

## Fotografia de Guerra: Desenvolvimento Histórico e Abordagens Contemporâneas<sup>1</sup>

Emanuel Claudinei das Neves REIS<sup>2</sup>

Kátia Hallak LOMBARDI<sup>3</sup>

Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, MG

### RESUMO

Até que os fotógrafos estivessem nos campos de batalha, romantizava-se a guerra nas pinturas como um ato de bravura e de coragem. Com o tempo, a evolução tecnológica permitiu uma visão real das proporções dos conflitos armados, registrando os rastros deixados pela guerra, objeto de estudo desta pesquisa. Assim, o foco é investigar o desenvolvimento da fotografia de guerra, evidenciando trabalhos que se diferenciam dos que exploram o momento da ação e o sensacionalismo. Como objeto de análise, organizamos fotografias em três grupos: ruínas, corpos marcados pelas cicatrizes da guerra e retratos de combatentes. Desse modo, este artigo propõe uma abordagem histórica e contemporânea da fotografia pela ótica do vestígio de guerra.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotografia de guerra; desenvolvimento tecnológico, ruínas; vestígios; retratos.

### 1 - CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A guerra começou a ser fotografada após a invenção do daguerreótipo na França, em 1839, quando um fotógrafo estadunidense anônimo fez daguerreótipos de oficiais e soldados entre 1846 e 1848, durante a Guerra México-Estados Unidos. Contudo, foi o inglês Roger Fenton (1819-1869) que ficou conhecido como o “primeiro fotógrafo de guerra” ao registrar a Guerra da Crimeia em 1855. Mas, até o início do século XX os equipamentos pesados e os processos fotográficos lentos dificultavam o registro das guerras, limitando-se aos retratos dos combatentes antes das batalhas e às fotografias distantes dos locais de embate. Por vezes, os fotógrafos “arranjavam” as cenas, fazendo composições com corpos, objetos e restos do palco da guerra, criando uma fotografia ilustrativa e não documental.

De acordo com Hilary Roberts<sup>4</sup> (2014), na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) ocorreram revoluções na fotografia de guerra e "o princípio da verdade documental se estabeleceu como influência formadora dominante e permanente na fotografia de guerra" (ROBERTS, 2014, p.155). Surgiram técnicas de construção e edição de imagem, relacionadas à

<sup>1</sup>Trabalho apresentado na Jornada de Iniciação Científica em Comunicação - Intercom Júnior (IJ) – do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 7 a 9 de junho de 2018.

<sup>2</sup>Graduando do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da UFSJ, e-mail: [emanuelreis1997@gmail.com](mailto:emanuelreis1997@gmail.com)

<sup>3</sup>Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da UFSJ, e-mail: [katialombardi@ufs.edu.br](mailto:katialombardi@ufs.edu.br)

<sup>4</sup>Curadora de fotografia do Museu Imperial da Guerra, em Londres.

pré e à pós-produção. Os novos recursos fomentaram discussões sobre manipulação, dificuldade de captura de imagem e carga informativa.

A partir de 1930 surgiram câmeras de pequeno formato – como a Leica – e os fotógrafos adentraram nos combates. O fotojornalismo agilizou-se, explorando a “objetividade” e a função testemunhal da fotografia. Essa evolução permitiu que o *momento decisivo* de Henri Cartier-Bresson<sup>5</sup> (1908-2004) se consolidasse e que os fotógrafos acompanhassem os soldados na linha de frente. Sobre a importância dessa relação da fotografia com a guerra, escreveu Susan Sontag:

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido dos entes queridos que se foram. (SONTAG, 2003, p. 24)

São características valorizadas na fotografia de guerra: a instantaneidade de produção e divulgação da fotografia tirada no momento da ação. Mas, há outras formas de mostrar as atrocidades da guerra que fogem às fotografias espetacularizadas pelas mídias. Tratamos, nesta pesquisa, das imagens voltadas para as consequências da guerra, os vestígios das batalhas. O vestígio impede que as brutalidades dos conflitos sejam silenciadas após o cessar fogo. A perpetuação do sofrimento da guerra ocorre no tempo, nos corpos e no espaço ainda sem as imagens dos veículos pesados sobre as ruas, das balas perdidas acertando janelas ou das expressões de desespero de pessoas feridas. A proposta deste artigo é pesquisar sobre a fotografia do vestígio da guerra no decorrer do seu desenvolvimento histórico, em uma abordagem contemporânea.

## 2- A FOTOGRAFIA DE GUERRA CONVENCIONAL

Pensar em guerra é pensar em registros de sangue causados por embates entre inimigos, linguagem ainda recorrente desde muitos anos, porque o flagrante e o ineditismo são características valorizadas na fotografia de guerra. Na década de 1930, houve essa valorização das fotografias do momento das ações das batalhas. Com os anos, acabou-se criando uma homogeneidade na produção de fotos clichês. Na tese *Poéticas do vestígio: Fait, As terras do fim do mundo e To face* (2015), Kátia Hallak Lombardi confirma essa ideia, pois “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

---

<sup>5</sup>Nasceu em Chanteloup, França. É considerado o pai do fotojornalismo e um nome ímpar no segmento. Definiu o termo *momento decisivo* como o instante preciso do registro da ação, sendo que em uma fração de segundo, o fotógrafo deveria organizar a forma e o conteúdo em uma imagem.

para a grande mídia” (2015, p. 53). Portanto, os apelos fotográficos se repetem e resultam em imagens com o mesmo tipo de apelo.

A tecnologia contribuiu para que o *momento decisivo* de Bresson fosse colocado em prática por ele e pela geração de seus seguidores. O fotógrafo húngaro Robert Capa (1913-1954) ressaltava que “se suas fotografias não são boas o suficiente, você não está perto o suficiente” (CAPA, Magnum Photos, tradução nossa)<sup>6</sup>. Na Guerra Civil Espanhola (1936-1939), Capa fez parte de um time de fotógrafos que atuaram na linha de frente da batalha. Produziu fotografias nunca vistas, como a conhecida imagem do soldado alvejado (Fig. 1), em Córdoba. Ela tornou-se referência da Guerra Civil Espanhola e um dos ícones da fotografia de guerra. A veracidade sobre a captura do instante da fotografia de Capa gerou controvérsias, levando o pesquisador Richard Whelan (1946-2007) a investigá-la durante vinte anos. Whelan explica que Capa e sua companheira, Gerda Taro (1910-1937), fotografavam milicianos de forma descontraída na província de Aragón, e em um dado momento, de acordo com Lombardi,

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 tinha acabado de ser mortalmente ferido. (LOMBARDI, 2015, p.45)

A conclusão de Whelan 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 *apud* LOMBARDI, 2015, p. 45).



Figura 1 - **Death of a loyalist militiaman. Córdoba Front. Espanha. 1936.**  
FONTE: Foto de Robert Capa/International Center of Photography/Magnum Photos

A política influencia a fotografia de guerra. Os governantes são responsáveis pela censura e pelo controle de informação na veiculação das imagens. Lombardi resalta que, em alguns casos, o fotógrafo é impedido de ter acesso aos locais de combate ou é coagido a produzir

---

<sup>6</sup> “If your photographs aren't good enough, you're not close enough” (CAPA, Magnum Photos).

imagens favoráveis ao governo (2015, p.14). Tais restrições tornam algumas guerras mais acessíveis que outras.

A Guerra do Vietnã (1955-1975) foi amplamente fotografada. A foto *Napalm Girl* (Fig. 2), símbolo dessa guerra, é evidência do terror que marcou o período. Na foto, Nick Ut (1951-) registrou militares seguindo crianças aterrorizadas após um ataque aéreo de napalm, a que está correndo nua entre elas é Kim Phuc, de 9 anos.



Figura 2 - *Napalm Girl. Vietnã do Sul. 1972.*  
FONTE: Foto de Nick Ut/Associated Press Photo

Por outro viés, a Guerra do Golfo Pérsico (1990-1991) para muitos nem existiu devido à forte censura. Roberts explica que a medida também era preventiva:

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 foto *Burgan oil fields* (Fig. 3), feita em 1991 por Bruno Barbey<sup>7</sup> (1941-), exemplifica a cobertura dos conflitos do Golfo Pérsico: há fogo e fumaça na imagem, mas não corpos estendidos no chão, nem um conflito acontecendo no momento. São soldados estadunidenses destruindo tanques de guerra iraquianos, registrados a certa distância.



Figura 3 - *Burgan oil fields. Kuwait. 1991.*  
FONTE: Foto de Bruno Barbey/Magnum Photos

Enfim, permeando as deliberações diversas e adversas para se registrar uma guerra, e compreendendo o que os fotógrafos durante grande parte da história da fotografia de guerra

<sup>7</sup> Nasceu em Marrocos. Tem nacionalidade francesa e suíça. Estudou fotografia e artes gráficas na École des Arts et Métiers in Vevey, Suíça. Começou seu relacionamento com Magnum Photos em 1964. Foi vice-presidente da Magnum na Europa em 1978 a 1979 e presidente da Magnum International de 1992 a 1995. Suas fotografias pelos cinco continentes apareceram em exposições, nas principais revistas do mundo e ele já publicou mais de 30 livros.

buscaram e ainda buscam, levantamos a questão: quais os sentidos e os efeitos em jogo de uma guerra quando ela é fotografada fora do momento da ação?

### 3- SENSACIONALISMO E ENQUADRAMENTO

#### 3.1 O espetáculo na abordagem dos fatos

A fotografia de guerra usualmente tangencia o sensacionalismo, o espetáculo. Para Gomes (2004), a espetacularização da notícia nos *mass media* ocorre por três subsistemas: o drama, a ruptura das regularidades e a diversão. O drama consiste na narrativa que busca prender o espectador através de situações ou personagens. A ruptura das regularidades é propriamente aquilo que foge do casual, que surpreende. E a diversão diz respeito ao aspecto lúdico.

Na Guerra do Vietnã se discutiu muito sobre a exploração da morte, da dor e do sofrimento alheio. De acordo com Jorge Pedro Sousa (2004, p. 169), “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”. Criou-se um mercado do sofrimento, motivando o registro de quantas atrocidades fossem possíveis.

Kevin Carter venceu o *Pulitzer Prize 1994 (Prêmio Pulitzer 1994)* pela foto *Starving Child and Vulture (Criança faminta e abutre)* - uma “menina sudanesa faminta caída em um centro de alimentação enquanto um abutre esperava nas proximidades” (PULITZER, 1994), publicada no *The New York Times*.

Carter foi questionado inúmeras vezes sobre o que aconteceu depois com a criança e criticado por um suposto ato de desumanidade. Em entrevista, explicitou detalhes por trás da produção, contando que esperou por alguns minutos para que o pássaro abrisse as asas e o registro fosse ainda mais dramático, porém, não conseguiu. Na realidade, a criança descansava enquanto esperava seus pais trazerem o alimento doado pela ONU, já que a família estava em um acampamento (o que pode ser percebido na pulseira em seu pulso). O abutre foi espantado pelo fotógrafo em seguida. Contudo, a pressão gerada pela fotografia o levou a cometer suicídio.



Figura 4 - **Starving Child and Vulture. Sudão do Sul, 1993.**  
FONTE: Foto de Kevin Carter/The New York Times

### 3.2 O enquadramento: moldura de uma janela

Ao tratar sobre enquadramento, Goffman (1986) explica que *frame* é um termo inglês traduzido da palavra moldura, é como as pessoas observam e compreendem os fatos. Isso ocorre porque as pessoas passam por processos educativos e culturais e convivem em círculos sociais que interferem nas suas crenças e nos seus valores.

Sabemos que as imagens nada têm de inocentes, são recortes espaço-temporais configurados ideologicamente. Lombardi (2015) comenta que nas fotografias que Roger Fenton há um enquadramento favorável ao governo britânico, por exemplo, não retrata sangue, nem corpos espalhados pelo chão.

Sádaba (2007), citada por Thamiris Martins (2016) explica que os jornalistas são inclinados à teoria do enquadramento por causa do conteúdo dos meios de comunicação. As notícias possuem linguagens particulares, criando realidades sociais. “É a valorização de um acontecimento diário, constituindo um produto da interação do jornalista e a sociedade” (MARTINS, 2016, p. 112).

**4- ANÁLISE DE FOTOGRAFIAS QUE MOSTRAM VESTÍGIOS DA GUERRA** As explorações excessivas de efeitos dramáticos, de expressões de dor e de corpos ensanguentados foram recorrentes na fotografia convencional de guerra. No final dos anos 1970, Susan Sontag (2004) escreveu que esse tipo de imagem que estetiza o sofrimento se tornou clichê e perdeu a capacidade de enfurecer, de provocar o outro.

Nesta pesquisa, evidenciamos imagens que mostram as consequências da guerra por meio dos seus vestígios. Isso impede que as atrocidades cometidas no combate sejam silenciadas, visto que quando os combatentes saem de campo a guerra ainda perdura por muito tempo através das sequelas que ela deixa. Para Walter Benjamin (1892-1940), “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” (BENJAMIN *apud* LOMBARDI, 2015, p.17). E compreendendo o passado, podemos estudar meios de evitar que as atrocidades se repitam.

#### 4.1 Metodologia e corpus de análise

Como estratégia metodológica, a partir de uma ampla pesquisa realizada em publicações (livros, revistas, catálogos), exposições (museus e galerias) e *websites* voltados para fotografia, organizamos três grupos de imagens voltadas para os vestígios da guerra, em vertentes que permeiam o corpo e o espaço. No primeiro grupo, *A guerra no espaço geográfico*, analisamos

quatro fotografias cuja referência ao vestígio é encontrada em uma rua destruída, nos buracos das paredes de prédios e nos rastros de uma operação militar. As cinco imagens do segundo grupo, *A guerra no corpo*, mostram cicatrizes, amputações e sequelas de militares e vítimas de confrontos. No último, *A guerra nos retratos*, quatro fotografias registram o pré-guerra, quando as pessoas representadas se preparavam ou estavam a caminho do ambiente de batalha. Todas elas são extensões do “cessar fogo”, já que a guerra perdura através dos seus rastros.

## 4.2 A guerra no espaço geográfico

O caos deixado pela guerra é narrado pelas ruínas dos imóveis, das ruas, das estradas e de todos os locais onde foram travados os combates, sejam desertos, campos ou cidades. “Sem dúvida, a paisagem de uma cidade não é feita de carne. Porém prédios destroçados são quase tão eloquentes como cadáveres na rua” (SONTAG, 2003, p. 13).

A primeira fotografia abaixo (Fig. 5), de Lorenzo Meloni<sup>8</sup> (1983-), retrata o que a guerra no Líbano deixou. Evidencia-se o interior de um apartamento, destruído por lutas violentas entre sunitas e xiitas. As crianças, instaladas no interior da residência, aparentam estar desprotegidas, calmas, abandonadas. Nas paredes, observamos os buracos causados pelas munições.

Até mesmo Bresson, que conceituou o *momento decisivo*, produziu fotografias que mostram os vestígios da guerra, como se nota na imagem à direita (Fig. 6) feita durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), em Sevilha. Nessa imagem, observamos meninos brincando em meio aos escombros. E de acordo com Rosenheim:

alguns abordam a câmera, outros continuam suas atividades sem perturbações. O espaço da imagem é intencionalmente ambíguo; a parede do primeiro plano violada atua tanto como uma janela para o drama de fundo e como um palco ou cenário para os atores de primeiro plano. [...] A tinta branca na parede de estuque se mistura mesmo com as bordas brancas da fotografia, sugerindo que os quatro meninos mais próximos da câmera literalmente se separaram de seu mundo, rasgando um buraco na própria impressão. (ROSENHEIM, 1993, p. 363-364, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Logo, perpetua-se o desastre, ainda que as crianças ajam como se nada houvesse acontecido tanto na foto de Meloni quanto na de Bresson.

<sup>8</sup> Nasceu em Roma, Itália. Foi engenheiro de segurança de tecnologia da informação por alguns anos, até que em 2008 decidiu seguir sua paixão pela fotografia, iniciando os estudos no ramo. Em 2011, entrou para a agência Contrasto. Focou seu trabalho inicialmente em gangues, raves e rappers. Entretanto, seu maior interesse está em fotografar os conflitos do Oriente Médio. Ainda hoje ele atua na região.

<sup>9</sup> “Some address the camera, others continue their activities undisturbed. The picture's space is intentionally ambiguous; the breached foreground wall acts both as a window to the background drama and as a stage or backdrop for the foreground actors. [...] The white paint on the stuccoed wall even blends with the photograph's white borders, suggesting that the four boys closest to the camera have literally broken out of their world by tearing a hole in the print itself”. (ROSENHEIM, 1993, p. 363-364)



Figura 5 - **Típoli, Líbano.** 2013.  
 FONTE: Lorenzo Meloni/Magnum Photos



Figura 6 - **Seville, Sevilha, Espanha.** 1933.  
 FONTE: Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos

Sandra Balsells<sup>10</sup> (1966-) (Fig. 7) fotografou a Guerra de Independência da Croácia (1991-1995). Na foto, observamos uma rua deserta, molhada, com as portas e janelas dos prédios destruídos e uma cruz caída no chão. Não há pessoas, não há carros, não há indícios de algum movimento congelado na cena, tampouco armas. Todavia, é possível notar que por ali houve um conflito pelos elementos citados. A imagem sugere o frio, o abandono, o silêncio, mas a eloquência do vestígio ganha espaço no preto e branco do registro de Balsells.



Figura 7 - **Balkan in memoriam, Croácia.** 2002.  
 FONTE: Foto de Sandra Balsells

O trabalho do fotógrafo Charles-Jean Hallo (1882-1969) foi fundamental para que os franceses localizassem os inimigos em posições de disparo. Ele utilizou uma câmera de grande formato colocada em perspectiva vertical e posicionada fora da cabine de um avião. “As imagens resultantes mostram a extensão e a devastação causada pelos bombardeios que, para os leigos, às vezes, parecem abstratas ou indefinidas.” (LOMBARDI, 2015, p. 60). Ao lermos o título da foto *Le village sous la neige* (A vila sob a neve) (Fig. 8), percebemos que as linhas escuras são rastros de uma operação de guerra, enquanto existe um vilarejo coberto por neve ali. Portanto, o registro do vestígio foi instrumento para estratégias, logísticas de guerra e descobrimentos militares.

As imagens resultantes mostram assim a extensão da devastação devido ao bombardeio em composições que podem ser estéticas e às vezes confinadas à abstração. Como essa imagem, um pouco irreal neste contexto, A visão aérea desmaterializa a realidade e acentua o

<sup>10</sup> Nasceu em Barcelona, Espanha. Graduiu-se em Jornalismo pela Universidad Autónoma de Barcelona em 1989. Entre os diversos livros e documentários que trazem seu nome, em 2002, publicou o livro *Balkan in memoriam* extensão do seu trabalho documental na região dos Balcãs entre 1991 e 2000. Desde 1995 concilia seu trabalho como fotógrafa com a docência na Universidad Ramon Llull.

"espetáculo" da guerra. A fotografia aérea é, portanto, um valioso testemunho geográfico, registrando os espaços de combate, sua organização e suas transformações. (MUSÉE DE L'ARMÉE INVALIDES, 2017, tradução nossa)



Figura 8 - *Le village sous la neige. Ornes, 1917.*  
FONTE: Foto de Charles-Jean Hallo/Musée de L'Armée

### 4.3 A guerra no corpo

No documentário espanhol *No me llames fotógrafo de guerra*<sup>11</sup> (*Não me chame fotógrafo de guerra*) (2014), de Esther Vergara Yagüe<sup>12</sup>, Balsells diz que “a guerra vista de perto é um animal selvagem que devora tudo”. Assim como o ataque de um animal selvagem pode deixar marcas, uma cicatriz diz muito sobre as experiências de alguém, estendendo a guerra dos campos de batalha aos corpos de militares e civis.

O fotógrafo David Jay<sup>13</sup> foi finalista do *Magnum Photography Awards 2016* com o projeto *The Unknown Soldier (Soldado Desconhecido)* (2013). Ele retratou veteranos estadunidenses de guerra do Afeganistão e do Iraque. A primeira imagem (Fig. 9) mostra o sargento Joel Tavera aos 26 anos, que lutou aos 20 no Iraque, severamente queimado, cego, perdeu uma das pernas, e passou por mais de 90 cirurgias. Em outra, (Fig. 10) vemos a especialista Marissa Strock com as duas pernas amputadas aos 20 anos, após seu carro acionar uma bomba enterrada na estrada.



Figuras 9 e 10 - *The Unknown Soldier. Estados Unidos, 2013.*

<sup>11</sup> Documentário produzido pelo Canal+ sobre o prêmio concedido a Samuel Aranda, pela fotografia em que uma mulher consola um familiar no Iêmen, World Press Photo, 2012.

<sup>12</sup> Não foram encontradas informações sobre a diretora.

<sup>13</sup> Nasceu em Oakland, Estados Unidos. Passou grande parte de sua vida entre Austrália, Europa e Nova Iorque trabalhando com a fotografia de moda para Vogue, Elle, Cosmopolitan, Style, Shape e outras. Além da moda, retrata dramas humanos como abuso, guerra, pobreza, doença e beleza. Não encontramos informações sobre seu nascimento.

FONTE: Fotos de David Jay

A foto *Survivor of Hutu death camp* (*Sobrevivente do campo de extermínio Hutu*) (1994) (Fig. 11) foi feita por James Nachtwey<sup>14</sup> (1948-) durante o Genocídio de Ruanda (1994). Em entrevista para a *Time* (2011), contou: “um homem hutu que não apoiou o genocídio foi preso no campo de concentração, morreu de fome e foi atacado com machetes. Ele conseguiu sobreviver depois de ser libertado, ficando aos cuidados da Cruz Vermelha” (TIME, 2011, tradução nossa)<sup>15</sup>.

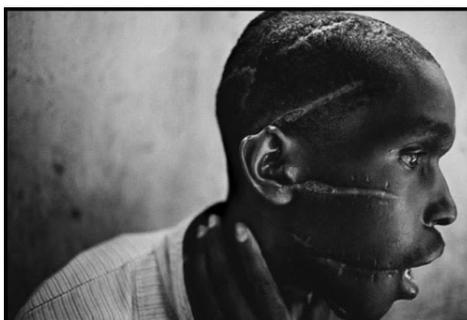


Figura 11 - *Survivor of Hutu death camp*. Ruanda, 1994.  
FONTE: Foto de James Nachtwey

Sophie Ristelhueber<sup>16</sup> (1949-) viajou em 1991 para a Iugoslávia durante a Guerra Civil Iugoslava (1991-2001). Perplexa com a brutalidade encontrada, ela fotografou as suturas em corpos de pacientes de um hospital em Paris para falar da violência naquela guerra, traduzindo o que sentiu. De acordo com Lombardi:

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. (LOMBARDI, 2015, p. 169)

O trabalho, chamado *Every One (Cada Um)* (1994), foi exposto em várias galerias, entre elas no Museum Dhondt Dhaenens, na Bélgica, nos anos de 2009 e 2010 (Fig. 12). As ampliações em painéis de fibra tinham 2,70 cm x 1,80 cm, e por meio dessas dimensões a fotógrafa quis chamar a atenção dos observadores para o assunto.

<sup>14</sup> Cresceu em Massachusetts, Estados Unidos. Formou-se no Dartmouth College em História da Arte e Ciência Política (1966-1970). Tornou-se fotógrafo a partir da provocação que sentia pelas fotos da Guerra do Vietnã, começando a atuar para a revista *Novo México* em 1976. Realizou trabalhos em diversos países, inclusive no Brasil, documentando guerras, conflitos e questões sociais críticas. Foi membro da Magnum Photos e recebeu prêmios.

<sup>15</sup> “A Hutu man who did not support the genocide had been imprisoned in the concentration camp, starved and attacked with machetes. He managed to survive after he was freed and was placed in the care of Red Cross”. (TIME, 2011)

<sup>16</sup> Nasceu em Paris, França. No seu trabalho, expõe os fatos sob a perspectiva dos corpos e paisagens através de feridas visíveis, cicatrizes e lugares devastados pela guerra ou pela natureza.



Figura 12 – **Exposição Every One. Sophie Ristelhueber. Museum Dhondt Dhaenens. Bélgica, 2010.**  
FONTE: Foto de Henk Schoenmakers

A figura 13 é uma das doze fotografias da série *David* (2005), do colombiano Miguel Ángel Rojas<sup>17</sup> (1946-). Um soldado colombiano posa nu com a perna mutilada devido a um acidente com uma mina escondida. A pose faz alusão à obra de mármore *Davi* (1502-1504) (Fig. 14) do artista renascentista italiano Michelangelo Buonarroti (1475-1564), símbolo da arte no período que reforça a imagem do herói na perfeição do corpo e na postura rígida. Rojas, aborda outros aspectos pelo membro amputado: a fragilidade do corpo; e as consequências físicas e psicológicas irreversíveis da guerra.



Figura 13 - **David. Colômbia, 2005.**  
FONTE: Foto de Miguel Ángel Rojas



Figura 14 - **Davi. Itália, 1502-1504.**  
FONTE: Michelangelo Buonarroti

#### 4.4 A guerra nos retratos

Limitadas pelos recursos tecnológicos, as primeiras fotografias de guerra foram retratos de combatentes antes de partirem para as batalhas, por isso a escolha desse gênero fotográfico. Segundo Lombardi, “um retrato é sempre uma prova circunstancial de alguém que se prestou a posar.” (2015, p. 75). No grupo dos retratos, os vestígios da guerra encontram-se nos trajes, nos armamentos, nas expressões das pessoas fotografadas. De acordo com Lombardi,

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.

<sup>17</sup> Nasceu em Bogotá, Colômbia. É um artista premiado que trabalha com fotografia, desenho, pintura, instalações de vídeo, abordando assuntos como sexualidade, cultura marginal, violência, consumo e produção drogas. Tem obras em vários museus e galerias do mundo.

Um olhar arrogante, a postura de um corpo ou uma pequena lágrima podem dizer muito sobre a experiência de uma guerra. (LOMBARDI, 2015, p. 75)

No retrato *Peshmerga soldier crossing Dokan Lake to attack Irakian positions (Soldado Peshmerga que atravessa o Lago Dokan para atacar posições iraquianas)* (1974) (Fig. 15), notamos que o soldado não olha diretamente para a câmera, mas está um pouco desviado para o lado. A imagem provoca sentimentos como rigidez, apatia e preocupação na expressão do soldado. Ele está em um barco, navegando, devidamente vestido e armado, entre os dedos segura, desanimadamente, um cigarro.



Figura 15 - *Peshmerga soldier crossing Dokan Lake to attack Irakian positions. Iraque, 1974.*

FONTE: Foto de Bruno Barbey/Magnum Photos

O vestígio também pode ser ressignificado metafórica e artisticamente. Também neste grupo incluímos trabalhos que o fotógrafo não é o autor, mas o intermediário de outros fotógrafos. Ele resgata e apropria-se de retratos abandonados, esquecidos; reedita-os e exhibe-os em um tempo e contexto diferentes do que foram concebidos.

Em novembro de 2001, antes de partirem para as batalhas, combatentes do Talibã haviam posado sigilosamente<sup>18</sup> para retratos feitos em estúdios secretos. Todavia, essas fotos nunca foram utilizadas por eles já que não puderam pegá-las, pois, ou morreram ou tiveram que fugir dos ataques da oposição. Então, o autor e editor do trabalho – o fotógrafo alemão Thomas Dworzak<sup>19</sup> (1972-) – coletou o material encontrado, reeditando 48 retratos no livro *Taliban* (2003).

Na figura 16 o militante posa de pé apontando a arma para a câmera, utiliza roupas pesadas e escuras, possui barba e faz um olhar desafiador para registrar o momento. O cenário é composto por flores artificiais em um vaso, móveis e, ao fundo, um arranjo com fotografias de

<sup>18</sup> A interpretação Talibã das leis islâmicas declara a fotografia ou qualquer representação na vida humana ou mamífera como ilegal.

<sup>19</sup> 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.

um chalé tipo suíço em um campo e de uma praia com um navio, árvores e prédios. Na figura 17, os dois homens estão de turbantes pretos, roupas de cores escuras, olhares fixos na câmera. Um deles, sem barba, segura um objeto nas mãos e se apoia no ombro do companheiro barbado. Nota-se um ângulo mais fechado, e a foto colorida e retocada manualmente. Os indícios de que essas fotos são de homens provavelmente envolvidos na Guerra no Afeganistão são as poses, os olhares e as expressões dos rostos. Tais características podem nos remeter ao acontecimento.



Figura 16 – **Taliban**. 2001.



Figura 17 – **Taliban**. 2001.

FONTE: Coleção de Thomas Dworzak/Taliban

Meloni fez uma coleção de retratos encontrados nos escombros de uma casa, antes do combate em Kobane, na Síria em 2015, nomeada *Collection LM*. Em uma delas (Fig. 18), já bastante deteriorada – perceptivelmente pelas queimaduras no papel fotográfico –, o vestígio é encontrado na degradação da imagem e no uniforme camuflado vestido pelo soldado, que posa de perfil e com olhar fixo lateral. O cenário é composto por flores e plantas artificiais e não há armas como nas fotos anteriores.



Figura 18 – **Collection LM**. Síria. 2015.

FONTE: Foto de Lorenzo Meloni/Magnum Photos

## CONCLUSÃO

No trajeto desta pesquisa investigamos o desenvolvimento da fotografia de guerra, evidenciando suas características recorrentes e interferências tecnológicas e políticas no modo de

produção. Percebemos que a fotografia – da artística à documental, da profissional à mais amadora possível – está sempre atrelada ao cotidiano das pessoas.

Toda fotografia é um recorte no tempo e no espaço, portanto, observar a guerra a partir dos seus vestígios é um exercício à reflexão sobre as suas consequências, um recurso importante para narrar as perturbações e incômodos perpetuados pela guerra após seu término. Longe dos corpos estirados ou identificáveis, das bombas explodindo ou da vida se tornando morte, captar a guerra pelos vestígios é um recurso de caráter introspectivo, reflexivo. Parafraseando Walter Benjamin, é preciso relembrar o passado para que as injustiças, as barbáries não se repitam. E pelo registro do vestígio pensamos nas dificuldades, no sofrimento e nos desafios de quem já viveu uma guerra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALSELLS, Sandra. **Balkan in memoriam.** Disponível em: <<http://www.sandrabalsells.com/ficha.aspx?id1=1&id2=13>>. Acesso em 22 set. 2017.

BALSELLS, Sandra. **Trayectoria.** Disponível em: <<http://www.sandrabalsells.com/trayectoria.aspx>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

BARBEY, Bruno. **Biography.** Disponível em: <<http://www.brunobarbey.com/Bio.html>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

BARBEY, Bruno. **Burgan oil fields. American soldiers surround destroyed Iraqi tanks.** Magnum Photos. Iraque, 1991. Disponível em: <<http://pro.magnumphotos.com/image/PAR6542.html>>. Acesso em 21 set. 2017.

BARBEY, Bruno. **Peshmerga soldier crossing Dokan Lake to attack Irakian positions.** Magnum Photos. Iraque, 1974. Disponível em: <<http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZO4MDS8VPT&SMLS=1&RW=1366&RH=675&PN=2>>. Acesso em 23 dez. 2017.

BRESSON, Henri Cartier. **Magnum Photos.** Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283312>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

CAPA, Robert. **Profile.** Disponível em: <[https://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_9\\_VForm&ERID=24KL535353](https://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL535353)>. Acesso em: 06 set. 2016.

CARTER, Kevin. **Starving Child and Vulture.** The New York Times. 1993. Disponível em: <<http://www.magnmundi.com/kevin-carter-historia-por-tras-de-uma-fotografia/>>. Acesso em 20 dez. 2017.

DWORZAK, Thomas. **Taliban.** Grã-Bretanha: Trolley, 2003.

FOTOGRAFO, Cada día un. **Miguel Ángel Rojas.** Disponível em: <<http://www.cadadiaunfotografo.com/2012/03/miguel-angel-rojas.html>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

GOFFMAN, Erving. **Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience.** Nova Inglaterra: Northeastern University Press, 1986.

GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação.** São Paulo, Paulus, 2004.

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: 08 set. 2016.

JAY, David. **About David Jay**. Disponível em: <<https://www.lensculture.com/davidjayphotography>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

JAY, David. **The Unknown Soldier**. 2015. Disponível em: <<https://www.lensculture.com/2015-lensculture-portrait-award-winners?modal=david-jay-the-winner-of-portrait-awards-2015>>. Acesso em 30 set. 2017.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Poéticas do vestígio: Fait, As terras do fim do mundo e To face**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2015.

MARTINS, Thamiris Franco. **A construção da imagem de Dilma Rousseff (PT) na esfera midiática: dissonâncias e convergências narrativas entre a presidente e a candidata à reeleição**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

MELONI, Lorenzo. **Profile**. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/photographer/lorenzo-meloni/>. Acesso em: 15 mai. 2017.

MELONI, Lorenzo. **Magnum Photos**. Disponível em: <<http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K1HRG6SPTOZ&VBID=2K1HZS69A9A9A&POPUPID=2K1HRG6SW8HC&POPUPPN=33>>. Acesso em: 16 mar. 2018.

MELONI, Lorenzo. **Magnum Photos**. Disponível em: <<https://www.magnumphotos.com/newsroom/lorenzo-meloni-domino-effect-syrian-civil-war-spillover-in-lebanon/>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

NACHTWEY, James. **Bio**. Disponível em: <<http://www.jamesnachtwey.com>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

NACHTWEY, James. When the World Turned Its Back: James Nachtwey's Reflections on the Rwandan Genocide. **Time**. Publicado em: 06 abr. 2011. Disponível em: <<http://time.com/3449593/when-the-world-turned-its-back-james-nachtweys-reflections-on-the-rwandan-genocide/>>. Acesso em: 08 dez. 2017.

RISTELHUEBER, Sophie. **Biographie / Monographies**. Disponível em: <<http://www.sophie-ristelhueber.fr>>. Acesso em 17 jan. 2018.

RISTELHUEBER, Sophie. **Every one**. Disponível em <<https://www.museumdd.be/en/verleden/t30>>. Acesso em 18 dez. 2017.

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.

ROJAS, Miguel Ángel. **David**. Disponível em <<http://www.academiaflorenca.com/el-david-de-miguel-angel/>>. Acesso em 15 mar. 2018.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

UT, Nick. **Associated Press Photo**. Disponível em: <<https://www.ap.org/ap-in-the-news/2017/aps-legendary-napalm-girl-photographer-nick-ut-to-retire>>. Acesso em 05 dez. 2017.

YAGÜE, Esther Vergara. **No me llares fotografo de guerra**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LBNeFnSnOgs>>. Espanha: Canal+, 2014. 70min.