nos dentes-de-leão foi que percebi alguma coisa além da terra macia. Ajoelhei-me e afastei hastes e folhas e a penugem das sementes. Então vi cinco centímetros de pedra cinzenta, os caracteres hebraicos praticamente destruídos por um líquen marrom-amarelado e cor de mostarda. [...] Outra pedra apareceu, e mais outra. Cavei alguns centímetros, e mais uma pedra emergiu do reino dos mortos. Eu poderia passar um dia ali, com pá e tesoura, e descobrir todo um mundo, o universo subterrâneo dos judeus de Puńsk. (SCHAMA, 1996, p. 45)

Gagnebin (2012) lembra que, para chamar a atenção para os detalhes, para os detritos, tanto Benjamin quanto Freud usaram a metáfora do arqueólogo, aquele que procura os vestígios do passado nas diversas camadas sob o presente, sem saber o que irá encontrar. Nas palavras de Benjamin,

quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. (BENJAMIN, 2011, p. 227)

De maneira próxima ao pensamento de Benjamin, Ristelhueber procurou ressaltar o processo de cavar e escavar, de encontrar estilhaços de objetos, sem, no entanto, buscar resultados conclusivos e fechados para o seu trabalho. O que as camadas revelam aos poucos são fragmentos do passado.

Quando o arqueólogo acha um objeto, ele não escava de uma vez, precisa primeiro cuidar do entorno para não correr o risco de danificar o objeto ou perder a chance de saber a qual camada ele pertence. Nessa primeira visada, o arqueólogo

não arranca, mas identifica, espana o objeto que pode estar encoberto na terra. Ele vai retirando pouco a pouco as camadas do solo, trabalhando por camadas. O trabalho de Ristelhueber compreende sobretudo essa primeira etapa do processo, quando encontra a ponta do objeto, pega o pincel e o espana. De modo que não chega a cavar, ir lá no fundo, a fotógrafa apenas limpa um pouco o objeto. Podemos dizer que Ristelhueber é uma arqueóloga da superfície. Se, a rigor, a fotografia é bidimensional, então, tudo o que ela nos dá a ver está na primeira camada. É na superfície que estão os sulcos, os traços, os objetos encobertos, e Ristelhueber encontra uma maneira de perscrutar, olhar, avaliar, compor, recolher esses objetos, que são heterogêneos. Não se trata simplesmente de encontrar o traço daquilo que está prestes a desaparecer: é preciso, também, extraí-lo, recortá-lo, decompô-lo, torná-lo legível. É um jogo entre o traço e o extrato.

Já o gesto de Jo Ractliffe não é exatamente o de recolher objetos; lembra muito mais o de alguém que refaz uma trilha, não escavando, extraindo camadas, mas procurando elementos em uma paisagem contínua, elementos que aparecem como marcas discretas, sinalizações, como restos de alguma coisa. O trabalho de Ractliffe assemelha-se ao de um topógrafo¹⁸⁴, que faz o levantamento e a descrição de um terreno.

Ractliffe percorreu o território do interior de Angola, procurando evidências das ações da Guerra de Fronteira e fazendo anotações de tudo que remetesse ao conflito. Em um movimento contínuo, a fotógrafa avançou por aquela paisagem fantasmática, na tentativa de recuperar particularidades de ocorrências passadas.

Enquanto o topógrafo olha pelo visor do teodolito¹⁸⁵ para fazer leituras angulares verticais e horizontais com precisão, Ractliffe utilizou o visor da câmera fotográfica para compor, buscar enquadramentos na paisagem. Assim como o topógrafo estuda os acidentes geográficos, medindo e regulando o espaço, Ractliffe procurou uma maneira de organizar os vestígios, os elementos descontínuos no terreno no qual eles aparecem. Algumas vezes, eles são trazidos para o primeiro plano; outras, permanecem misturados à paisagem e tornam-se difíceis de serem visualizados.

¹⁸⁴ Topografia: do grego – *topos*: lugar/região; *grafo*: descrever.

¹⁸⁵ Instrumento óptico de medida utilizado na topografia, na geodesia e na agrimensura para realizar medidas de ângulos verticais e horizontais, usado em redes de triangulação.

O olhar de Ractliffe, assim como o do topógrafo, está sempre atento aos sinais no território, ao movimento da vegetação, às ondulações da terra. A fotógrafa realizou uma leitura da paisagem. Ractliffe fez um estudo dos aspectos materiais e dos artefatos que estavam intervindo no espaço. Seu trabalho constitui um estudo topográfico dos vestígios configurados no território da guerra.

No século XVIII, como relata Schama (1996), pintores paisagistas acompanhavam os alpinistas desbravadores das alturas com o objetivo de documentar não apenas a paisagem, mas tudo o que vissem pelo caminho. Subir os Alpes era uma tarefa considerada ainda mais árdua para mulheres. Segundo o autor (1996), Marie Paradis foi a primeira a chegar ao cume do monte Blanc, em 1808. Henriette d'Angeville, em 1838, repetiu a proeza e foi coroada como "Rainha dos Alpes". Em outra época, em outras condições, Paola De Pietri aventurou-se pelos Alpes, entre a Itália e a Áustria, procurando ângulos, maneiras de enquadrar os últimos resquícios da Primeira Guerra Mundial em suas paisagens. Subir as montanhas exigiu da artista um grande esforço, ainda mais por carregar consigo um equipamento fotográfico. Comparamos o gesto de De Pietri ao de um pintor paisagista, que observa a cena a certa distância, escolhe o enquadramento, a disposição dos elementos, para depois tracejar a tela. Como um paisagista, De Pietri compôs seus quadros com montanhas, árvores, pedras e outros elementos da natureza. Entretanto, não se trata de paisagens harmônicas, que oferecem deleite ao nosso olhar. São paisagens silenciosamente furiosas, onde os traços da guerra estão dispostos ao lado de outros elementos da natureza.

Assim como um pintor paisagista finca o cavalete no chão para dar suporte à tela, De Pietri precisou de um tripé para apoiar a câmera de grande formato. A fotógrafa escolheu ângulos frontais e selecionou com rigor as cores suaves de sua paleta. Com isso, ora trouxe o vestígio da guerra como elemento discreto, para dentro da paisagem, ora conseguiu mostrá-lo como elemento contínuo na paisagem; ou, ainda, apanhou-o submerso na cena. Para isso, De Pietri teve que escalar montanhas, esperar dias nublados e luz apropriada, selecionar ângulos e posicionar a câmera na distância necessária. Como um paisagista esboça os elementos na tela antes de dar as primeiras pinceladas, De Pietri elaborou mentalmente a composição das imagens, para somente depois apertar o disparador e criar suas *antipaisagens*.

Nos três modos poéticos de produção, o vestígio funciona como componente do processo de criação. Enquanto a arqueóloga procurou apanhá-lo sobre a areia, a

topógrafa percorreu o território em sua busca e a paisagista observou, escolheu ângulos para apreendê-lo. A primeira sobrevoou e caminhou pelo deserto com a câmera apontada para baixo. Em suas fotografias, a expressão da guerra foi apanhada somente pelas marcas sobre a terra. A segunda, com a câmera na altura dos olhos, cruzou estradas, entrou no meio da mata, da floresta, das plantações, atravessou regiões desérticas procurando pistas, sinais das ações da guerra, examinando o território. A terceira subiu os Alpes em busca de marcas da Primeira Guerra e, com a câmera no tripé, apontada para a frente, fotografou-as em meio a outros componentes da natureza.

Nas fotografias de *Fait*, a distância é sempre variável: o que vemos está sempre muito perto ou muito longe. Nas fotografias aéreas, Sophie Ristelhueber faz valer toda a imagem, os sulcos preenchem toda a página arenosa. Na maioria das fotografias do solo, Ristelhueber também permite que o rastro tome conta de quase todo o quadro, por exemplo, os resquícios de uma trincheira ocupam todo o enquadramento, o entorno não aparece.

Enquanto Ristelhueber fecha o quadro no vestígio, sem a possibilidade de devolvê-lo ao evento, Ractliffe recupera os elementos preservando o contexto. Essa segunda fotógrafa prefere mostrar uma área mais aberta. Os vestígios da batalha quase nunca são tomados de muito perto, Ractliffe sempre procura uma *distância contextualizadora*, como se, ao refazer o percurso da batalha, procurasse manter uma espécie de justa distância. Onde há uma paisagem contínua, o vestígio é sempre algo que marca uma descontinuidade; ele emerge no meio das árvores, do deserto, da paisagem. Durante o trajeto, Ractliffe foi encontrando indícios da guerra e correlacionando-os com o seu entorno, de forma muito pontual, como uma linha que o liga ao todo.

Paola De Pietri atuou dessa mesma maneira, procurando mostrar o vestígio na amplitude do espaço. De um lado, Ristelhueber fecha o enquadramento nos objetos e nos traços inscritos na areia do deserto; de outro, Ractliffe e De Pietri o abrem. A diferença é que Ractliffe quer mostrar que está traçando um caminho, e por isso ela entra na paisagem. Já De Pietri prefere manter-se fora do campo fotografado. Digamos que o olhar da arqueóloga é um pouco mais livre para recortar o vestígio no espaço. Já a topógrafa e a paisagista não os destacam na paisagem, mas os incorporam a ela.

Podemos dizer que, em cada trabalho, os vestígios variam conforme seus aspectos materiais e formais. Modificam-se também de acordo com os espaços em que se encontram e o modo de compor de cada fotógrafa. Assim, em *Fait*, os vestígios – destroços, restos de artilharia, sulcos, crateras – ora são objetos destacados sobre a areia, ora ocupam toda a paisagem. Já em *As terras do fim do mundo*, algumas vezes eles são elementos – sinalizações feitas com objetos naturais e manufaturados, resquícios de objetos, ruínas, monumentos – que aparecem no contínuo espaço-temporal da paisagem, outras vezes são detalhes fotografados de perto, como as pinturas murais, e em outras vezes ainda, nem aparecem na paisagem. Em *To face*, os vestígios – cavidades nas montanhas, escavações no solo, estilhaços de pedras – estão integrados aos elementos da própria natureza. Eles aparecem como elementos pontuais, ou contínuos, ou ainda submersos na paisagem.

Cada artista também encontrou um modo particular de fazer a montagem do livro. *Fait* é um livro em formato de bolso com fotografias dispostas em páginas duplas. *As terras do fim do mundo* e *To face* têm formato maior, e as fotografias estão abertas nas páginas brancas. Em *As terras do fim do mundo* são usados também dípticos e trípticos.

Enquanto na edição de *Fait* Ristelhueber procurou intercalar imagens feitas de pontos de vista diferentes, em *As terras do fim do mundo*, para evidenciar a ideia de trajeto, a sequência de fotografias foi montada de forma que elas fossem vistas de maneira mais dinâmica, dando a impressão de movimento. Já em *To face*, a edição foi pensada a partir de variações da matéria, dos elementos da natureza e seus tons. As fotografias parecem mais estáticas. Em nenhuma das três sequências de imagens há a proposta de uma narrativa linear.

Apesar de serem livros essencialmente fotográficos, todos eles contêm informações textuais. Em *Fait* encontram-se dois fragmentos do livro *Da guerra*, de Clausewitz: um na abertura do livro, outro no final. São fragmentos que falam da guerra em geral, e não especificamente sobre a Guerra do Golfo Pérsico. Ao contrário, em *As terras do fim do mundo*, as informações textuais, de certa forma, ajudam a esclarecer as forças em jogo. O texto introdutório, que tem uma linguagem poética, mostra como foi o processo do trabalho e oferece dados sobre a guerra. As notas finais fazem uma contextualização cronológica da guerra, nomeando protagonistas e eventos. Apesar disso, Ractliffe não teve a intenção de buscar

explicações, mas, sim, de fazer anotações sobre o ocorrido. Em *To face* encontramos três textos dispostos no final do livro. O primeiro é uma curta introdução do trabalho, escrita pela própria Paola De Pietri; o segundo, um texto do ex-combatente Mario Rigoni Stern sobre a guerra na região de Ortigara; o terceiro é uma apresentação do trabalho de De Pietri, escrita por Roberta Valtorta.

Diferentemente de *Fait*, que não oferece legendas e nem informações sobre as imagens, em *As terras do fim do mundo*, os títulos e as legendas – ainda que estejam localizados só no final do livro – facilitam a identificação de objetos, ruínas, localizações, datas e ações na paisagem. A relação entre texto e imagem permite que os espectadores tenham mais informações sobre a batalha, por exemplo, identificando os lugares dos confrontos, as formas de combate, os vencedores. Em *To face* também não há legendas, apenas títulos que informam os nomes dos locais onde cada fotografia foi feita.

De um lado, Ristelhueber não oferece informações diretas sobre as fotografias do livro; de outro, Ractliffe procura acrescentar o máximo de dados sobre as fotografias e sobre a guerra em Angola. A linguagem verbal em *As terras do fim do mundo* tem um forte vínculo com as imagens e exerce um papel mais importante na obra. O livro *To face* pode ser considerado o meio-termo: os textos mostram ao espectador como foi feito o trabalho, oferecem alguns dados sobre a Primeira Guerra Mundial, mas não entram em detalhes. As fotografias têm relativa independência do texto.

Por causa da utilização intensa de recursos textuais, *As terras do fim do mundo*, entre os três trabalhos estudados, é o que está mais voltado para a história e o contexto político específico da Guerra de Fronteira. Em *To face*, há o interesse em abordar as batalhas entre a Itália e a Áustria-Hungria na Primeira Guerra Mundial, mas De Pietri está mais interessada em chamar a atenção para as interferências da guerra na natureza. Já em *Fait*, a questão não é a disputa pelo petróleo, mas a violência gerada pela guerra em sentido geral.

Apesar do caráter indicial inerente a qualquer fotografia, os três trabalhos – levando em conta as diferentes modulações – funcionam no registro da indefinição, da indeterminação entre a imagem e o acontecimento. Há certa opacidade nessas obras. Não conseguimos facilmente determinar onde está o sentido ali. As fotografias de *Fait* apresentam objetos destroçados, semicobertos, inscrições na areia, enfim, elementos irreconhecíveis que quase chegam à abstração. A

fragilidade do índice torna difícil identificar a que se assemelham as coisas fotografadas. Ora Ristelhueber chega muito próximo do material, como se alcançasse o grão de areia, ora se distancia, fazendo a imagem parecer uma textura. Em *Fait* não há um marcador temporal claro, e sim uma indeterminação na forma da imagem, na sua configuração plástica, que é sempre aberta. Juntamente com os relatos, as fotografias de Ractliffe parecem estar mais ligadas ao referente. Se observadas somente na edição central do livro, a relação entre sentido e referência, na maioria das imagens, também permanece indeterminada. Embora Ractliffe esteja sempre à procura de indícios, ela não consegue recontar tudo como se passou. Como Ractliffe não estava presente no desenrolar dos eventos, o que aparece em suas fotografias são sinais que restaram. O que a fotógrafa apreende é uma parte que liga ao todo da guerra, há sempre uma flutuação de sentido. Além disso, Ractliffe parece querer esconder alguma coisa, deixar o espectador olhar por mais tempo a imagem, procurar as marcas que não são óbvias. Ractliffe mostra, mas não destaca, prefere deixar os elementos indefinidos. Já nas fotografias de De Pietri, o vestígio apresenta-se em meio à paisagem, em muitos casos já apagados. Não são imagens abstratas, mas mesmo assim são incertas, não sabemos exatamente o que são aquelas cavidades ou aquelas lascas de pedras.

A experiência da guerra testemunhada por Ristelhueber, Ractliffe e De Pietri se inscreve nas frágeis linhas de suas imagens, da maneira mais ou menos precária. Há nessas imagens uma indeterminação que reforça a sensação de que a guerra é irrepresentável. Contudo, sob a forma de um *índice fraturado*¹⁸⁶, de um fragmento mínimo contraído em imagem, as três artistas colocam em discussão traumas vividos no passado. Como acredita Rancière,

a representação não é o acto de produzir uma forma visível, é sim o acto de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não dito. (RANCIÈRE, 2010, p. 139)

Por certo, os três trabalhos não se prestam a fazer a reconstituição dos eventos – o que já não é mais possível. Também não se trata apenas de uma lembrança subjetiva, ligada à vida pessoal das fotógrafas. A guerra aparece aqui como uma linha quebrada, lacunar. Interessa mais uma presentificação dos

¹⁸⁶ No sentido de não mostrar-se por inteiro. É um índice inscrito por traços, sulcos, rastros do passado.

vestígios do que a operação de ligá-los ao evento pretérito. A história é mostrada por fragmentos, de forma inacabada, esperando que ela possa ser lembrada, reatualizada. Em *Fait*, observamos alguma coisa que a fotografia ostenta, que ela dá a ver. Não há a intenção de rememorar ou reconstruir uma memória, mas sim de apropriar e exibir o fragmento, o resto, o resíduo. Em *As terras do fim do mundo*, Ractliffe procurou reencontrar as ações da guerra, destacar as marcas deixadas no território. A distância temporal do evento tornou ainda mais difícil para De Pietri qualquer tentativa de reconstituir a Primeira Guerra Mundial. Suas fotografias se prestam muito mais a mostrar o processo de apagamento do acontecimento. Enquanto Ractliffe tenta acompanhar a guerra na escala humana, a partir de notações, relatos da paisagem, Ristelhueber trabalha com grafias, hieróglifos da guerra, inscrições na página arenosa do deserto, e De Pietri se posiciona estrategicamente para apreender a paisagem devastada.

Ainda que nos três trabalhos o vestígio não tenha o papel de reconstituir o passado, nas fotografias encontramos ainda alguma visibilidade dos eventos remotos. Ao retornar aos campos de batalha, as fotógrafas acabaram por recuperar pistas das histórias passadas, trazendo-as para o presente, evitando, assim, que fossem totalmente esquecidas. As imagens lacunares que se dirigem para o presente e para o futuro transmitem a experiência histórica de maneira inacabada, em aberto. Sem o intuito de antecipar efeitos, elas oferecem um modo particular de evitar o apagamento de episódios passados. Nesses trabalhos, a função do vestígio não é outra senão recuperar algo do evento, ao confrontar o apagamento dos resíduos da guerra.

Em *Fait*, os sujeitos foram aniquilados, não há nenhuma descrição, nenhum lugar reconhecível. Tudo o que vemos são sucatas, entulhos, sulcos. Esses traços materiais não nos permitem saber exatamente que tipo de operação aconteceu ali. Por mais que as fotografias de Ristelhueber passem de um vestígio a outro, não encontramos relações lógicas entre elas: encontramos apenas variações das distâncias na maneira de apreender os traçados. No entanto, percebemos, nos restos de artilharias, nos fragmentos de objetos, nas crateras na areia, nas escavações, que algo de muito violento ocorreu naquele lugar. Nesse trabalho existe uma questão temporal ligada à salvação: o que a fotografia pode salvar disso? Ristelhueber, como arqueóloga, encontrou nos objetos e marcas incrustados na areia uma maneira de lutar contra o apagamento da memória. Como se a fotógrafa

tivesse que buscar o último traço da guerra, pegar o que sobrou em uma luta contra a ação da poeira e do tempo que vai apagar a página arenosa. Como se Ristelhueber chegasse a tempo de apanhar essa escrita na areia que vai mudar, que vai ser apagada. A movimentação das areias do deserto vai fazer com que a página arenosa perca o seu relevo. A ação do vento pode encobrir o objeto ou – à medida que ele faz com que a areia se mova – fazê-lo aparecer novamente. O vento encarrega-se de mudar a paisagem. Aquilo que é preservado como marca na imagem é susceptível de desaparecer, de ser encoberto pelas areias das dunas. Mesmo os objetos mais destacados na paisagem, com o passar do tempo e a mudança da areia, serão destruídos. O empenho de Ristelhueber consiste em apanhar esses traços, desenhados pela paisagem de maneira muito precária, que logo seriam apagados. Em uma fração de tempo, bastando o esforço de aproximar-se ou distanciar-se, Ristelhueber captura a configuração do traço tomado no espaço. A duração do fenômeno é mínima.

Diferentemente, em *As terras do fim do mundo*, Ractliffe procurou reencontrar as ações, as referências, os sujeitos de épocas passadas, daí a sua semelhança com o topógrafo, aquele que marca o território. Como se Ractliffe fosse apontando os rastros das batalhas, tentando montar um quadro de compreensão do evento. É uma operação de reconhecimento. As fotografias mostram a natureza, as sinalizações, as ruínas, as próprias marcas humanas. O espaço possui não só as marcas da guerra, mas também as de um lugar em reconstrução. Observamos ações mais recentes e ações propriamente da guerra ainda presentes no território. Os protagonistas também estão ausentes; o que está em jogo são as marcas de suas ações que, com o crescimento da vegetação, tendem a ser apagadas pelo tempo. No trabalho de Ractliffe, a materialidade e o tempo embutido na imagem têm uma duração diferente do que aparece em *Fait*. Um túmulo, uma árvore têm uma outra temporalidade, eles permanecem no espaço por um tempo maior do que as marcas deixadas na areia por um tanque, por exemplo. A duração do fenômeno fotografado é outra nesse trabalho. É claro que a vegetação pode encobrir o túmulo, a árvore pode ser cortada, mas são menos percíveis e, por isso, levariam mais tempo para desaparecer. A água da chuva vai apagar os desenhos nos murais, mas eles têm uma duração diferente dos desenhos formados na areia por causa da movimentação das tropas. Além disso, a proposta do livro de Ractliffe, de reencontrar as ações da guerra, provoca um movimento mais contínuo. Assim,

quando a fotógrafa faz a tentativa de ligar um acontecimento a outro, a referência do tempo torna-se mais longa.

Em *To face*, Paola De Pietri, a paisagista, empenhou-se em dar a ver os vestígios como forma de enfrentar o apagamento que a própria guerra produziu. De Pietri procurou mostrar a desintegração gradual dos restos da guerra na paisagem. Em suas fotografias, não reconhecemos imediatamente os vestígios das ações passadas. Temos que nos deter por certo tempo na imagem para começar a percebê-los infiltrados na paisagem. De Pietri procurou mostrar a reabsorção dos sinais da guerra pela natureza, pelo seu trabalho mudo de recuperação dos locais danificados pelos soldados que ali lutaram. Observamos o tempo procurando apagar as inscrições da guerra nas montanhas. Passados quase cem anos, as evidências do passado ainda estão sutilmente presentes. Embora o processo de apagamento dos vestígios da Primeira Guerra Mundial esteja avançado nos Alpes, alguns deles ainda permanecerão ali por um longo período. Não é apenas o tempo que torna o apagamento mais lento, mas também a matéria de que os vestígios são compostos. As trincheiras, as cavernas, as pedras estilhaçadas ainda vão demorar um longo tempo para desaparecer totalmente.

Entretanto, a maneira como De Pietri trabalhou com os elementos da natureza permitiu que ela apreendesse também apagamentos momentâneos. Esse foi o caso das fotografias feitas no momento em que as paisagens estavam encobertas pelas nuvens. No momento do disparo, não havia nenhum sinal da guerra, apenas o vazio, as cores fracas e o silêncio. Pode ser que, depois que a nuvem passasse, algum vestígio que estivesse escondido fosse revelado ou não.

Assim, observamos na primeira *poética* a página arenosa, os objetos recolhidos, o movimento fragmentado, o fenômeno mais perecível, a arqueóloga; na segunda, os vestígios ligados ao relato, o reencontro das ações na paisagem, o fenômeno mais prolongado, a topógrafa; e na terceira *poética*, os vestígios ligados à natureza, a percepção acentuada do processo de apagamento, a paisagem devastada, a paisagista. Sophie Ristelhueber, Jo Ractliffe e Paola De Pietri.

As sequências de fotografias dos três livros revelam um jogo entre aparecimento, destruição e reaparecimento de vestígios nas paisagens. Essas paisagens não são ilesas, nem regulares. Também não são da ordem da legitimação ou da satisfação. Elas trazem marcas da guerra que dizem de experiências humanas. São espaços de desalento em que os sinais do passado tentam

sobreviver, misturados a outros mais recentes. Com o fim dos conflitos, os locais onde eles haviam sido travados passaram a ser explorados por novos habitantes, turistas, agricultores, desminadores, ou simplesmente, passaram a sofrer a ação da natureza, encobertos pela areia, pela vegetação, dando lugar a uma nova fase da história. Em movimento contrário, as fotógrafas trabalharam no sentido de tentar impedir que essa nova camada da história apagasse as anteriores. Assim, no lugar onde as inscrições estavam sendo apagadas, a imagem veio fazer esse segundo movimento, de colocá-las em exposição para que pudessem ser comentadas. Essas fotografias pedem o empenho de uma arqueologia (DIDI-HUBERMAN, 2012a). São paisagens carregadas de feridas da história e podem também ser chamadas de paisagens residuais, fantasmagóricas, devastadas, traumatizadas ou *antipaisagens*.

Ver a guerra pelos vestígios é o desafio das fotografias dos livros *Fait, As terras do fim do mundo* e *To face*. Conforme mostramos no primeiro capítulo, antes de ser constituída uma linguagem recorrente da fotografia de guerra, ela já era fotografada de outras maneiras, sem que fosse privilegiado o momento dos combates, em decorrência, principalmente, das limitações tecnológicas e de controle político. Citamos a potência do vestígio na fotografia *O vale da sombra da morte* (1855), de Roger Fenton, que mostra balas de canhão espalhadas pela estrada. Mostramos também os traços da guerra nas fotografias aéreas de Edward Steichen e tantos outros artistas que, na atualidade, por opções conceituais e estilísticas, têm trabalhado não só com os vestígios, mas com outras maneiras de tematizar a guerra. Apontamos, por exemplo, trabalhos de dimensão mais intimista, retratos apropriados, paisagens historicizadas – a volta ao território na guerra nunca foi tão explorada na fotografia¹⁸⁷ – fotomontagens.

Todos esses trabalhos lutam contra a desmemória. São maneiras diferentes de resgatar a história, ainda que de forma incompleta, pois, segundo o pensamento benjaminiano, o passado mantém-se inacabado à espera de que seja reconhecido pelos que virão. Como apontamos no segundo capítulo, Agamben (2005) vê na fotografia a possibilidade de tornar o real novamente possível. Para o autor, a

¹⁸⁷ Citamos aqui dois exemplos. Em 2009, foi lançado o livro *Battlescapes: a photographic testament to 2000 years of conflict*, que contém imagens dos 34 campos de batalha mais lendários da Europa, fotografados pelo alemão Alfred Buellbach, e textos de Marcus Cowper. Em 2014, o fotógrafo Matthew Arnold documentou remotos campos de batalha da Segunda Guerra Mundial no Egito e na Tunísia, resultando no livro *Topography is fate: North African battlefields of WWII*.

imagem perdura enquanto índice histórico, e no esforço da recordação, que ela nos exige, está a chance de redenção.

As fotografias de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face* são dotadas de índices históricos, por isso remetem ao passado. Entretanto, isso não quer dizer que elas alcancem a reparação das guerras passadas. Ao longo do nosso trabalho de tentar compreendê-las, concluímos que não se trata da reparação de um dano. A ferida não está suturada. A potência dessas imagens está na possibilidade de fazer com que uma parte do passado reapareça e dê a ver aspectos seus insuspeitados, inéditos. Encontramos nos vestígios a possibilidade de recuperar algo além da história oficial. São singularidades, pequenos lampejos que podem nos remeter à história dos vencidos, dos ausentes. Os eventos nunca serão totalmente reparáveis, mas alguma coisa permanece ali inacabadamente irreparada. Trata-se da imanência da história no domínio das pequenas experiências, das pequenas luzes.

Não que isso aconteça de forma imediata, nem evidente; essas imagens não são diretamente remetidas às suas histórias. É preciso que elas sejam observadas, absorvidas, interpretadas pelo espectador ou pelo analista das imagens. É um processo que demanda uma operação temporal mais longa. Nessas fotografias, os vestígios nos convocam a dirigir o olhar para as histórias às quais eles remetem. Voltemos à paradoxal definição benjaminiana: “o rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou” (BENJAMIN, 2007c, p. 490). Por mais perto que as três fotógrafas tenham estado dos vestígios da guerra, os eventos históricos permanecem distantes; ou, em uma outra mediação: por mais perto que estejamos das fotografias dos vestígios da guerra, os eventos históricos, ainda assim, permanecem distantes.

Simetricamente, para Benjamin (2007c, p. 490), “a aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca”. Geralmente, a aura é associada à autenticidade do único, ao valor de culto e ao seu declínio na era da reprodutibilidade técnica. Muitos leitores de Walter Benjamin acreditam que o reencontro da aura ainda é possível pelo exercício da imaginação, da percepção e do olhar correspondido. Em relação às obras de que aqui tratamos, procuramos observar os aspectos formais, materiais, as singularidades das fotografias, arrancar delas algo que pudesse nos dizer do passado. De acordo com Molder (1999a, p. 56), “a aura é um exercício de paixão para com uma coisa, de disposição para sofrer os efeitos da acção de uma coisa sobre nós”. Nesse sentido, procuramos deixar

nosso olhar percorrer as imagens com a esperança de que algo nos fosse devolvido. Não podemos afirmar que as fotografias dos três livros apresentam elementos auráticos, pois o momento de reconhecimento da aura é único, e cada espectador o invoca à sua maneira. Além disso, não se trata de uma experiência imediata, é preciso um olhar demorado sobre a obra, deixar cair sobre ela outras experiências rememorativas ou imaginativas, como explica Molder (1999a). Contudo, assim como essa autora, acreditamos que o vestígio e a experiência aurática caminham juntos, pois “aquele que se entrega à perseguição de vestígios arrisca-se a sucumbir à sua aura”. (MOLDER, 1999a, p. 59). Foi nesse sentido que procuramos trabalhar com as imagens de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face*.

Em relação ao espectador, perguntamos no início do trabalho como essas fotografias solicitam o seu olhar. Já que não é o caso de levá-lo a indignar-se, a desenvolver uma compaixão por força da identificação, o que se pede a ele? Que tipo de experiência essas fotografias podem provocar?

Acreditamos que os trabalhos apresentados apostam em um outro tipo de postura do espectador. As fotografias não mostram a guerra como objeto de indignação moral, não há sangue, dramaticidade ou crueldade. Elas provocam reações menos diretas, cabe a ele interpretar os vestígios da guerra. As sequências de imagens dos três livros oferecem leituras mais abertas, não lineares e que permitem ao espectador fazer sempre novos cruzamentos. É uma tarefa que exige empenho, paciência e imaginação.

A proposta de um *espectador emancipado* apresentada por Jacques Rancière (2010), inicialmente aplicada ao teatro, pode ser também utilizada para pensarmos o tipo de experiência que essas imagens podem convocar. Para o autor, emancipar significa “desmantelar a fronteira entre os que agem e os que veem, entre indivíduos e membros de um corpo colectivo” (RANCIÈRE, 2010, p. 31). Assim, a emancipação é posta em prática quando se compreende que olhar é também uma ação capaz de alterar o nosso comportamento. O espectador é aquele que observa, seleciona, compara, interpreta. É também aquele que liga o que vê com outras coisas que viu em outros espaços. Ele compõe o seu próprio *poema* com os elementos que tem à sua frente, por exemplo, associando uma imagem a uma história que leu ou que lhe foi contada.

Enquanto Ristelhueber instiga o espectador a decifrar a escala dos objetos fotografados, convocando-os a pensar no que a guerra nos dá a ver, Ractliffe quer

que ele acompanhe o seu percurso. Ractliffe oferece pistas, mostra suas anotações, organiza os dados, dá o histórico da guerra. Já De Pietri demanda que o espectador não tenha nenhuma inocência em relação às suas paisagens. Um olhar mais atento logo perceberá que se trata de uma *paisagem danificada*. Em *Fait*, o espectador tem que lidar com os aparatos da guerra, armas, artilharias, trincheiras que estão muito de perto, e com as marcas dos instrumentos da guerra na areia, vistos de longe. Em *As terras do fim do mundo*, o espectador se vê diante de vestígios que pertencem a camadas temporais distintas. Em *To face*, os traços da guerra estão envolvidos na natureza, e o espectador precisa de um momento longo de observação para compreendê-los, ligá-los ao passado.

Não há um consenso em relação à interpretação das imagens. No poder do espectador de fazer livres associações é que reside a sua emancipação, de acordo com Rancière (2010). Nesses trabalhos, o vestígio dá abertura para que ele faça esse movimento de interpretação, de avaliação do tema abordado nas fotografias. O espectador observa tanto a fotografia como vestígio quanto os vestígios em cada fotografia. Ao mesmo tempo que tem uma relação de liberdade com a imagem, o vestígio nem sempre estabelece correlações imediatas com o evento. O espectador precisa fazer o esforço de descobrir a semelhança no que é único, no que não existe mais. Somente quando a imagem torna-se legível para ele é que ela poderá dizer algo do passado. A compreensão dos modelos de *poéticas* propostos pelas fotógrafas implica o esforço de tradução dos vestígios.

É preciso que o espectador gaste um tempo maior com as imagens de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face* para que elas adquiram sentido, ganhem legibilidade. De todo modo, quando o vestígio é capaz de trazer a guerra de volta, ela volta modificada, nossa percepção em relação a ela é outra, os limites do nosso mundo são outros. Didi-Huberman relata que, para Warburg, as imagens não solicitam somente a visão, o olhar, mas também

o saber, a memória, o desejo e a capacidade sempre disponível que eles têm de *intensificação*. Isso já equivale a dizer que elas implicam a totalidade do sujeito, sensorial, psíquico e social. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 132-133)

Certamente, essas fotografias terão efeitos diferentes para cada tipo de espectador, dependendo das experiências, do conhecimento e da forma como o imaginário de cada um é estimulado. O distanciamento das imagens do

acontecimento em si transforma-o em algo que já não é ele mesmo, conduzindo o espectador a ver, sentir, compreender e fazer traduções à sua própria maneira. Para Rancière (2010), a prática de traduzir a partir de outras traduções apresentadas e de colocar as experiências em palavras é um trabalho poético que está no cerne de toda a aprendizagem. Cada espectador tem a faculdade de fazer ligações com seus conhecimentos singulares, o que os torna únicos e ao mesmo tempo semelhantes a todos os outros. Segundo o autor,

este poder comum da igualdade das inteligências liga os indivíduos entre si, fá-los proceder à troca das suas actividades intelectuais, ao mesmo tempo que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar o seu caminho próprio. (RANCIÈRE, 2010, p. 27)

A ideia de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face* não é de impor, nem instruir o espectador, mas sim de produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação. Warburg nos propôs pensar uma história transmitida por movimentos não lineares, calcada nas obsessões, sobrevivências das imagens e reaparição das formas. Para o pensador, as imagens precisam ser constantemente deslocadas de conjunturas históricas, geográficas e culturais. Warburg sugeriu uma forma dinâmica, vertiginosa de pensar que também está ligada às camadas da memória, desejo e saber. É nesse sentido que as fotografias desses três trabalhos podem ser pensadas.

Rancière (2010) contesta o espectador que apenas contempla o “espetáculo”, com passividade, sem interpretar, sem comparar. Para o autor, ele precisa transpor o abismo que separa a atividade da passividade, pois “é neste poder de associar e de dissociar que reside a emancipação do espectador” (RANCIÈRE, 2010, p. 28). O autor acredita que o deslocamento na maneira de abordar a imagem é também um deslocamento quanto à ideia de uma política das imagens. Para provocar o dissenso, o espectador deve ser chamado a participar pela pensatividade. A noção de pensatividade, para Rancière (2010, p. 157) é o que designa na imagem algo que resiste ao pensamento de quem a produziu e de quem procura identificá-la. A pensatividade da fotografia pode ser definida como o nó entre várias indeterminações. De acordo com o autor, “poderíamos caracterizá-la como efeito da circulação entre o assunto, o fotógrafo e nós, do intencional e do não-intencional, do sabido e do não-sabido”. (RANCIÈRE, 2010, p. 168).

As fotografias das três obras nos convocam a interpretá-las pela pensatividade. Como escreve Rancière,

as imagens da arte não fornecem armas para os combates. Contribuem, sim, para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por essa via, uma nova paisagem do possível. Mas fazem-no com a condição de não anteciparem nem o seu sentido nem o seu efeito. (RANCIÈRE, 2010, p. 151)

Saber olhar para uma imagem é, para Didi-Huberman, “tornar-se capaz de discernir *o lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou” (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 215). O autor parte da hipótese de que há uma espécie de incêndio quando a imagem entra em contato com o real; por isso a imagem arde.

Arde com o real do que, em um dado momento, se acercou [...]. Arde pelo desejo que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação, inclusive a urgência que manifesta. Arde pela *destruição*, pelo incêndio que quase a pulveriza [...]. Finalmente, a imagem arde pela *memória*, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo. (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 216)

As fotografias de *Fait*, *As terras do fim do mundo* e *To face ardem* pelas inquietações que provocam, por mostrarem fagulhas arrancadas do fluxo contínuo da história. Seus clamores, compostos de vestígios, traços e restos, chamam a atenção para as perturbações que o passado produz no presente e solicitam do espectador um trabalho que não cessa, que não para de reconfigurar-se.

Referências

- ABBAS. **US gunship helicopters. Kuwait.** Disponível em: <<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHKUECG NEM&SMLS=1&RW=1743&RH=899>>. Acesso em: 03 dez. 2014.
- ADAMS, Ansel. **Ansel Adams Gallery.** Disponível em: <http://shop.anseladams.com/Jeffrey_Pine_Sentinel_Dome_p/5010114-u.htm>. Acesso em: 03 dez. 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. El dia del juicio. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanaciones.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. p. 29-34.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Resíduo. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo.** 21.ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 92-95.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. A fotografia de guerra e o episódio de Canudos ou a documentação como alvo. **Cadernos de fotografia brasileira: Canudos.** Rio de Janeiro, n. 1, p. 238-269, dez. 2002.
- ANTELO, Raul. Limiares do singular-plural. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). **Limiares e passagens em Walter Benjamin.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 128-158.
- ANTICH, Xavier. Farmacos icônicos. Memoria y retórica en la fotografía de la guerra civil española. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA, Marcio (Org.). **Imagem e memória.** Belo Horizonte: Rona Editora/FALE/UFMG, 2012. p. 191-227.
- ARBEX JÚNIOR, José. Guerra do Golfo: o “bem” contra o “mal”. In: ARBEX JÚNIOR, José. **Showrnalismo: a notícia como espetáculo.** 4.ed. São Paulo: Casa Amarela, 2005. p. 116-121.
- ARNOLD, Matthew; ROBERTS, Hilary; ZELT, Natalie. **Topography is fate: North African battlefields of World War II.** Berlim: Kehrer Heidelberg Berlin, 2013. 176 p.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/thesaurus.** 2.ed. Rio de Janeiro: Lexiton, 2010. 800 p.
- BAKER, Simon; MAVLIAN, Shoair (Ed.). **Conflict. Time. Photography.** Londres: Tate Enterprises, 2014. 241 p.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 188 p.
- BAUDRILLARD, Jean. **La Guerra del Golfo no ha tenido lugar.** Tradução Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991. 102 p.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996a. p. 108-113 (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996b. p. 36-49 (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996c. p. 165-196 (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2006. 79 p.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996d. p. 114-119 (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. H [O colecionador]. In: BOLLE, Willi (Org.). **Passagens**. Walter Benjamin. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007a. p. 237-245.

BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho / José Carlos Martins Barbosa. 6ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2011. v. 2, p. 135-263 (Obras escolhidas).

BENJAMIN, Walter. I [O intérieur. O rastro]. In: BOLLE, Willi (Org.). **Passagens**. Walter Benjamin. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007b. p. 247-262.

BENJAMIN, Walter. M [O flâneur]. In: BOLLE, Willi (Org.). **Passagens**. Walter Benjamin. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007c. p. 461-498.

BENJAMIN, Walter. N [Teoria do conhecimento, teoria do progresso]. In: BOLLE, Willi (Org.). **Passagens**. Walter Benjamin. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007d. p. 499-530.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996e. p. 120-136 (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3.ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2000a. p. 185-236 (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996f. p. 197-221 (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX. Exposé de 1935. In: BOLLE, Willi (Org.). **Passagens**. Walter Benjamin. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007e. p. 39-51.

BENJAMIN, Walter. Paris, Capital do Século XIX. Exposé de 1939. In: BOLLE, Willi (Org.). **Passagens**. Walter Benjamin. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007f. p. 53-67.

BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. In: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3.ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2000b. p. 9-102 (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996g. p. 91-107 (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3.ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2000c. p. 103-149 (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996h. p. 222-232 (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Y [A fotografia]. In: BOLLE, Willi (Org.). **Passagens**. Walter Benjamin. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007g. p. 713-731.

BING, Wang. **Vestígios** (Yi Zhi). Documentário. Ficha técnica. 2 fot. Disponível em: <<http://www.forumdoc.org.br/reviews/traces/>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

BRECHT, Bertolt. **Kriegsfibel**. BRECHT-SCHALL, Barbara (Org.). Berlin: Eulenspiegel Verlag Berlin, 2008. 105 p.

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Seleção e tradução Paulo César de Souza. 7.ed. São Paulo: Editora 34, 2012. 360 p.

BRETAS, Aléxia. Imagens do pensamento em Walter Benjamin. **Artefilosofia**. Ouro Preto, n. 6, p. 63-73, abr. 2009.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **Benjamin e a obra de arte:**

técnica, imagem, percepção. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 155-204.

BUELLESBACH, Alfred; COWPER, Marcus. **Battlescapes: a photographic testament to 2,000 years of conflict**. Grã-Bretanha: Osprey Publishing Ltd, 2009. 224 p.

BURGI, Sergio. Estratégias de preservação ou De como as únicas fotografias da Guerra de Canudos podem continuar a vencer os anos. **Cadernos de Fotografia Brasileira: Canudos**. Rio de Janeiro, n. 1, p. 53-61, dez. 2002.

CAPA, Robert. **Profile**. Disponível em: https://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL535353. Acesso em: 28 dez. 2014.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2007. 200 p.

CLAUSEWITZ, Carl von. **Da guerra**. Tradução Maria Teresa Ramos. 3.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. 1040 p.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. 248 p.

DE PIETRI, Paola. Entrevista por e-mail. Mensagem recebida por lombardi.bhz@terra.com.br em 29 nov. 2014.

DE PIETRI, Paola. **lo parto**. Disponível em: <http://www.fillesducalvaire.com/fr/14/Paola-de-Pietri/works/89> Acesso em: 22 dez.2014.

DE PIETRI, Paola. **To face**. Göttingen: Steidl. 2012. 104 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a. 506 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Tradução Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008a. 395 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Tradução André Telles. **Serrote**. São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012a. 256 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética. In: JAAR, Alfredo. **La política de las imágenes**. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados, 2008b. p. 39-67.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes**. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, nov. 2012b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. 164 p.

DUBOIS, Philippe. **O acto fotográfico**. Tradução Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992. 230 p.

DUBOIS, Philippe. A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. Tradução Etienne Samain. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 209-230.

DWORZAK, Thomas. **Taliban**. Grã-Bretanha: Trolley, 2003. 128 p.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Faperj, 2003. 180 p.

FENTON, Roger. **The Valley of the Shadow of Death**. Disponível em: <<http://www.loc.gov/pictures/collection/ftncnw/item/2001698869/>> Acesso em: 14 fev. 2014.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**. Fotografia e verdade. Tradução Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2010. 136 p.

FOUCAULT, Michel. Aula de 7 de janeiro de 1976. In: FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. Tradução Maria Ermantina Galvão. 4ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 3-26.

FRANÇA, Júnia Lessa *et al.* **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 9. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 263 p.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In: FREUD, Sigmund. **Gradiva de Jensen e outros trabalhos**. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 17-98. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. IX (1906-1908).

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Tradução Pedro Miguel Frade. Lisboa: Vega, 1995. 215 p.

GAFIC, Ziyah. **Tales from the Dark Valley – Bosnia**. Disponível em: <http://www.ziyahgafic.ba/photo.php>. Acesso em: 29 jul. 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jamie (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 27-38.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1, p. 7-19 (Obras escolhidas).

GARDI, Balazs *et al.* **The basetrack project**. Disponível em: <<http://www.basetrack.org>>. Acesso em: 23 out. 2013.

GARNER, Alexander. **Gardner's photographic sketch book of the Civil War.** Disponível em: <<http://www.loc.gov/pictures/item/01021785/>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

GARNER, Alexander. **Home of a rebel sharpshooter.** Disponível em: <<http://www.loc.gov/pictures/resource/ppmsca.33066/>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

GAUSSI, Jeanno. **Kabul fragment 04 – Ordinary heroes?** Disponível em: <http://www.jeanno.de/index.php?/selected-works/kabul-fragment-04/>. Acesso em: 29 jul. 2014.

GAUSSI, Jeanno. **Kabul fragment 04 – Ordinary heroes?** Disponível em: <http://plataforma.videobrasil.org.br/#kabulfragment>. Acesso em: 29 jul. 2014.

GILBERTSON, Ashley. **Bedrooms of the fallen.** Disponível em: <http://www.bedroomsofthefallen.com>. Acesso em: 01 ago. 2014.

GINZBURG, Carlo. **Sinais. Raízes de um paradigma indiciário.** In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história.** Tradução Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-275.

GINZBURG, Jamie. **A interpretação do rastro em Walter Benjamin.** In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jamie (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-132.

GOOGLE EARTH. **Mapa da região do Golfo Pérsico.** Acesso em: 01 dez. 2014.

GRENIER, Catherine. **Sophie Ristelhueber – La guerre intérieure.** Dijon: JRP/Ringier e Les Presses Du Réel, 2010. 127 p.

GUIMARÃES, César. **A vocação icônica da memória.** In: GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. p. 30-59.

GUIMARÃES, César. **E a redenção? Notas em torno da imagem, do limiar e do real.** In: OTTE, Georg, SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). **Limiares e passagens em Walter Benjamin.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 194-204.

GUIMARÃES, César. **Apresentação** proferida no Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência do PPGCOM. UFMG, Belo Horizonte, 12 set. 2014.

HALLO, Charles-Jean. **Le Village Sous La Neige.** Musée de Larmée. Disponível em: <<http://www.musee-armee.fr/collections/base-de-donnees-des-collections/objet/ornes-meuse-le-village-sous-la-neige.html>>. Acesso em: 27 ago. 2014.

HANSEN, Paul. **Gaza burial.** Disponível em: <<http://www.worldpressphoto.org/awards/2013/spot-news/paul-hansen>>. Acesso em: 22 dez. 2014.

HAUGHEY, Anthony. **Disputed territory.** Disponível em: <<http://anthonyhaughey.com/projects/disputed-territory/>>. Acesso em: 28 jul. 2014.

HUGO, Pieter; MELVERN, Linda. **Rwanda 2004: Vestiges of a genocide**. Roma: Tipolitografia Trullo, 2011. 72 p.

JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente. Sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jamie (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 13-26.

JOUANNAIS, Jean-Yves; DOFOUR, Diane (Org.). **Topographies de la Guerre**. Göttingen: Steidl Publishers/Le Bal, 2011. 96 p.

KAHN, Anna. **Bala perdida**. Disponível em: < <http://www.annakahn.com/site/>>. Acesso em: 27 jul. 2014.

KAMBER, Michael. On assignment: hard lessons in Somalia. **Lens blog, New York Times**. Disponível em: <<http://lens.blogs.nytimes.com/2009/06/15/assignment/>>. Publicado em: 15 jun. 2009. Acesso em: 01 ago. 2014.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. **Another day of life**. Londres: Penguin Books, 2001. 151 p.

KEEGAN, John. **Uma história da guerra**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 544 p.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. 408 p.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. 176 p.

LEDO, Margarita. **Documentalismo fotográfico. Êxodos e identidad**. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1998. 192 p.

LISSOVSKY, Mauricio. **Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014. 216 p.

LISSOVSKY, Mauricio. Rastros na paisagem. A fotografia e a proveniência dos lugares. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jamie (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 229-258.

LISSOVSKY, Mauricio. Sob o signo do “clic”: fotografia e história em Walter Benjamin. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira (Org.). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. 5.ed. Campinas: Papirus, 2006. p. 21-36.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. 159 p.

MACQUEEN, Kathleen; RACTLIFFE, Jo. Silence as an act of recovery. In: HEIDENREICH-SELENE, Lien; O'TOOLE, Sean (Ed.). **ÜBER(W)UNDEN: Art in Troubled Times**. Johannesburg: Jacana Media, 2012. p. 182-197.

MAH, Sergio. Projetar o passado. Reviver o presente. **Revista de Fotografia ZUM**. São Paulo, n. 3, p. 141-143, out. 2012.

MAJOLI, Alex. **Libya aftermath.** Disponível em: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53W_0>. Acesso em: 30 jul. 2014.

MARI, Hugo. Categorização. In: MARTINS, Rogério Parentoni; MARI, Hugo. **Universos do conhecimento.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. p. 67-89.

MARINOVICH, Greg; SILVA, João. **O clube do banguê-banguê.** Instantâneos de uma guerra oculta. Tradução Manoel Paulo Ferreira. Introdução Desmond M. Tutu. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 318 p.

MICHELS, Will. Portraits of war: a photographer's perspective. In: TUCKER, Anne Wilkes; MICHELS, Will; ZELT, Natalie. **War/Photography: Images of armed conflict and its aftermath.** Houston: Museum of Fine Arts, Houston; New Haven: Yale University Press, 2012. p. 380-385.

MIDIA NINJA. **Quem somos.** Disponível em: <https://ninja.oximity.com> Acesso em: 30 jul. 2014.

MOLDER, Maria Filomena. Aura e vestígio. In: MOLDER, Maria Filomena. **Semear na neve** – Estudos sobre Walter Benjamin. Lisboa: Relógios D' Água Editores, 1999a. p. 55-59.

MOLDER, Maria Filomena. O rastro escondido. In: MOLDER, Maria Filomena. **Semear na neve** – Estudos sobre Walter Benjamin. Lisboa: Relógios D' Água Editores, 1999b. p. 109-118.

MORRIS, Errol; WESCHLER, Lawrence. Crer para ver. **Revista de Fotografia ZUM**, São Paulo, n. 2, p. 122-135, abr. 2012.

NOITE E NEBLINA (Nuit et Brouillard). Documentário. Direção: Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman. Texto: Jean Cayrol. Fotografia: Ghislain Cloquet; Sacha Vierny. Narração: Michel Bouquet. França: Aurora, 1955. 32 min., p&b e cor. Suporte 35mm.

NORFOLK, Simon. **Afghanistan: chronotopia.** Disponível em: <<http://www.simonnorfolk.com/pop.html>>. Acesso em: 27 jul. 2014.

OTTE, Georg. Vestígios da experiência e índices da modernidade. Traços de uma distinção oculta em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jamie (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 61-86.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica.** Tradução José Teixeira Coelho Neto. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 340 p.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas.** São Paulo: Editora Senac São Paulo; Editora Marca D'Água, 1996. p. 9-44.

PELLEGRIN, Paolo. **Magnum Photos.** Disponível em: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL535Y9H>. Acesso em: 26 ago. 2014.

PICADO, Benjamin. **Sentido visual e vetores de imersão**. Três regimes plásticos da implicação do espectador nas formas visuais do fotojornalismo. In: XX Compós: Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/biblioteca.php>>. Acesso em: 27 out. 2013.

PIRES, Francisco Quinteiro. Fotojornalismo em crise? **Revista de Fotografia ZUM**, São Paulo, n. 6, p. 138-151, abr. 2014.

RAAD, Walid. **The Atlas Group**. Disponível em: <<http://www.theatlasgroup.org/index.html>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

RAAD, Walid; MAH, Sergio. O Grupo Atlas (1989-2004). **Revista de Fotografia ZUM**. São Paulo, n. 3, p. 130-143, out. 2012.

RABELAIS, François. Chapter 4.LVI — How among the frozen words Pantagruel found some odd ones. In: **Gargantua and Pantagruel**, complete. Five books of the lives, heroic deeds and sayings of Gargantua and his son Pantagruel. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/1200/1200-h/1200-h.htm#link42HCH0056>. Acesso em: 12 out. 2013.

RACTLIFFE, Jo. **As terras do fim do mundo**. Cape Town: Michael Stevenson, 2010. 126 p.

RACTLIFFE, Jo. **As terras do fim do mundo**. Entrevista por e-mail. Mensagem recebida por lombardi.bhz@terra.com.br em 17 jan. 2015.

RACTLIFFE, Jo. **Terreno ocupado**. 2007. Johannesburg: Warren Siebrits, 2008. 100 p.

RANCIÈRE, Jacques. El teatro de imágenes. In: JAAR, Alfredo. **La política de las imágenes**. Santiago: Editorial Metales Pesados, 2008. p. 69-89.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. 192 p.

RISTELHUEBER, Sophie; BRUTVAN, Cheryl. **Details of the world**. Boston: MFA Publications, 2001. 312 p.

RISTELHUEBER, Sophie. **Fait**: Koweit 1991. Paris: Editions Hazan, 1992. Bibliothèque Nationale de France. <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=37209580&SN1=0&SN2=0&host=catalogue> >. Acesso em: 05 fev. 2015.

RISTELHUEBER, Sophie. **Fait** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por lombardi.bhz@terra.com.br em 14 jan. 2015.

RISTELHUEBER, Sophie; MAYER, Marc; LADD, Jeffrey. **Sophie Ristelhueber: Fait**. (Books on Books). Nova Iorque: Errata Editions, 2008. 96 p.

RISTELHUEBER, Sophie. **TateShots: Sophie Ristelhueber**. Website da Tate Enterprises. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-sophie-ristelhueber>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

RITCHIN, Fred. **After photography**. Nova Iorque: WW. Norton & Company, 2009. 199 p.

ROBERTS, Hilary. Uma batalha de imagens. Fato e ficção na Primeira Guerra Mundial. **Revista de Fotografia ZUM**, São Paulo, n. 7, p. 152-171, out. 2014.

ROSENTHAL, Joe. **Old glory goes upon Mount Suribachi**. Disponível em: <<http://www.mfah.org/art/detail/old-glory-goes-mt-suribachi-iwo-jima/>>. Acesso em: 18 dez. 2014.

ROSLER, Martha. **House beautiful: bringing the war home**. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?artistFilterInitial=&criteria=O%3AAD%3AE%3A6832&page_number=1&template_id=1&sort_order=1>. Acesso em: 31 jul. 2014.

ROSLER, Martha. **House beautiful: bringing the war home. New Series**. Disponível em: <http://www.worcesterart.org/Exhibitions/Past/martha_rosler.html>. Acesso em: 31 jul. 2014.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução Constança Eggejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. 483 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Tradução Eleonora Bottmann. Campinas: Papirus, 1996. 215 p.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 645 p.

SEAWRIGHT, Paul. **Hidden**. Disponível em: < <http://www.paulseawright.com/hidden/> >. Acesso em: 28 jul. 2014.

SERVA, Leão. A guerra conectada. **Revista de Fotografia ZUM**, São Paulo, n. 2, p. 32-49, abr. 2012.

SONDHAUS, Lawrence. **A primeira guerra mundial**. História completa. Tradução Roberto Cataldo. São Paulo: Contexto, 2014. 558 p.

SONTAG, Susan. A critic at large. Looking at war. Photography's view of devastation and death. **The New Yorker**, Nova Iorque, p. 82-99, 9 dec. 2002.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003. 107 p.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 223 p.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004. 255 p.

SPINNEY, Laura. Melting glaciers in Northern Italy reveal corpses of WW1 soldiers. **The telegraph**. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/history/world-war-one/10562017/Melting-glaciers-in-northern-Italy-reveal-corpses-of-WW1-soldiers.html>. Publicado em: 13 jan. 2014. Acesso em: 13 jul. 2014.

SUGIMOTO, Hiroshi. **Hiroshi Sugimoto.** Disponível em: <http://www.sugimotohiroshi.com/index.html>. Acesso em: 13 nov. 2014.

SZARKOWSKI, John. **Modos de olhar.** 100 fotografias do acervo do Museum of Modern Art, New York. Tradução: Clifford E. Landers e Victoria Murat. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1999. 215 p.

SZYMBORSKA, Wisława. **Poemas.** Tradução: Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 168 p.

TUCKER, Anne Wilkes; MICHELS, Will; ZELT, Natalie. **War/Photography: Images of armed conflict and its aftermath.** Houston: Museum of Fine Arts, Houston; New Haven: Yale University Press, 2012. 612 p.

VECCHI, Roberto; RIBEIRO, Margarida Calafate. A memória poética da guerra colonial de Portugal na África. Os vestígios como material de uma construção possível. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jamie (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 87-105.

VENEMA, Vibeke. Zaatari and Madani: Guns, flared trousers and same-sex kisses. **BBC World Service.** 17 fev. 2014. Disponível em: http://www.bbc.com/news/magazine-26146004#story_continues_1 > Acesso em: 26 dez. 2014.

VESTÍGIOS (Yi Zhi). Documentário. Direção Wang Bing. Produção Kong Lihong e Wang Bing. Fotografia Wang Bing. Edição Wang Bing. China, 2014. 30 min., p&b. Suporte 35mm.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema: logística da percepção.** Tradução: Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005. 208 p.

VISENTINI, Paulo Fagundes. A revolução angolana. In: VISENTINI, Paulo Fagundes. **As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia.** São Paulo: Editora Unesp, 2012. p. 45-88.

WHELAN, Richard. **This is war! Robert Capa at Work.** International Center of Photography (Org.). Nova Iorque: International Center of Photography. Göttingen: Steidl Publishers, 2007. 288 p.

WYLIE, Donovan. British watchtowers. Disponível em: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53Z3Z3 >. Acesso em: 24 jul. 2014.

ZAATARI, Akram. **After they got the right to arms. Fourteen young men posing with guns.** Disponível em: http://www.moma.org/collection//browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A41278&page_number=4&template_id=1&sort_order=1>. Acesso em: 29 jul. 2014.

ZELT, Natalie. Part I / Media coverage and dissemination. In: TUCKER, Anne Wilkes; MICHELS, Will; ZELT, Natalie. **War/Photography: Images of armed conflict and its aftermath.** Houston: Museum of Fine Arts, Houston; New Haven: Yale University Press, 2012. p. 19-44.

