



**As paisagens fotográficas
historicizadas de “to face”, de
Paola De Pietri**

Kátia Hallak Lombardi

Artigo recebido em: 17/08/2017
Artigo aprovado em: 01/05/2018

DOI 10.5433/1984-7939.2018v14n24p140

As paisagens fotográficas historicizadas de “to face”, de Paola De Pietri

The historicized photographic landscapes of
Paola De Pietri’s “to face”

Kátia Hallak Lombardi*

Resumo: *As paisagens fotográficas do livro To Face (2012), de Paola De Pietri, ao incorporarem vestígios da Primeira Guerra Mundial, chamam a atenção para um passado sombrio que não deve ser esquecido. Tomamos como base as reflexões de Anne Cauquelin e Simon Schama sobre natureza, cultura e paisagem e a dimensão histórica e temporal do pensamento de Walter Benjamin para discutirmos o modo como as fotografias de To Face evocam esse acontecimento histórico e trazem à tona um tema tão relevante como a guerra.*

Palavras-Chave: *Paisagem fotográfica 1. Vestígio 2. Temporalidade 3. To Face 4.*

Abstract: *The photographic landscapes on the book To Face (2012), Paola De Pietri, by incorporating traces of the First World War, call attention to a shadowy past that shall not be forgotten. We based on the reflections of Anne Cauquelin and Simon Schama on nature, culture and landscape and the historical and temporal dimension of Benjaminian thought to discuss how the photographs of To Face evoke this historical event and bring a subject up as important as war.*

Keywords: *Photographic landscape 1. Trace 2. Temporality 3. To Face 4.*

* Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisadora em Comunicação, com ênfase em Imagem e Fotografia. Professora da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

To Face

As paisagens fotográficas que compõem o livro *To Face* de Paola De Pietri (2012), carregam algo de enigmático. Observando-as de forma superficial, encontramos um cenário tomado pela natureza. Contudo, com um olhar mais cauteloso, percebemos que algo se revela no tecido das montanhas – cobertas pela neblina, pela neve ou pela grama –, nos campos secos, nos bosques amarelados e esverdeados, nas pedras estilhaçadas.

Em maio de 1915, quando a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) completava quase um ano, milhares de soldados dos exércitos da Itália e da Áustria-Hungria iniciaram uma série de confrontos nos Alpes e Pré-Alpes, ao longo do rio Isonzo e na região do Carso, na Itália. De 1915 a 1918, eles lutaram entre trincheiras e rochas, em grandes altitudes, em um ambiente hostil, dificultado pelas condições ambientais e meteorológicas.

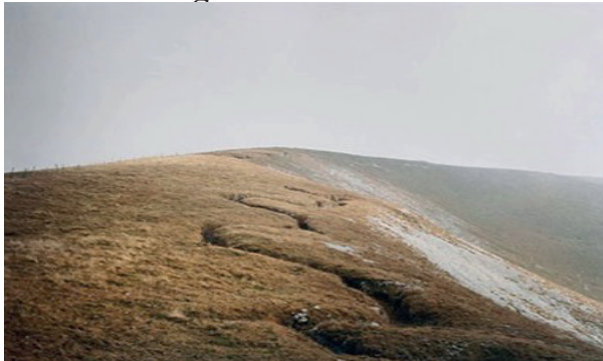
Transcorridos 50 anos, o escritor e ex - combatente italiano, Mario Rigoni Stern, caminhou pelos Alpes buscando pequenas evidências da Grande Guerra – lascas de metais, restos de equipamentos, objetos pessoais e até mesmo pedaços de ossos. Peças de um quebra-cabeça montado por ele, posteriormente, no livro *Nelle caverne dell’Ortigara ancora odor di guerra* (1967). Enquanto descrevia cada objeto encontrado no percurso, o autor pensava: “Quantos milhares de homens passaram por esse caminho? Piemonteses, lombardos, venezianos, toscanos, sardos e calabreses; mas especialmente alpinos, aqueles dos 22 batalhões do Ortigara.” (STERN apud DE PIETRI, 2012, p. 97, tradução nossa)¹.

¹ “How many thousands of men passed this way? Piedmontese, Lombards, Venetians, Tuscans, Sardinians and Calabrians; but especially Alpini, those of

Assim como os relatos de Stern, inúmeras histórias da guerra foram repassadas de geração a geração, tanto pelos livros como por relatos orais de professores, familiares, pessoas que presenciaram os acontecimentos daquela época. Foi assim que a fotógrafa italiana Paola De Pietri aprendeu sobre a Primeira Guerra Mundial. Entre 2008 e 2011, foi a sua vez de percorrer e fotografar os locais onde ocorreram alguns dos acontecimentos mais dramáticos das batalhas nos Alpes. O resultado pode ser observado na sequência de 40 imagens que integram o volume de *To Face* (Fig. 01).

Essas paisagens fotográficas nos proporcionam mais do que o desfrute visual da região. Elas estão impregnadas de vestígios das ações do homem em locais que um dia foram palco de guerra. São essas marcas deixadas na paisagem que nos possibilitam voltar ao passado e resgatá-lo, ainda que minimamente.

Figura 1– Monte Fior



Fonte De Pietri (2012, p. 31).

the twenty-two battalions of the Ortigara.” (STERN apud DE PIETRI, 2012, p. 97)

A Construção da Paisagem

De acordo com Anne Cauquelin (2007), a paisagem tem sua origem indefinida. O termo e a noção vieram da Holanda, passaram pela Itália e se instalaram na cultura ocidental com as leis da perspectiva. Para Simon 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 autossuficiente. (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.

A partir da perspectiva, inventada no século XV, a paisagem ganhou autonomia, adquiriu a consistência de uma realidade “para além do quadro” (CAUQUELIN, 2007, p. 37). A perspectiva se tornou responsável por fundar uma realidade sensível, por inserir, obrigatoriamente, a percepção na ordem cultural. Para Cauquelin (2007), esse salto na pintura vai além da mera possibilidade de representação gráfica dos lugares e objetos; a perspectiva instaurou uma ordem de equivalência entre um artifício e a natureza. Apesar de artificial, a perspectiva é responsável por dar forma à realidade, que é transformada em imagem e que tomamos como real. Assim, a paisagem surge como noção, como conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição; tenta-se construí-la como o *análogon* da natureza. Contudo, como alerta Cauquelin (2007), é preciso renunciar a essa ilusão, pois 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.

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). 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 (2007), essa é a função do mais simples fotógrafo: enquadrar. Pelo enquadramento subtraímos ao olhar uma parte da visão: “isso não entra”.

Assim, a paisagem é montada como uma sentença gramatical, a partir de um conjunto de elementos disponíveis e regras – enquadramento, medidas, distância, ponto de vista, escala, percepção, orientação – que permitem que sejam formuladas de diversificadas maneiras. Segundo Cauquelin (2007), ao emoldurarmos, nos situamos à certa distância, utilizamos recursos da linguagem, valemo-nos da percepção sensível.

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. Apesar do retrato ter sido o gênero fotográfico predominante no século XIX, muitos fotógrafos, mesmo

com as dificuldades causadas pelos processos e equipamentos, passaram a usar a fotografia como aparelho mediador entre o homem e o ambiente externo.

Ao longo do século XIX, 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 panoramas e vistas da cidade produzidas em álbuns. Nesse caso, trata-se de um outro tipo de paisagem, a paisagem urbana. Como define Nelson Brissac Peixoto: “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 cidades” (PEIXOTO, 1996, p. 10). Para Cauquelin (2007), 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 Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) 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.

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 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 Lisovsky (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. 02). 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 a campanhas de criação de parques nacionais nos EUA. Mais recentemente, entre 1980 e 1990, Hiroshi Sugimoto (2016) 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. 03).

Figura 2 – Jeffrey Pine. Sentinel dome. 1940.



Fonte: Adams (2016).

Figura 3 – Caribbean Sea. Jamaica. 1980.

Fonte: Sugimoto (2016).

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 da 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.

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 (2007), 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. 04), 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 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 leitura de Schama, o pintor 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 garante os abetos e, para o autor, 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.

Figura 4 – O caçador na floresta. 1813



Fonte: Schama (1996, p. 118).

Outras Paisagens

Entretanto, nem sempre a paisagem dá 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 eles se esforçam para fugir das normas da tradição pictórica e se propõem a “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 cita o trabalho do alemão Anselm Kiefer (1945-). O trabalho desse artista está relacionado à história da Alemanha e a temas como o nazismo, o Holocausto, assim como os conceitos teológicos da cabala. Na obra *Varus* (Fig. 05), de acordo com Schama (1996), Kiefer faz uma referência, quase uma paródia, à pintura *O caçador na floresta*, de Caspar David Friedrich (Fig. 04). 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 Schama, 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).

Figura 5 – Varus. 1976.

Fonte: Schama (1996, p. 128).

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, de novas descobertas no universo e de novas tecnologias audiovisuais, provocando, assim, possíveis mudanças nos nossos dispositivos perceptuais.

Lissovsky 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

Lissoovsky, 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 diferentes territórios. Elas são resultado de embates sociais. 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)

Vestígio, História e Temporalidade

Em *To Face*, não encontramos paisagens fotográficas que procuram equivaler-se à natureza com o objetivo de proporcionar deleite visual, mas sim paisagens devastadas, carregadas de marcas de um passado sombrio. 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 de Paola De Pietri, as paisagens estão crivadas com o legado da guerra.

Essas paisagens parcialmente encobertas pela neblina, pela vegetação, ou dominadas por fragmentos de pedras, nos lembram do contexto da guerra por meio de sinais, rastros, ruínas e objetos deixados pelos combatentes. Sinais esses que permanecem integrados à natureza em uma dimensão quase invisível. São *paisagens historicizadas* que misturam, em uma mesma linha de tempo, passado e presente. O presente é marcado pela percepção inicial da natureza, que acontece sem esforço, de forma contemplativa; o passado é visível nos vestígios e também nas lacunas, nos espaços em branco. Trata-se aqui do espaço do possível, onde a história pode aparecer e desaparecer.

As tênues marcas nas paisagens fotográficas de Paola De Pietri que estão sendo encobertas pela grama, neve, árvores e pedras podem nos remeter à complexidade dos efeitos gerados pela história. Embora nestas 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

realidades perdidas.

Só depois de certo tempo de observação é que percebemos os detalhes escondidos nas fotografias de *To Face*. São pequenas pistas, quase insignificantes e, no entanto, são elas que nos permitem refletir sobre o que aconteceu ali: quem morava naquela caverna, como construíram aquele abrigo, quantas pessoas morreram nas batalhas? A fotógrafa está interessada, principalmente, na história dos homens contada a partir de vestígios incorporados à paisagem.

De acordo com o pensamento benjaminiano (BENJAMIN, 1996), o vestígio pode ser entendido como traço, resíduo, possibilidade de reflexão a partir do que permanece. O vestígio é o operador de algo em vias de desaparecer, é o que sobra do ocorrido. É o que sobrevive ao apagamento, pois não carrega apenas o que resta, mas toda a força de uma desapareição. Na concepção de Walter Benjamin, o vestígio deve ser compreendido como uma prática historiográfica que procura rastros deixados pelos ausentes da história, rastros de outras possibilidades de interpretação do passado, que escapa da versão dominante. É preciso, “escovar a história a contrapelo”, dizia Benjamin (1996, p. 225).

Michael Löwy (2005), ressalta a concepção de tempo e história na obra de Benjamin. Segundo Löwy, a relação entre hoje e ontem não é unilateral, e “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*.” (LÖWY, 2005, p. 158)

Na *Tese 6*, em *Sobre o conceito de história* (1996), Benjamin explica que “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, 1996, p. 224). A fotografia, de algum modo, corresponde a um documento imediato da realidade externa, assim, concretiza o vestígio. Para Benjamin (1996), a fotografia capta algo secreto e efêmero, *a pequena centelha do acaso*, como ele mostra em *Pequena história da fotografia*. Löwy (2005) ao interpretar as *Teses* de Benjamin, comenta que “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.” (LÖWY, 2005, p. 140).

Apropriando-se do pensamento benjaminiano, Georges Didi-Huberman (2011) relaciona a imagem ao gesto luminoso dos vaga-lumes, aos pequenos lampejos, que ele caracteriza como pequenas sobrevivências para onde 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)

Trata-se aqui de articular a noção da temporalidade do índice a uma questão que é ligada a experiência histórica que, de acordo com Benjamin, é marcada pela descontinuidade e não pelo encadeamento. Nesse sentido, o passado ao qual as fotografias podem nos enviar não é fechado, mas aberto, e alimenta o compromisso com o futuro. “O passado leva consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. [...] Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações precedentes e a nossa”. (BENJAMIN, 1996, p. 223).

De acordo com Didi-Huberman (2008), a imagem não se reduz a um mero acontecimento no passado, mas ostenta uma temporalidade dupla, permitindo que algo que restou do passado possa ser visto na força no presente. Poderíamos dizer que o vestígio é a indicialidade da imagem: a inscrição da experiência como índice, que está voltado para o passado, mas que, pelo trabalho da imaginação, dirige-se para o futuro.

No trabalho de Paola De Pietri, é como se a guerra fosse apanhada na dimensão de um traçado e a função das fotografias fosse compor uma segunda grafia, destinada justamente a salvar esses vestígios. Paola De Pietri estaria, então, preservando alguma coisa que logo seria encoberta. Talvez essas fotografias sejam testemunhas da maneira como esses traçados, em breve, não sobreviverão.

O remoto palco de batalhas foi tomado por uma silenciosa paisagem. As fotografias de *To Face* mostram a lenta apropriação dos rastros da guerra pela natureza. “Apague as pegadas!” diz o refrão de um poema de Brecht (2012, p. 57). O tempo vai apagar as inscrições da guerra nas montanhas. As imagens do livro mostram a ação dupla da natureza e do homem. Elas estão contraditoriamente relacionadas com a manutenção e perda de vestígios. Roberta Valtorta, historiadora e crítica de fotografia, observa que:

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. Mas enquanto *homo faber* constrói e destrói, durante o longo tempo de vida do mundo o trabalho da natureza está constantemente reabsorvendo o que o homem está constantemente mudando. (VALTORTA apud DE PIETRI, 2012, p. 99, tradução nossa)²

Em *To Face*, Paola De Pietri empenhou-se na tarefa de dar a ver os vestígios como forma de enfrentar o apagamento que a própria guerra produziu. A maneira como ela aponta e organiza os rastros da guerra na paisagem está longe da denúncia, da explicação, da reconstituição. Trata-se de um trabalho de investigação contra o apagamento da história.

O processo de apagamento está relacionado à ação do tempo que pode encobrir tudo. O tempo tratando de pacificar o passado, dificultando a operação de resgate. Até quando será ainda possível responder: O que aconteceu ali? Que evento ocorreu? A que isso pertence? Resto de quê? Vestígio de quê?

A cada instante, histórias são esquecidas, deixadas para trás. Resgatar um evento do passado é uma forma de permitir que a história seja revisitada. Didi-Huberman (2012a) discute a necessidade de se *arrancar* fotografias do real. Apesar de certa irrepresentabilidade, a imagem é fragmento de algo que aconteceu.

2 “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)

Esse *pedaço de alguma coisa*, como pode mostrar o que aconteceu? Como, diante do acabado, reencontrar o inacabado? O que está em jogo é aquilo a que a imagem nos remete.

De acordo com Didi-Huberman (2012a), mesmo sabendo que as fotografias mostram uma partícula ínfima do ocorrido, elas são necessárias, pois só assim podemos imaginar o que sucedeu e evitar o risco de o fato cair em esquecimento. De acordo com o autor, “seria preciso saber ver nas imagens aquilo de que elas são as sobreviventes. Para que a história, liberta do puro passado (desse absoluto, dessa abstração), nos ajude a *abrir* o presente do tempo.” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 229).

Somente pela imaginação é conseguimos preencher as lacunas entre imagens e acontecimentos. A fotografia pode oferecer muito mais do que a contemplação, ela pode proporcionar experiência e ensinamento. Para Didi-Huberman, “saber olhar uma imagem seria, de certo modo, 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).

Nas fotografias de *To Face*, encontramos traços de um passado irrecuperável que pode, entretanto, ser imaginado. A Primeira Guerra mundial aconteceu há mais de um século, entretanto, suas sombras ainda estão projetadas nas cavernas, nas rochas, nos bosques que compõem a paisagem dos Alpes italianos e austríacos. Podemos chamar essas imagens também de *paisagens traumatizadas*, ou, para usar o termo de Schama (1996), de *antipaisagens*.

São paisagens compostas por camadas de matérias

acumuladas com o passar do tempo, camadas da história que foram sobrepostas. As diversas tramas que se sucederam naqueles locais alteraram suas formas. Paola De Pietri não sustenta nenhuma inocência quanto ao recobrimento dos vestígios pela natureza. É 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 a experiência traumática da guerra. 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.

Para Schama (1996), a paisagem é um texto no qual as gerações escrevem suas obsessões recorrentes. Nesse sentido, as paisagens do livro *To Face* são “textos” que apresentam “escritas” da Primeira Guerra Mundial. Mesmo destituídas da figura humana, é da transitoriedade do ser humano, da história e da natureza que elas tratam. Os espaços fotografados reportam aos feitos do homem e, portanto, à sua própria história: são *paisagens historicizadas*. Nelas, estão impressas histórias da Grande Guerra. Observamos o tempo tratando de pacificar o passado, dificultando a operação de resgate e, por outro lado, as fotografias tentando historicizar o real, preservar alguma coisa que ainda não foi encoberta.

Essas imagens têm uma temporalidade própria que se distingue do *tempo da atualidade* da fotografia tradicional de guerra. A escolha de uma câmera de grande formato para desenvolver o trabalho já indica que a fotógrafa não estava interessada no clique

instantâneo. Antes de apertar o disparador, Paola De Pietri precisava fazer uma série de operações – escolher o enquadramento, o ângulo de visão, os componentes da imagem, o grau 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. 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?”

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 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 algo sobre 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, Paola De Pietri aborda a presença de algo que já está ausente.

Três Variações do Vestígio nas Paisagens de To Face

Em *To Face*, cada paisagem fotográfica contém singularidades, e a maneira como os vestígios da guerra 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 tentativas de apagá-la. Assim, podemos organizar os vestígios que marcam essas paisagens em três grandes grupos:

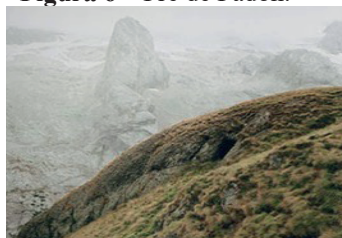
Vestígio Pontual

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 observador. Isso que se destaca, precisa de um tempo para ser apurado, absorvido. Aos poucos, começamos a notar a presença de possíveis rastros da guerra na paisagem.

Em *Pré de Padon* (Fig. 06), 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 chama atenção o contraponto do verde - amarelado, no primeiro plano, com a brancura no plano de fundo. Observando um pouco mais, reparamos as duas aberturas retangulares na montanha, na parte central da imagem. Teriam sido feitas pelas mãos dos soldados? Eis um provável vestígio da guerra. Em *Lago Minisini, Ospedaletto* (Fig. 07), observamos árvores e uma mata encobrendo a entrada de uma caverna, tornando-a um ponto escuro no meio

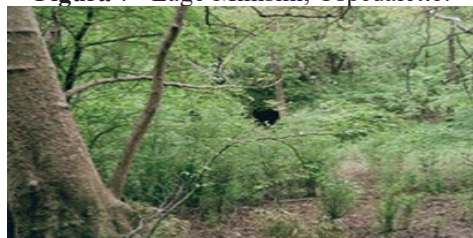
do verde exuberante que envolve a paisagem. Em uma primeira impressão, essas fotografias podem passar por belas e convidativas, mas, tão logo as observamos com um olhar atento, percebemos que elas estão muito longe de meras paisagens bucólicas. São justamente os vestígios pontuais, nessas duas fotografias, as entradas das cavernas, que quebram a singeleza da imagem e nos remetem aos tempos da guerra.

Figura 6 – Pré de Padon.



Fonte: De Pietri (2012, p. 71).

Figura 7 – Lago Minisini, Ospedaletto.



Fonte: De Pietri (2012, p. 15).

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. Como acontece na fotografia *Monte Arnese. Hornischegg* (Fig. 08), em que rochas devastadas ocupam quase todo o quadro. Também a última imagem do livro (Fig. 09) é composta por montes de pedras calcárias que aparecem despedaçadas, no primeiro plano, e mais sólidas, como uma muralha danificada, no plano de fundo. Nas duas fotografias, não sabemos exatamente do que se trata, a única informação que temos é sobre os locais onde

elas foram feitas, como informam os títulos. Os vestígios seriam, então, as pedras que ocupam praticamente toda a imagem. Ainda que Paola De Pietri (2014) afirme que todas as fotografias do livro têm sinais da guerra, a proveniência desses vestígios também é incerta: são resultantes de ações da própria natureza ou surgiram do impacto dos tiros de canhões durante as batalhas impetuosas?

Figura 8 – Monte Arnese. Hornischegg.



Fonte: De Pietri (2012, p. 65).

Figura 9 – Passo dell’Alpe Mattina, Gwengalpenjoch.

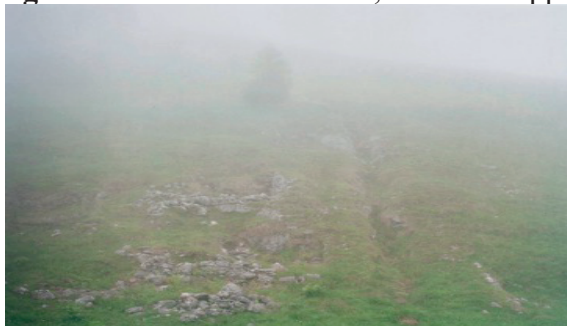


Fonte: De Pietri (2012, p. 75)

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, em *Cason d’Ardosa, Monte Grappa*. (Fig. 10), as nuvens, aos poucos, vão fluindo lentamente pela colina, passando por cima da montanha, das pedras e dos sulcos, como que filtrando, tingindo de branco, delicadamente, os elementos da paisagem. Em *Pazzo di Vezzena* (Fig. 11) vislumbramos apenas uma massa branca. O céu está coberto de nuvens brancas e, no solo, observamos apenas a neve. 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. Tudo parece ter sido apagado, a imagem tornou-se mais lisa, quase não há texturas. O sentimento que temos é de ausência total. As nuvens e a neve ofuscam os rastros da guerra, apagam a história de maneira rápida e suave.

Figura 10 – Cason d’Ardosa, Monte Grappa.



Fonte: De Pietri (2012, p. 43).

Figura 11 – Pazzo di Vezzena.

Fonte: De Pietri (2012, p. 23).

Ao chegar na imagem praticamente sem nenhuma inscrição, Paola De Pietri, em um gesto crítico em relação à própria fotografia, parece nos mostrar que não precisamos expor imagens brutais para refletir sobre guerras: o vazio, os silêncios também trazem 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 cavernas, lutaram contra o exército vizinho, foram bombardeados e perderam suas vidas. Essas fotografias não foram exatamente feitas para passear com o olhar, elas nos desafiam a lidar com os limites do apagamento e da invisibilidade e a procurar efetivamente uma identificação dos acontecimentos da guerra.

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 a história das batalhas travadas durante anos. Nesse jogo de aparecimento, destruição e reaparecimento dos vestígios na paisagem, Paola De Pietri nos faz pensar 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. Apesar de agora tudo ser silêncio, pois a natureza suturou quase todas as feridas do passado, nas paisagens fotográficas de *To Face* ainda ecoam as marchas dos soldados em ação.

Referências

ADAMS, Ansel. **Ansel Adams Gallery**. Disponível em: <http://shop.anseladams.com/Jeffrey_Pine_Sentinel_Dome_p/5010114-u.htm>. Acesso em: 3 jan. 2016.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras Escolhidas, n. 1).

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Tradução de Paulo César de Souza. 7. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: M. Fontes, 2007.

DE PIETRI, Paola. Entrevista por e-mail. Mensagem recebida por

lombardi.bhz@terra.com.br em 29 nov. 2014.

DE PIETRI, Paola. **To face**. Göttingen: Steidl. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Tradução de O. A. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e Pedro Cachopo. Lisboa: Ed. KKYM, 2012a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **Pós**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 206-219, 2012b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Faperj, 2003.

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: UFMG, 2012. p. 229-258.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac; Marca D'Água, 1996.

ROUILLE, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SUGIMOTO, Hiroshi. **Hiroshi Sugimoto**. Disponível em: <<http://www.sugimotohiroshi.com/index.html>>. Acesso em: 3 jan. 2016.