

O que sobrevive na fotografia de guerra?*

Kátia Hallak Lombardi

Fotógrafa, professora e coordenadora do Curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Resumo: A partir de uma seleção de trabalhos fotográficos que abordam guerras, sem, contudo, mostrar os combates em si, apresentamos outras maneiras de tratar a temática em questão. Fotógrafos como Sophie Ristelhueber, Donovan Wylie e Paola De Pietri voltaram seus olhares para épocas passadas em busca daquilo que restou nos campos de batalha. Retomamos o pensamento de Walter Benjamin para pensar que a experiência histórica é marcada pelo inacabamento e no vestígio estaria a possibilidade de resgatá-la, ainda que parcialmente.

Palavras-chave: Fotografia de guerra. Vestígio. Imagens sobreviventes. Apagamento.

Abstract: From a selection of photographic works that broach the subject of war, without, however, showing the combats itself, this study examines other ways to treat the thematic in question. Photographers such as Sophie Ristelhueber, Donovan Wylie and Paola De Pietri have turned their gaze back to the past in search of what survives in the battlefields. We return to the thought of Walter Benjamin to think that the historical experience is marked by incompleteness and in the traces would be the possibility to rescue it, albeit partially.

Keywords: War photography. Traces. Surviving image. Obliteration.

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. Carlos Drummond de Andrade

* A contribuição foi apresentada oralmente no IV Colóquio Internacional Cinema, Estética e Política, realizado de 24 a 26 de junho de 2015 pelo Grupo de pesquisa Poéticas da Experiência - PPGCOM/Fafich/UFMG. Outra versão do trabalho foi apresentada no FIF Universidade, como parte do Festival Internacional de Fotografia de Belo Horizonte, no dia 09

de outubro de 2015.

Nas fotografias de guerra que circulam nas grandes e nas novas mídias observamos certas formas expressivas e modos de abordagem que se tornaram recorrentes nesse gênero fotográfico. Câmeras de pequeno formato, objetivas 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* e *close* na expressão de dor, nos corpos ensanguentados, são alguns dos recursos correntemente explorados pelos fotógrafos.

Para além da fotografia que enfatiza as ações do conflito ou a dramatização do acontecimento, investigamos trabalhos fotográficos que resistem aos clichês das imagens de guerra. Não encontramos aqui fotografias de corpos ensanguentados, de expressões de dor, nem de "instantes congelados". Nosso estudo é voltado para trabalhos que, embora estejam relacionados a períodos históricos distintos e apresentem nítidas diferenças em suas feituras, apresentam características em comum, tais como a distância do contexto efetivo da guerra, a volta ao local do conflito e a reflexão sobre acontecimentos passados cujo tema mantém-se altamente relevante no presente.

O vestígio enquanto matéria-prima para reconstrução histórica

Por abordarem a guerra sem mostrar o evento em si, a maior afinidade entre os trabalhos que constituem o *corpus* aqui selecionado é a presença (por mais discreta que seja) das marcas, dos traços, dos objetos e das ruínas da guerra nos lugares onde os conflitos se deram. É nesse contexto que situamos as fotografias de Roger Fenton, Paul Virilio, Sophie Ristelhueber, Simon Norfolk, Donovan Wylie, Anna Kahn, Jo Ractliffe e Paola De Pietri, que voltaram o olhar para o que restou nos campos de batalha e foram buscar o que sobrevive nas sombras de eventos traumáticos. A despeito de suas especificidades, são produções

1. No plural, Spuren. O termo, no Brasil, recebeu várias traducões: rastros, tracos, 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 palayras usadas pelo autor ganhem o valor terminológico adquirido no original" (OTTE, 2012, p. 72). Segundo este autor, a repetição da palavra é necessária, pois faz com que ela se cristalize no fluxo verbal, além de criar elo com outros textos. A repetição faz parte do próprio método benjaminiano.

fotográficas que associam a ideia de vestígio à temporalidade da guerra, enfatizando o quanto considerar a dimensão histórica dos conflitos é fundamental para compreendê-las. É por tal motivo que voltamos, na argumentação que segue, ao pensamento de Walter Benjamin (1996), que ao enfatizar o fato de a experiência histórica ser marcada pelo inacabamento e pela descontinuidade, sugere estar no vestígio (*Spur*)¹ dos acontecimentos a possibilidade de resgatá-la, ainda que parcialmente. 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.

De acordo com Benjamin (2000), o vestígio, em sua ambiguidade, está relacionado tanto ao que restou quanto à força de uma destruição. O que resta de um acontecimento pode servir de base para tentar compreender o que ocorreu no passado. 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 Maria Filomena Molder (1999).

Frágil, incerto e ameaçado de desaparição, 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. Contudo, 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. Em *Sobre o conceito da História*, Benjamin (1996) procurou mostrar que quando o *continuum* da história é quebrado, o que estava perdido reaparece de maneira deslocada, um pouco modificado. 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. Na esteira benjaminiana, Georges Didi-Huberman (2012a) afirma que é "preciso saber ver nas imagens aquilo de que elas são as sobreviventes".

Giorgio Agamben (2005), também leitor de Benjamin, 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, e em seu tempo próprio está a possibilidade de redenção. 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, trad. nossa).² 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 o autor, 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. A imagem funciona como "um operador temporal de sobrevivências", atenta Didi Huberman (2011, p. 119).

2. "[...] 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).

Em meio ao cenário devastador da guerra, que tende a apagar todas as diferenças, o vestígio é aquilo que sobrevive ao apagamento. Às vezes, encontra-se ofuscado. Outras vezes, destaca certo aspecto do acontecimento que o originou, sendo alguma coisa que funciona como um indicador de ações que se desenrolaram em uma batalha.

As camadas do vestígio nas fotografias

Nas fotografias que mostramos neste artigo, o vestígio apresenta-se em duas camadas. A primeira está relacionada à sua presença, enquanto signo indicial, na fotografia: toda fotografia é um vestígio. Em uma segunda camada, o vestígio é agente participativo e material estruturante da construção das imagens. Ele faz parte do processo de criação de quem os fotografou. Assim, nessas imagens, estamos lidando com índices dos índices, vestígios dos vestígios.

Com procedimentos específicos, os autores dessas obras fotográficas assumiram o desafio de coletar vestígios heterogêneos, irregulares e efêmeros. Cada um deles se aventurou pelos espaços da guerra procurando fazer dos vestígios elementos constituintes para suas imagens. Para compreendêlas é preciso saber interpretar as variações com que os vestígios se apresentam: pontuais, múltiplos, sutis, evidentes, ocultos ou praticamente apagados.

Apesar dos destroços fotografados apresentarem variações em relação ao formato, tamanho, número, volumes, distância, efeitos de semelhança e grau de apagamento, em todos os trabalhos os vestígios estão presentes, eles não se escoaram completamente do território da guerra, alguma coisa do real ainda está presente. Como

Benjamin escreveu em *Passagens*: "o rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou" (BENJAMIN, 2007, p. 490). 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 relembrado, imaginado.

Nos trabalhos que tratamos aqui não encontramos correlações imediatas e diretas entre imagem e acontecimento, mas, sim, uma indecidibilidade em relação ao efeito que, a princípio, não é dado. Em boa parte dessas fotografias, o vestígio não é imediatamente reconhecível na *antipaisagem* – um tipo de paisagem que não se presta necessariamente para o deleite ou para satisfazer o nosso olhar. Essas *paisagens residuais* não são incólumes. Elas trazem marcas da guerra que não são facilmente legitimadas ou rotuladas. Sentimos certo desconcerto ao observá-las. São paisagens historicizadas, traumatizadas, que estão sempre em transformação: várias camadas temporais estão a reconfigurar o espaço. Passou-se um longo tempo entre o evento e aquilo que sobrou dele, e por isso o signo e o seu referente estão mais distanciados. Para relacioná-las ao tema temos que reter o nosso olhar sobre elas. Com efeito, o que essas fotografias dão a ver?

Épreciso observá-las com cuidado. Elas exigem a vagarosidade de quem abdica da pressa. Como ressalta Didi-Huberman (2012b), se você está diante de uma experiência fotográfica, a legibilidade não é dada de antemão, posto que privada de seus clichês. Examinar fotografias e só pensar em clichês linguísticos seria, nesse contexto, indício de um analfabetismo da imagem. É preciso ter paciência para olhá-las, adverte Didi-Huberman (2012b), já que as imagens são dialéticas e, por isso, são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que conformam a memória da história. Um espectador precipitado não encontrará a experiência da guerra nesses trabalhos.

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? As imagens não conseguem apreender todo o real, embora mesmo lacunares tenham algo a dizer sobre o que representam: podem historicizar o real, contar alguma coisa, mesmo que seja impossível contar integralmente o que se passou.

Talvez essas fotografias sejam testemunhas da maneira como esses traçados, em breve, desaparecerão nos territórios devastados. Elas mostram processos de apagamento guiados pela ação do tempo, que pode encobrir tudo. Observamos 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.

Os sentidos que as reflexões sobre o apagamento e a conservação do vestígio podem adquirir estão sempre relacionados ao processo da memória. Para Benjamin (1996), é a memória involuntária – que opera com a sensibilidade, sensações, sentimentos – que concede ao sujeito a verdadeira experiência. 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, 1996, p. 37).

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 (1999, 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". Na operação de resgate de vestígios, ruínas, restos e detalhes – associados à perda e à permanência – podemos reencontrar não exatamente o que aconteceu no passado, mas, nas palavras de Didi-Huberman (2012a), "o seu possível imaginável".

Oito maneiras de fotografar inscrições da guerra

Voltemos o nosso olhar, inicialmente, para duas fotografias do inglês Roger Fenton (1819-1869). Ao fotografar a Guerra da Crimeia, Fenton tornou-se oficialmente conhecido como o primeiro fotógrafo de guerra — embora sabemos que anteriormente um fotógrafo norte-americano, anônimo, já havia feito daguerreótipos

de oficiais e soldados durante a guerra entre norte-americanos e mexicanos (1846-1848). Em 1855, Fenton e dois assistentes deixaram a Inglaterra, levando 700 chapas de vidro, além do equipamento fotográfico, em uma carroça-laboratório, para fotografar os campos de batalha da Crimeia.

Fenton fez duas variantes da célebre fotografia *The Valley of the Shadow of Death* (1855) que mostra uma estrada salpicada com balas de canhão após uma batalha. Na primeira fotografia (fig. 1), as balas estão amontoadas à esquerda da estrada; na outra (fig. 2), elas encontram-se espalhadas em seu leito. Cogita-se que as balas foram mudadas de posições por diferentes razões: para serem reutilizadas ou para desobstruir a passagem pela estrada. E ainda, como Susan Sontag conjectura:

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)

Independentemente da cena ter sido montada ou não, as balas de canhão espalhadas pela estrada são os únicos indícios de que naquele lugar houve uma batalha. A partir desses elementos restantes de uma ação, podemos elaborar uma perspectiva de compreensão mais ampla da guerra. O vazio e a melancolia dessas imagens, assim como o potencial dos vestígios – nesse caso, as balas de canhão –, é o que nos remete às mortes repentinas e indiscriminadas causadas pelos armamentos da guerra.





Figuras 1 e 2: The Valley of the Shadow of Death. 1855. Fotos de Roger Fenton/War/Photography.

O francês Paul Virilio (1932-) não é exatamente fotógrafo, mas filósofo e urbanista. No entanto, no verão de 1958, estava de férias na Bretanha e ficou fascinado pela arquitetura dos *bunkers* encontrados pelas praias. Virilio começou, então, a fotografar as defesas costeiras construídas pelos alemães, durante a Segunda Guerra Mundial, para evitar o desembarque dos Aliados, ao longo da costa ocidental da Europa. O elaborado sistema composto de aproximadamente 1.500 *bunkers* foi desativado depois da invasão dos Aliados na Normandia, em junho de 1944.

Virilio desenvolveu um estudo histórico, arquitetônico e filosófico sobre esses resquícios da guerra que culminou com a publicação do livro *Bunker Archeology*,³ em 1975. Nas fotografias publicadas no livro (fig. 3 e 4), os *bunkers* são vestígios que permanecem abandonados na costa da França servindo de lembrança fantasmática do passado brutal. As estruturas – ameaçadoras e ao mesmo tempo melancólicas –, em um lento processo, vão sendo encobertas, destruídas pela ação do homem e da natureza. As fotografias de Virilio estão carregadas de inscrições da guerra no território e permitem que a experiência histórica seja transmitida de maneira inacabada, em aberto.

3. O livro foi publicado pela primeira vez por ocasião da exposição *Bunker Archeology*, organizada pelo Centre de Création Industrielle e apresentada no Musée des Arts Décoratifs de Paris, de dezembro de 1975 a fevereiro de 1976.





Figuras 3 e 4: Bunker Archeology. 1975. Fotos de Paul Virilio.

Fait (1992), ⁴ de Sophie Ristelhueber (1949-), traz fotografias aéreas ou do solo, em cor e em preto e branco, que mostram o deserto do Kuwait sete meses depois da Guerra do Golfo (fig. 5 e 6). São rastros de tanques, crateras de bombas, marcas de batalhas que também podem ser vistas como cicatrizes, como vestígios da história. Fait não apresenta a história da guerra, não há atribuições, nem conclusões. A fotógrafa não oferece nada além do que simplesmente se vê. O trabalho não se presta a uma organização narrativa que viria a recompor uma batalha, uma ação, um contexto. Suas imagens apenas sugerem.

4. O livro original foi publicado em 1992. O estudo aprofundado de *Fait* foi possível graças à edição do *Books on books* (2008).

O que vemos são estrias, dobras, cortes, traços de uma paisagem devastada pela guerra e que demandam esforço para serem contextualizadas. A variação de pontos de vista é determinante nesse trabalho: 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 e menos reconhecíveis seus referentes.

A proposta não é documentar o contexto geopolítico da Guerra do Golfo Pérsico. Ristelhueber problematiza a violência e os horrores da guerra de maneira geral, mostrando as marcas físicas, as *feridas* no solo causadas pelas batalhas. De forma poética, pontual, mas também pessimista, ela expõe os vestígios caóticos que a guerra deixa. Os traçados das fotografias de *Fait* testemunham algo que, em breve, não sobreviverá.





Figuras 5 e 6 : Fait. 1992. Fotos de Sophie Ristelhueber.

O Afeganistão, ao longo de quase 30 anos, vem passando por guerras que têm deixado marcas profundas no seu território. O nigeriano Simon Norfolk (1963-) percorreu as terras do país procurando captar os estilhaços do que parece um sítio arqueológico. Em *Afghanistan: chronotopia* (2001), 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.

O nome *chronotopia* é dado em referência ao conceito de cronotopo desenvolvido por Mikhail Bakhtin, no final dos anos 1930, que trata da relação dialética do espaço e do tempo

na literatura, e foi apropriado por Norfolk para o campo da fotografia. 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. Na série, podemos observar uma fotografia das ruínas de instalações da rádio militar e civil em Kohe Asmai (conhecida como Radio TV Mountain), em Kabul central, tendo a região ocidental de Kabul ao fundo (fig. 7); em outra, uma vista do que sobrou da velha estação de ônibus da linha Jalalabad-Kabul, sob o efeito da luz do sol a se pôr no horizonte (fig. 8).





Figuras 7 e 8: Afghanistan: chronotopia. 2001. Fotos de Simon Norfolk/simonnorfolk.com.

A sensação de constante estado de guerra está presente na série fotográfica British watchtowers (2007) do irlandês Donovan Wylie (1971-), que explora os efeitos da vigilância militar ao longo das fronteiras entre a Irlanda do Sul e do Norte. Cerca de 500 a.C., os mirantes naturais eram utilizados para a observação da paisagem circundante na Grã-Bretanha. Em meados de 1980, 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 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.

Antes que as torres desaparecessem da paisagem, Donovan Wylie fotografou-as (fig. 9 e 10). 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 em *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. São construções arquitetônicas arcaicas que funcionam como dispositivos de vigilância. Postos imperiosos, erguidos em áreas fronteiriças, frutos dos olhares da guerra que se tornaram parte da paisagem irlandesa e que, depois de removidos, transformaram novamente a paisagem. As fotografias, de certa forma, afastam o risco de que esse passado seja apagado da memória.





Figuras 9 e 10: Golf 40 e Romeo 21A. Série British watchtower. 2006. Fotos de Donovan Wylie/magnumphotos.com.

O projeto *Bala perdida* (2007), da brasileira Anna Kahn (1968-), diz respeito a um tipo de conflito igualmente assustador: a violência 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.

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 imagens são testemunhas silenciosas de cenas que se tornaram corriqueiras no Rio de Janeiro. É o caso da fotografia intitulada *Alice* (fig. 11). De acordo com a legenda, Alice, três anos, foi atingida por uma bala perdida enquanto brincava na calçada de uma rua na Cidade de Deus. Em *Cátia* (fig. 12), ondas 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 todas as fotografias da série, no lugar do impacto, essas paisagens silenciosas abrem caminho para pensarmos nos seus mais implícitos sentidos.





Figuras 11 e 12: *Alice* e *Cátia. Bala perdida.* 2007. Fotos de Anna Kahn/annakahn.com.

"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". Com essas palavras, a sul-africana Jo Ractliffe (1961-) dá início a um texto poético-narrativo que introduz os leitores no contexto das fotografias do seu livro *As terras do fim do mundo* (2010).

Em 2009, Ractliffe acompanhou alguns veteranos da Guerra de Fronteira (1966-1989) – que envolveu Angola, África do Sul e Namíbia – que estavam retornando, pela primeira vez, aos locais onde eles lutaram em Angola. Ractliffe adotou o ponto de vista dos ex-combatentes em missão terrestre para explorar o território, fotografando sempre do solo. A fotógrafa procurou assinalar os componentes no espaço, 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. Observamos em suas fotografias uma tentativa de reencontrar as ações da guerra, seus sujeitos, resgatar um pouco do que ocorreu naquele território (fig. 13 e 14).

Ractliffe procurou 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. Suas imagens são áridas, enigmáticas, fantasmáticas.

Nas fotografias de Ractliffe, 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 que modificam a paisagem, no sentido de reconstruir, de reexplorar, de repovoar ou migrar, mas que também apagam os últimos traços da guerra.





Figuras 13 e 14: *Cuban base, Namibe.* 2010. *On the road to Cuito Cuanavale I.* 2009. Fotos de Jo Ractliffe/As terras do fim do mundo.

As fotografias do livro *To face* (2012) feitas pela italiana 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 esverdeados, pedras, cavernas. No entanto, há alguma coisa oculta nessas paisagens.

Passaram-se cem anos e os vestígios da Primeira Guerra Mundial, embora muitas vezes já não reportem mais diretamente à sua origem, ainda permanecem espalhados em camadas distintas nas regiões das batalhas. À primeira vista, quase não os notamos nas fotografias de De Pietri. Ao longo do tempo, a natureza parece ter tomado conta do cenário, apagando ações humanas passadas. No entanto, com um olhar mais atento, observamos que os traços dos conflitos ainda são visíveis no tecido das montanhas. Percebemos, então, buracos produzidos pelas bombas, restos de trincheiras, cavernas, artefatos que permanecem integrados à paisagem em

uma dimensão quase invisível. A natureza, em contínuo processo de transformação, apropria-se lentamente dos rastros de um acontecimento histórico que está a ponto de se perder.

O vestígio ora aparece como um elemento discreto na paisagem (fig. 15), ora ele é toda a paisagem (fig. 16), embora nem sempre identificável. Há ainda imagens em que o vestígio não é visível, já que foi totalmente absorvido pela natureza (fig. 17). São fotografias opacas, que não apresentam um sentido direto em relação ao acontecimento e que jogam com a experiência histórica, apontando para o seu apagamento. Nessa ponta extrema do trabalho, quando não vemos 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.





Figuras 15 e 16: *Pré de Padon* e *Passo dell'Alpe Matinna. To Face.* 2012. Fotos de Paola De Pietri/To face.



Figura17: Passo di Vezzena. To Face. 2012. Foto de Paola De Pietri/To face.

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. O trabalho 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. Nesse gesto de mostrar os vestígios da guerra cravados 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.

Considerações Finais

Nos trabalhos apresentados, observamos atos poéticos, trajetos e experiências variáveis a partir de um mesmo ponto de partida: os vestígios da guerra. Seus autores retornaram aos locais das batalhas com o intuito de resgatar, trazer para o presente fragmentos de experiências traumáticas como forma de reabrir o passado que mantém-se inacabado à espera de que seja reconhecido pelos que virão. A função do vestígio não é outra senão recuperar algo do evento, ao confrontar o apagamento dos resíduos da guerra. A potência dessas imagens está na possibilidade de fazer com que uma parte do passado reapareça e dê a ver aspectos seus insuspeitados, incomuns. Trata-se da imanência da história no domínio das pequenas experiências, das pequenas luzes.

Essas fotografias não mostram a guerra como objeto de indignação moral, não há sangue, dramaticidade ou atos de crueldade. Elas nos provocam reações menos diretas e cabe a nós interpretarmos os vestígios da guerra que elas carregam. Em contraposição à fotografia de guerra espetacularizada, comum em nossos tempos, as imagens dos trabalhos expostos mostram o desencanto dos campos marcados pelas cicatrizes da guerra, pelo silêncio constrangedor que substitui os sons dos disparos, das ordens disciplinares, da movimentação dos soldados e de suas máquinas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. El dia del juicio. In: *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hildalgo Editora, 2005. p. 29-34.
- BENJAMIN, Walter. M [O flâneur]. In: BOLLE, Willi (Org.). *Passagens*. Walter Benjamin. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 461-498.
- . Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas, v. III. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 10^a reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Trad. Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- DE PIETRI, Paola. To face. Göttingen: Steidl, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012a.
- ______. Quando as imagens tocam o real. Trad. 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.
- _____. Sobrevivência dos vaga-lumes. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- KAHN, Anna. *Bala perdida*. Disponível em: http://www.annakahn.com/site/. Acesso em: 18 jan. 2017.
- MOLDER, Maria Filomena. *Semear na neve* Estudos sobre Walter Benjamin. Lisboa: Relógios D' Água Editores, 1999.
- NORFOLK, Simon. *Afghanistan: chronotopia*. Disponível em: http://www.simonnorfolk.com/pop.html. Acesso em: 18 jan. 2017.
- 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.

- RACTLIFFE, Jo. *As terras do fim do mundo.* Cape Town: Michael Stevenson, 2010.
- RISTELHUEBER, Sophie; MAYER, Marc; LADD, Jeffrey. *Sophie Ristelhueber: Fait.* (Books on Books). Nova Iorque: Errata Editions, 2008.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.
- TUCKER, Anne Wilkes; MICHELS, Will; ZELT, Natalie. *War/Photography:* Images of armed conflict and its aftermath. Houston: Museum of Fine Arts; New Haven: Yale University Press, 2012.
- VIRILIO, Paul. *Bunker Archeology*. Trad. George Collins. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2008.
- WYLIE, Donovan. *British watchtowers*. Disponível em: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53Z3Z3. Acesso em: 18 ago. 2016.

Data do recebimento: 20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação: 12 de junho de 2017