

Os corpos da guerra: fotografia e memória de ex-combatentes mutilados na Guerra Colonial¹

The war bodies: photography and memory of ex-combatants mutilated in the Colonial War

Denise Guimarães-Guedes

Universidade Estadual Paulista - UNESP | Av. Eng. Luiz Edmundo C. Coube 14-01, Bauru, SP, Brasil
<http://orcid.org/0000-0003-3040-6741> · guimaraes.guedes@unesp.br

Jorge Pedro Sousa

Universidade Fernando Pessoa | Praça de 9 de Abril 349, Porto, Portugal
ICNOVA Instituto de Comunicação da NOVA | Campus de Campolide da Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
<http://orcid.org/0000-0003-0814-6779> · jpsousa@ufp.edu.pt

Fechas: Recepción: 24/02/2022 · Aceptación: 21/05/2022 · Publicación: 15/07/2022

Resumen

O tema dos ex-combatentes da Guerra Colonial volta à pauta através do projeto Despojos de Guerra, do fotógrafo português Leonel de Castro. O projeto traz ao tempo presente as cicatrizes dos ex-combatentes, bem como suas histórias de vida, através de retratos atuais e memórias individuais. As fotografias, realizadas com técnicas analógica e de colódio úmido, apresentam os ex-combatentes e as marcas dos ferimentos que interromperam suas vidas na juventude. Este artigo pretende, assim, refletir sobre a constituição das memórias da mutilação de guerra por meio da fotografia documental e como essas memórias dialogam com o tempo presente. Baseia-se numa análise qualitativa do discurso fotodocumental e das considerações do idealizador do projeto, Leonel de Castro, colhidas em uma entrevista, à luz de um referencial teórico construído a partir dos contributos de Sontag, Costa, Baeza, Barthes e Kossoy, que discutem os usos da fotografia documental, e de Biondi, sobre a representação da dor e do sofrimento no fotojornalismo. A pesquisa propõe duas categorias de análise das imagens fotográficas de Despojos de Guerra, em que as naturezas material e temporal se complementam. Conclui-se que a fotografia documental permite que memórias de fatos antigos permaneçam atuais através de sua materialização em imagens e, além disso, as escolhas dos elementos constitutivos da imagem fotográfica pelo fotógrafo são fundamentais para que determinada mensagem seja transmitida. A análise das imagens, portanto, deve considerar as relações entre tais elementos.

Palavras-chave: fotojornalismo, fotografia documental, Guerra Colonial, Leonel de Castro, Despojos de Guerra.

Abstract

Veterans of the Portuguese Colonial War are back on the media agenda through the project "Despojos de Guerra"

1. Pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior CAPES, ref. proc. 88881.623498/2021-01. Esta investigação é parte da tese de doutoramento de Denise Guimarães-Guedes e realizada na etapa "sanduíche", desenvolvida junto à Universidade Fernando Pessoa, Portugal, sob coordenação do professor Jorge Pedro Sousa.



(*Spoils of War*), by Portuguese photojournalist Leonel de Castro. The project brings to the present time the scars of the veterans, as well as their life stories, through current portraits and individual memories. The photographs, Using a collodion process, analogic, photographs present veterans and the marks of the wounds that interrupted their lives in their youth. Thus, this study intends to reflect on the constitution of memories of war mutilation through documentary photography and how these memories dialogue with present time. It is based on a qualitative analysis of the photodocumentary discourse and of the discourse of the creator of the project, Leonel de Castro, collected in an interview, in the light of a theoretical referential built from the contributions of Sontag, Costa, Baeza, Barthes and Kossoy, who discuss the uses of documentary photography, and of Biondi, about the representation of pain and suffering in photojournalism. The research proposes two categories of analysis of the photographic images of *Despojos de Guerra*, in which material and temporal natures complement each other. Conclusions point out the ideas that documentary photography allows memories of old facts to remain present through their materialization in images and, furthermore, that photographer's choices of the constitutive elements of the photographic image are fundamental for a certain message to be transmitted. The analysis of the images, therefore, must consider the relations between such elements.

Keywords: photojournalism, documentary photography, Colonial War, Leonel de Castro, *Despojos de Guerra*.

1. Introdução

A ideia deste artigo surgiu da leitura de fotografias de Leonel de Castro², integrantes de reportagem publicada na revista portuguesa *JN História*, pertencente ao *Jornal de Notícias*³, “Vidas moldadas a ferro e fogo”. O fotógrafo português registrou, com a técnica do colódio úmido, um grupo de soldados sobreviventes que foram feridos gravemente durante a Guerra Colonial, ocorrida entre os anos de 1961 e 1974, para o projeto “Despojos de Guerra”, de sua autoria. As fotografias de Castro remetem a outras imagens, publicadas em 1924, no livro “*Krieg dem Kriege!*” (Guerra contra guerra!), organizado pelo pacifista alemão Ernst Friedrich. O livro possui 180 fotografias, sendo que 24 delas são de rostos de soldados mutilados sobreviventes da Primeira Guerra Mundial.

As duas publicações apresentam imagens da guerra pouco usuais. O mais frequente é encontrarmos imagens dos campos de batalha, cenários de destruição, corpos anônimos e sem vida, além das ações de conflito. Ao apresentar sobreviventes e, acima de tudo, soldados, as imagens revelam a guerra sob um outro viés, ou seja, daqueles que são, pela natureza de sua atuação, protagonistas, porém, também vítimas. Através da fotografia, esses homens que colocaram suas vidas a serviço da pátria ganham rostos, identidade, e expõem suas mais profundas e dolorosas cicatrizes de guerra.

Pretende-se aqui discorrer sobre o trabalho “Despojos de Guerra”, publicado quase uma centena de anos depois de “*Krieg dem Kriege!*”, e que chama ao presente as dores e mutilações do passado. A fotografia documental, nesse aspecto, é essencial para que se façam conhecer outras realidades e para que a memória visual dos fatos permaneça viva.

O referencial teórico traz reflexões dos autores Susan Sontag, Joan Costa, Boris Kossoy, Roland

2. Leonel de Castro é jornalista graduado pela Escola Superior de Jornalismo e atualmente desenvolve pesquisa de doutoramento em Jornalismo e Informação, na Universidade do Minho. É fotojornalista no *Jornal de Notícias* desde 1996.

3. *JN - História*, n.º 35, dezembro de 2021.

Barthes e Pepe Baeza, dentre outros, além de pesquisa da autora Angie Biondi (2016), que questiona de que maneira o fotojornalismo torna visível o sofrimento humano. A autora propõe algumas categorias de análise que inspiram a metodologia adotada neste artigo para análise das fotografias de Castro, de maneira que, para analisar as imagens de “Despojos de Guerra”, são propostas camadas que transitam entre elementos objetivos e subjetivos, levando em conta as relações entre esses elementos. Além disso, apresenta as reflexões do fotojornalista e idealizador do projeto “Despojos de Guerra”, colhidas em entrevista.

Por fim, este artigo convida o leitor a uma reflexão sobre como a abordagem do tema na fotografia documental torna presentes os fenômenos do *continuum* espaço-temporal (Costa, 1994) e instaura memórias duradouras de eventos históricos.

2. Memórias (in)visíveis

Desde sua invenção, a fotografia contribui para construir a memória da humanidade e de tudo o que a envolve. Tal como sustenta Reyer (2007), a imagem fotográfica permite vincular o passado ao presente, *produz memória*, própria ou coletiva, sendo neste enquadramento que aqui se considera o papel da fotografia na construção da memória. A memória implica, como diz Jelin (2002), o que se recorda e o que se esquece, narrativas e personagens, atos, silêncios, gestos, saberes, emoções, vazios e fraturas. Por trasladação ao universo fotográfico, o passado, seja da própria fotografia, seja das personagens, espaços ou ações representadas no espaço fotográfico, emerge da imagem fotográfica no presente do ato do olhar, o momento em que a fotografia é observada e interpretada, o momento em que gera significado, dentro de um contexto cultural específico e das vivências que o observador experimentou.

A mensagem fotográfica, estruturada intencionalmente por um fotógrafo, como acontece no caso da obra fotográfica aqui estudada, propõe significados sobre o passado, sobre personagens cuja situação presente resulta do seu passado, por meio de recursos linguísticos específicos que, em grande medida, têm uma leitura cultural, como sejam: a pose dos sujeitos fotografados; a presença de objetos como o vestuário (ou a sua ausência); o embelezamento da imagem, por meio da iluminação ou outros recursos expressivos; a adição de carga estética por meio da composição; a sintaxe produzida pela associação de imagens; e a truncagem (Barthes, 1984a, 1984b). A imagem fotográfica existe, portanto, como um texto visual suscetível de ser analisado e interpretado, desde a sua própria gramática, sim, mas também à luz de um entorno cultural, conforme Barthes (1984a, 1984b) defendeu e outros autores reforçaram (Dubois, 1994). Nesse sentido, a imagem fotográfica produzida intencionalmente, ainda que represente uma singularidade, um corte artificial no contínuo do espaço-tempo, permite ao observador ler orientadamente os fragmentos do passado que são expostos ao seu olhar, produzindo memória justamente como vestígio do passado que evoca, como impressão de uma coisa que deixou a sua marca na fotografia, como herança do passado (Freedberg, 1992; Edwards, 1999; Candau, 2000; Kossoy, 2012).

Ainda que o texto, por mais elaborado e detalhista que seja, tente reconstituir imagens e fatos, a fotografia, como reflexo concreto do mundo (Freund, 1983, p.96), entrega detalhes visuais e, muitas vezes, com uma agudeza contumaz. Em 1924, um livro publicado pelo pacifista Ernst Friedrich apresentava ao público fotografias da Primeira Guerra Mundial, a maioria retirada de arquivos

militares e médicos da Alemanha, muitas delas censuradas. Dentre as 180 fotografias dos horrores, como a devastação de cidades, soldados mortos e veículos destruídos, há uma seleção de 24 imagens com rostos de soldados sobreviventes. Sontag (2003) afirma que, de todo o livro, são essas as páginas mais “insuportáveis” e complementa com a observação, na frase seguinte: “de partir o coração”. Na época, após denúncias ao governo, livros foram retirados das livrarias em algumas cidades e o organizador, processado. O livro, ainda assim, foi reeditado dez vezes e traduzido para outros idiomas.

Quase um século depois, o fotojornalista Leonel de Castro produziu uma sensível série de fotografias de soldados que sobreviveram à Guerra Colonial, ocorrida entre os anos 1961 e 1974, durante o regime salazarista. Os sobreviventes, feridos gravemente durante a guerra, mostram à câmera as cicatrizes e sequelas permanentes, que impactam diretamente em sua qualidade de vida até os dias de hoje. As dezessete fotografias que compõem a reportagem publicada na revista *JN História* fazem parte de uma série de retratos, projeto em andamento que leva o nome de “Despojos de Guerra”, trabalho já premiado na categoria Retratos, do Prémio Pictures of the Year International, em 2021.

Separadas por dezenas de anos, as fotografias organizadas por Ernst Friedrich e as produzidas por Leonel de Castro possuem congruências que as unem em um espaço comum, de homens que estiveram em uma mesma posição de luta pelo seu país. Nas primeiras, as fotografias têm um cunho quase científico, de registro das violentas mutilações nos rostos dos soldados. Nas fotografias de Castro, entretanto, a técnica e o rigor na composição fazem com que o tema denso seja compreendido em outras esferas além da documental. Em ambos, a permanência de um estado de continuidade com o qual todos devemos lidar como espectadores.

As imagens de “Despojos de Guerra” apresentam mais um lado desumano da guerra: aquele que sobrevive no corpo dos ex-combatentes por décadas e não pode ser reconstruído. Ao mesmo tempo, as fotografias revelam tudo o que há de mais humano em cada um dos retratados, a partir das cicatrizes que evidenciam o sofrimento experienciado e a dignidade com que se mostram à câmera.

2.1. Leonel de Castro e a história de “Despojos de Guerra”

O fotojornalista português Leonel de Castro conta histórias através das imagens. Basta um olhar sobre seu trabalho fotográfico, exposto em sua homepage na internet, para notar que suas fotografias fazem parte de algo ainda maior que uma boa reportagem fotográfica. Castro captura, com maestria, algo que palavras não poderiam expressar, mesmo em sua melhor gênese. E ainda assim, as palavras fazem parte de sua fotografia, não como legenda, mas o complemento de que necessita na arte de contar as histórias.

Em “Despojos de Guerra”, Castro mostra que há muitas maneiras de ver. O projeto, ainda em andamento, foi iniciado em agosto de 2020, durante a pandemia. O desejo de fotografar os ex-combatentes da Guerra Colonial, no entanto, existe há mais tempo. Segundo o fotógrafo (comunicação pessoal, Fevereiro 1, 2022), relatos e histórias sobre a Guerra Colonial pelos jornalistas são raros. Enquanto que outros países exibiam guerra, notadamente a do Vietnã, em fotografias publicadas em revistas e jornais, Portugal, na ocasião, escondia o lado mais cruel da guerra. Isso porque, durante a ditadura, não eram permitidos jornalistas nos conflitos e as poucas fotografias existentes são imagens protocolares, a exibir soldados em seus uniformes, armas e em momentos de lazer. Os ex-combatentes, sobreviventes feridos e mutilados, eram escondidos para que não fossem

um desestímulo a outros jovens convocados para a guerra⁴. Essa comunidade de ex-soldados é hoje representada pela Associação dos Deficientes das Forças Armadas (AFDA).

A condição dos ex-combatentes levou o fotojornalista a refletir sobre a importância de documentar a história desses que tiveram as vidas interrompidas aos 20 e poucos anos durante a guerra. São homens, entre 70 e 90 anos, que, a partir dos ferimentos, tiveram que reinventar seu modo de vida.

Para fotografá-los, Castro descartou o método mais atual de captura fotográfica, a fotografia eletrônica (digital), pois não o agradava a ideia de qualquer resultado que implicasse em uma forma de olhar *voyeur*, explica. Mas faltava, de acordo com o fotógrafo, encontrar uma técnica que fosse adequada à abordagem desejada e que unisse a fotografia documental ao senso de dignidade que o fotojornalista queria imprimir nas imagens. Além disso, a técnica teria que ser compatível com as outras etapas do projeto, que envolve também fotografia analógica em formato 9 x 12⁵.

A escolha do colódio úmido deu-se como uma alternativa ao imediatismo da fotografia digital. O colódio é, por sua natureza, uma técnica lenta, que requer preparo de químicas, sensibilização do suporte fotográfico, tempo de exposição mais longo e revelação manual⁶. O resultado oferecido pelo colódio foi também determinante para a escolha do fotojornalista. As marcas decorrentes da manipulação das chapas de alumínio (suporte utilizado) e da revelação geram imperfeições estrategicamente utilizadas como linguagem, que, segundo Castro, contextualizam o tema da guerra e trazem a ideia dos “estilhaços” às composições. A técnica marca também a interrupção nas vidas dos ex-combatentes, mas apresenta-os nos dias atuais.

3. A fotografia documental

O fotojornalismo tem o importante papel de documentar e mostrar a realidade em suas múltiplas faces; sua principal característica é o compromisso com a verdade. O resultado imagético, porém, será sempre fruto das interações entre fotógrafo, objeto e meio técnico, como afirma Costa (1994). O fotógrafo pode, a partir de suas escolhas, moldar a maneira como a mensagem fotográfica será transmitida, desde a concepção até a execução.

Na fotografia documental, vertente do fotojornalismo, os temas podem ser explorados com maior liberdade, tanto em relação à expressividade do autor, quanto no que diz respeito aos prazos, o que permite o aprofundamento em temas não factuais. Os canais de difusão da fotografia documental não estão restritos às empresas jornalísticas, possibilitando sua divulgação também em livros e

4. A guerra colonial deixou cerca de 10 mil militares mortos nas três frentes de batalha na África (Angola, Moçambique e Guiné-Bissau), 30 mil feridos graves e mais de 120 mil pós-traumáticos (Carlos, 2019, 2021).

5. O projeto prevê outras etapas, algumas delas já em execução, como a visita de Leonel de Castro aos locais em que os soldados foram feridos e o levantamento de informações (fotografias, reportagens) sobre a vida das vítimas antes dos acidentes. Há ainda as fotografias analógicas, realizadas em médio formato, de ex-combatentes também da Guerra Colonial, mas que lutaram na guerrilha, em movimentos independentistas, que também sofreram acidentes e se tornaram deficientes. Parte dessas fotografias foi publicada na Revista Magazine, integrante do Jornal de Notícias, em agosto de 2021, número 1524.

6. Leonel Castro utilizou tempos de exposição de 8 segundos, em média, algo que só foi possível devido à iluminação de 8000 Watts de potência (a sensibilidade à luz é de cerca de 0,75 ISO). Todo o processo fotográfico leva em torno de 10 minutos para a realização de uma fotografia. O equipamento utilizado - câmera e objetiva - é original e foi adquirido nas cidades de Amsterdã e Alemanha.

exposições (Baeza, 2001). Estas características, aliadas à consciência do fotógrafo acerca da realidade que o cerca e o desejo de mostrá-la fazem da fotografia documental um veículo importante para que fatos relevantes, atuais ou não, possam ser explorados em profundidade.

Sojo (1998) destaca que a fotografia documental pode compor um ensaio fotográfico com diversas fotografias, em que a ideia principal está presente em todo o trabalho, mas não impede variações em torno do conceito original. Nesse sentido, a estruturação do trabalho é fundamental para que se mantenha a coerência visual do projeto.

No processo de construção das imagens, o fotógrafo estabelece critérios que não modificam o *status* documental, no entanto, acrescentam camadas subjetivas de interpretação na imagem. A obra fotográfica resultará da personalidade e da intencionalidade comunicativa e expressiva do fotógrafo, a partir de suas escolhas que, por sua vez, são baseadas em sua posição ética, maneira de conceber, representar e ver o mundo e suas capacidades expressivas (Costa, 1994). Costa (1994) destaca ainda que a fotografia jornalística proporciona maior quantidade de informação por segundo, quando comparada à descrição oral ou escrita de um mesmo acontecimento, além de oferecer ao observador uma infinidade de explorações diversas, resultado do grande número de relações intra icônicas.

4. Corpus de guerra - da natureza material à análise subjetiva

Há diversas teorias sobre a interpretação e análise de imagens, mas o que este artigo pretende é instigar a reflexão sobre a análise no campo da subjetividade, visto que a imagem fotográfica não é a realidade, mesmo que a primeira seguramente não existiria sem a segunda. Logo, a imagem é uma representação e, portanto, a objetividade é também ilusória (Costa, 1994, p. 127). Além disso, o gênero documental apresenta linguagem, estilo autoral e subjetividade próprios, como afirma Baeza (2001), de maneira que estabelecer regras de estilo e códigos restritos é um risco de limitação da mensagem. Ademais, em análise de uma série de imagens, como é o caso, mais que aplicar fórmulas de análise pré-concebidas, deve-se considerar as intenções comunicativas, características estilísticas, referências ou uso de recursos retóricos, finalidades de uso e a análise do contexto no qual as imagens estão inseridas. Baeza (2001, p. 171) afirma ainda que a leitura de uma imagem envolve todas as dimensões da inteligência humana, “e nela há que incluir, ademais, a sabedoria emocional para converter a dialética em rendimento vital, em síntese holística, globalizadora, da compreensão da imagem como emancipação da experiência e do próprio sentido do mundo”.

Por sua natureza, a fotografia transforma a dimensão temporal em dimensão espacial, ao separar um conjunto de informações do fluxo dos acontecimentos e fixá-lo em um suporte definitivo (Costa, 1994). A fotografia, afirma Costa (1994, p. 127), “volta a fazer presentes coisas ausentes, que estão ou estavam noutro lugar e noutro tempo”. Nesse sentido, as fotografias de Despojos de Guerra trazem ao momento atual as dores vividas na Guerra Colonial por meio do “bloqueio da sequencialidade e continuidade do real” (Costa, 1994, p. 127) no registro de um fragmento da realidade que condensa em si toda uma história. Nunca saberemos o que aqueles corpos fotografados experienciaram e, embora as memórias das mutilações permaneçam ativas nesses corpos, é a fotografia que traz o passado à dimensão do tempo presente. Por meio da fotografia, as memórias permanecem vivas.

Em pesquisa sobre a representação do sofrimento no fotojornalismo, Angie Biondi (2016) identificou três figurações temáticas para o corpo sofredor na imagem fotojornalística: o corpo supliciado, o corpo assujeitado e o corpo abatido. As figurações atendem, por sua vez, às categorias fome, catástrofe, doença, violência e acidente, que servem de base para a análise de fotografias jornalísticas selecionadas em sua tese. As categorias propostas por Biondi, embora não sejam adequadas para o estudo proposto neste trabalho, inspiram a elaboração da metodologia aqui desenvolvida.

O modelo apresentado pela autora sugere a atividade reflexiva a fim de desarticular o pressuposto da objetividade convencional. Por este motivo, foi escolhido por adequar-se aos propósitos deste trabalho, que tenciona elaborar camadas de análise para que as imagens apresentadas neste artigo sejam compreendidas em sua subjetividade.

De acordo com Kossoy (2012) a fotografia é “objeto-imagem”. Nesse sentido, podemos apontar que a fotografia exhibe um corpo material, em que se podem “detectar características técnicas típicas da época em que foi produzido” (Kossoy, 2012, p. 42). Neste corpo material, estão presentes os elementos constitutivos da imagem.

Antes mesmo de reconstituir os elementos narrativos de suas notícias, antes da ordem do registro histórico do seu evento ou de uma recuperação biográfica dos personagens, o que a fotografia oferece é uma composição material que configura um corpo através de uma matéria expressiva que envolve, em conjunto, uma plástica visual; cores, enquadramentos, iluminação, granulação, planos, enfim, que se apresentam e se colocam perante o espectador lhe convocando certa ordem de afetos. (Biondi, 2016, p. 65)

Assim, a interpretação da imagem fotográfica, inicialmente estruturada pelo fotógrafo, propõe os significados para compor a mensagem fotográfica por meio do uso de recursos visuais, elaborados nos diferentes níveis de produção da fotografia. A fotografia, afirma Barthes (1984b) é constituída por uma mensagem denotada, um análogo mecânico do real, e uma mensagem conotada, que opera ao nível da recepção, na maneira como a mensagem é lida e requer um exercício de deciframento a partir de códigos culturais. Nesse sentido, aspectos como pose dos sujeitos fotografados, presença de objetos, truncagem, embelezamento através do uso de recursos técnicos, sintaxe e trucagem são apontados pelo autor como processos de codificação, muitas vezes com estrutura denotada-conotada.

Costa (1994), por sua vez, afirma que a imagem fotográfica é composta de elementos que, se analisados separadamente, apresentam um quadro estático, próximo de um inventário de situação. As relações entre esses elementos, no entanto, produzem ações e reações uns sobre os outros, o que o autor chama de interações. Essas interações estão presentes em todas as imagens, mas agem de maneira diferente em cada uma delas. Assim, em cada imagem pode haver o predomínio de um dos elementos.

No caso do fotojornalismo, bem como na prática documental que o originou, Biondi (2016) destaca sua concepção na teia de relações entre fotógrafo, fotografado e espectador, de maneira que é preciso considerar essa teia para refletir sobre as perspectivas da mensagem fotográfica, além dos códigos convencionais. Nas análises convencionais, possivelmente as categorias comuns fossem empregadas satisfatoriamente. Porém, a ênfase no gênero jornalístico poderia restringir a análise a situações isoladas, como afirma Biondi (2016):

O reconhecimento dos códigos que marcaram convencionalidades no modo de ver fotografias de imprensa apenas como registro de fatos ocorridos (...) não é suficiente porque não está isolado ou independente da situação concreta que lhe caracteriza - a experiência do ver. (p. 10)

Antes, porém, da relação com o espectador, Costa (1994) ressalta a relação entre fotógrafo, objeto e meio técnico, elementos que, combinados, são essenciais como linguagem e para o resultado final da imagem. Por conseguinte, buscamos conhecer a teia dessas relações a partir desta tríade, bem como por meio da experiência visual dos corpos nas fotografias de Despojos de Guerra. Ressalta-se, no entanto, que a análise não descarta os elementos que compõem a imagem, bem como a técnica fotográfica, a fim de integrar parte do raciocínio subjetivo. Outro ponto importante é que, no âmbito da subjetividade, apresentamos algumas interpretações que não se encerram em si mesmas, de maneira que o trabalho firma-se como uma das inúmeras possibilidades de análise.

Nesse sentido, para análise das fotografias de Despojos de Guerra propõe-se como metodologia duas categorias que consideram a percepção da intencionalidade do fotógrafo, contexto e características estilísticas, tal como sugere Baeza (2001). Os aspectos visuais materializados na imagem - sejam eles decorrentes da técnica fotográfica ou do conteúdo, ambos resultado da intencionalidade do fotógrafo, - compõem a dimensão espacial, denominada neste trabalho como natureza material/diálogos com a materialidade. A segunda categoria trata do suporte material e suas características. No caso, a análise aborda os aspectos relativos à temporalidade (inerente ao fato em si), presenciado pela câmera fotográfica, e à atemporalidade presente na imagem, além das associações entre as questões temporais e o suporte material. Esta categoria é aqui nomeada como natureza temporal/diálogos com a memória.

4.1. Natureza material/ diálogos com a materialidade

A fotografia é composta por um corpo material que carrega consigo os elementos visíveis decorrentes da técnica e os conceitos intencionados pelo fotógrafo, “coisificados”, incorporados nessa superfície palpável. Fontcuberta (2020, p. 45) lembra que a natureza material da fotografia nos passa despercebida, como um vidro transparente de uma janela que nos separa do mundo lá fora e só é percebido quando se rompe. Assim ocorre também com a fotografia na atualidade. A acuidade e o realismo se sobrepõem à percepção de que a tecnologia nos separa da realidade e, desta forma, as imagens hiperreais são a “realidade”. “A câmera traz o espectador para perto, para demasiado perto; com o auxílio de uma lente de aumento — pois neste caso as lentes são duas —, a “nitidez terrível” das imagens fornece informação desnecessária e indecente” (Sontag, 2003, p. 20).

Nesse sentido, a escolha da técnica do colódio úmido afasta a “nitidez terrível” de que fala Sontag (2003) e, conseqüentemente, estabelece a distância que separa objeto e realidade. A partir das reflexões de Fontcuberta e Sontag, é possível identificar na técnica do colódio úmido a ruptura de que fala Castro, ao buscar uma técnica menos *voyeur*.

Em uma técnica rudimentar como a do colódio úmido, a materialidade da fotografia é reforçada pelo não realismo das imagens. A lembrança de que entre sujeito e espectador há um mecanismo é reforçada continuamente pelas características da imagem em colódio: o preto e branco, menor nitidez, algumas ranhuras e rugas na superfície material e marcas nas laterais das fotos, decorrentes do processo de revelação. Ao optar pela técnica, Castro revela a história dos ex-combatentes ao

mesmo tempo em que os protege da exposição demasiada. Como afirma Simões (2021, p. 41), “com a abordagem proposta, a exposição das mazelas está despida da crueza voyeurista, eventualmente violenta e violentadora, que poderia resultar do uso da fotografia digital”.

A escolha da técnica sugere ainda outras interpretações a partir das características visuais, como as imperfeições na textura e acabamento das fotografias (sempre lembrando que quando comparadas às técnicas atuais, extremamente precisas em níveis de nitidez, contraste e acabamento). Por analogia, podemos propor que há um diálogo entre a imagem das vítimas, hoje com seus corpos sobreviventes e mutilados, e o colódio que, por sua natureza, entrega imagens que hoje são consideradas imperfeitas, se comparadas às mais recentes.

A fotografia é também um documento histórico. E, como documento, tem características materiais a partir de elementos que formam a imagem, como enquadramento, iluminação, elementos em cena, grão, contraste e nitidez, dentre outros. Cada um dos elementos não será aqui analisado separadamente, como já exposto, para não incorrer no risco de ser demasiado reducionista e, além disso, como ressalta Castro (comunicação pessoal, Fevereiro 1, 2022), “a técnica não é o mais importante e sim a interpretação que fazemos dela”. Nesse sentido, iniciamos a análise de algumas fotografias selecionadas, todas publicadas na reportagem da revista *História*, com base nas características visuais das memórias, materializadas por Castro.

Há diversos aspectos que são compartilhados na série de fotografias que compõem “Despojos de Guerra”. Em todas, nota-se que o enquadramento varia de acordo com a pessoa fotografada. A ênfase está nas sequelas causadas pelos ferimentos já cicatrizados externamente e, como regra, é possível depreender que a preocupação do fotógrafo foi que as cicatrizes estivessem todas dentro do enquadramento. Assim, há fotografias em que é priorizado o busto, nos casos de membros superiores bi-amputados (figura 1) e há imagens em que todo o corpo está no enquadramento, nos casos de amputações em membros inferiores e paraplegia (figura 2). Predomina, nos enquadramentos, o grande plano, caracterizado, segundo Sousa (2002), por ser mais expressivo e seletivo, além de não apresentar muitos elementos dispersivos em cena.

O ângulo em que os ex-combatentes foram fotografados é normal - à altura dos olhos -, com variações mínimas de angulação, o que reforça a visão objetiva sobre a cena (Sousa, 2002). Além disso, a posição da câmera coloca o espectador e fotografado à mesma altura, sinaliza para a igualdade e convida à empatia.

Figura 1. Abel Fortuna



*Abel Fortuna, ferido na Guiné em 1971, biamputado de membros superiores e com visão residual, é presidente da Delegação do Porto da AFDA. Fonte. Ferrótipo de colódio úmido. Leonel de Castro, 2020.

Todos os fotografados estão sozinhos em cena e há poucos elementos a compor o cenário, como vestimentas ou cadeiras de rodas, o que direciona o foco para os personagens. Não há elementos dispersivos, princípio fundamental no fotojornalismo, segundo Sousa (2002, p. 85): “No fotojornalismo, por princípio, os motivos têm de se destacar claramente do seu fundo. Um fundo confuso, face ao qual o motivo se dilua ou perca importância, raramente permite construir uma mensagem clara”.

Não olham para a câmara, mas deixam-se observar. O fundo em tecido, ora escuro, ora iluminado, cria texturas abstratas que inserem os modelos em uma atmosfera onírica, em que não é possível identificar nenhuma referência de espaço ou tempo. O ambiente criado pela textura do fundo também pode ser associado às imagens desfocadas de um campo de batalhas, que poderiam ser de uma floresta em chamas. Tudo na imagem converge ao tema da guerra.

Figura 2. Manuel Sousa



*Manuel Sousa, ferido em Moçambique, paraplégico. Fonte. Ferrótipo de colódio úmido. Leonel de Castro, 2020.

O preto e branco, inerente à técnica, preferido entre os fotojornalistas na história da fotografia por acentuar a dramaticidade da cena, também impõe a distância temporal entre os dias atuais. A iluminação evidencia as marcas do tempo e, aliada à técnica do colódio, cria *nuances* prateadas. As marcas deixadas pela manipulação do material, nas laterais da foto, reforçam que, além da distância temporal, há uma inevitável distância física entre espectador e fotografado.

4.2. Natureza temporal/ diálogos com a memória

O colódio úmido é um processo fotográfico que foi bastante utilizado entre os anos 1851 e 1880. Por ser uma técnica oitocentista e de características visuais peculiares, é facilmente identificada como algo que não pertence à atualidade. O caráter de antiguidade de todo o processo tem um diálogo com o tema desenvolvido por Castro, pois assim como a técnica que teve seus dias de uso intenso no princípio, mas caiu em desuso, os ex-combatentes, já idosos, viveram no passado a plenitude da saúde antes dos acidentes.

Os corpos, cujas imagens não registram um sofrimento continuado, resignam-se diante de uma violência anterior, já finda em sua ação, mantendo sua memória através das cicatrizes. A fotografia desse corpo, congelada em um *frame*, carrega consigo todo o processo de violência a que foi submetido. Porém, diferentemente da perpetuação de uma ação violenta que, como afirma Biondi (2016), elabora a indignação e o medo, as imagens das cicatrizes convidam à sensibilização.

Nesse sentido, o registro fotográfico das cicatrizes do corpo preserva a memória das cicatrizes da guerra. Para aqueles corpos, a guerra não terminou. A imagem fotográfica sentencia os ferimentos do *continuum* espaço-temporal a que se refere Costa (1994) à existência no tempo presente em forma de cicatrizes registradas pela superfície fotográfica.

o anacronismo intrínseco da imaxe fotográfica -o seu permanente estar fora do seu tempo real- sitúaa nunha dimensión ambigua, irreal, xa que, como é testemuña dun momento pasado, conserva o simulacro daquel momento no decurso dun feito cronolóxico que dissolve Tempo, ou que despraza fóra del. (p. 127)

A natureza da fotografia documental sugere a ideia de atemporalidade de fatos e de experiências vividas, ao apresentar um fragmento temporal que se torna contínuo em seu registro visual. O tempo, para a fotografia documental, não é um fator determinante, visto que não está presa a fatos recentes. No entanto, o conceito desenvolvido pelo fotógrafo é necessariamente “coisificado”, de modo que o suporte fotográfico torna-se documento temporal e está sujeito à sua própria duração. Existe, nas fotografias, portanto, duas dimensões do tempo, em que as memórias sobrevivem materializadas em um suporte que, por sua vez, está sujeito à ação do tempo.

Além disso, a técnica reforça a ideia de ruptura com o tempo presente, pretendida pelo fotógrafo, através das imperfeições que reforçam a distância temporal (Figura 3). O efeito visual proporcionado pela técnica do colódio envolve o modelo e o distancia de qualquer semelhança com a fotografia praticada na atualidade. A imagem é coberta por uma textura que cobre a face e confunde os limites entre a pele, o fundo e as marcas do colódio. São como cicatrizes com contornos indefinidos. Cada uma das marcas nas fotografias é também apontada por Castro como essencial para reforçar a interrupção no curso normal da vida dos então jovens portugueses, a partir da qual suas vidas nunca mais foram as mesmas.

Figura 3. Ilídio Lázaro



*Ilídio Lázaro, diagnosticado com stresse pós-traumático. Fonte. Ferrótipo de colódio úmido. Leonel de Castro, 2020.

O enquadramento também é um elemento que é utilizado no diálogo com a memória e a temporalidade. Assim como afirma Sousa (2002, p. 97), “podem fomentar-se associações mentais entre a ideia de tempo e a disposição espacial dos objectos numa fotografia”. Na imagem 4, o ex-combatente ocupa cerca de um quarto do espaço do quadro. Nesta imagem, o ex-soldado ocupa aproximadamente um quarto do quadro; o restante é preenchido pela textura abstrata do fundo, que se assemelha à textura do corpo do ex-soldado.

Figura 4. Antônio Neves

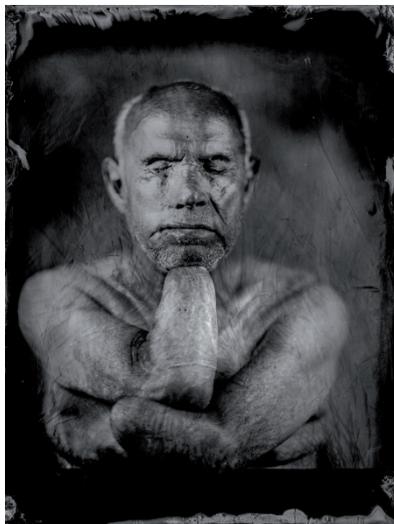


* Antônio Neves, biamputado de membros superiores, cego. Fonte. Ferrótipo de colódio úmido. Leonel de Castro, 2020.

Assim como nas outras fotografias, o ex-combatente na figura 4 não encara a câmara, e parece perdido em seus próprios pensamentos e lembranças. Embora cego, seu olhar vagueia para fora do quadro, talvez em busca de memórias e imagens do passado. Essa relação com o tempo dá-se no âmbito

psicológico e é bem representada por determinados elementos que compõem a fotografia: o preto e branco, a técnica fotográfica, a estética desenvolvida pelo fotógrafo, as texturas e o enquadramento.

Figura 5. José Silva



* José Silva, cego, biamputado de membros superiores. Fonte. Ferrótipo de colódio úmido. Leonel de Castro, 2020.

Na imagem 5, o modelo é cego e tem os olhos fechados. Sustenta a cabeça com os braços, em uma posição de reflexão. Em close, está muito próximo do espectador, mas parece absorvido em seus pensamentos. Além disso, todas as características da técnica, citadas anteriormente, reforçam o distanciamento temporal.

De forma geral, nas fotografias de Despojos de Guerra, a natureza temporal é continuamente reforçada pelos aspectos visuais e materiais da obra. Os personagens, distantes temporalmente da guerra e do momento em que foram feridos, encontram-se encerrados na atmosfera criada pela fotografia, em que passado e presente coexistem no espaço de um frame. A imagem, afirma Reyero (2007), se torna compreensível na experiência do olhar e a memória é oferecida durante essa experiência. A fotografia, afirma a autora, é “objeto de memória e ponte para o passado”.

5. Conclusão

As fotografias do projeto “Despojos de Guerra”, publicadas na revista *JN História*, trazem ao tempo presente as cicatrizes dos ex-combatentes da Guerra Colonial portuguesa. Ao idealizar o projeto, Leonel de Castro levou em conta diversos fatores que foram confirmados durante a análise das fotografias, respaldada pelos teóricos citados neste trabalho.

Os ex-combatentes tiveram seus corpos e cicatrizes fotografados por Castro através da técnica do colódio úmido. O processo centenário de natureza artesanal e detalhista requer do fotógrafo habilidades incomuns para os dias atuais, como conhecimentos sobre os processos químicos e equipamento fotográfico dos primórdios da invenção da fotografia. O resultado é singular e instiga à reflexão sobre como técnica e tema estão interligados.

“Despojos de Guerra” traz um outro lado da guerra. Ao individualizar as dores do passado e apresentar cada um dos indivíduos ao lado de sua história, Castro cria um profundo senso de humanidade que se sobrepõe à violência vivida. Os ex-combatentes deixam de compor uma estatística para contarem suas histórias de vida.

A fotografia é um veículo ainda essencial para trazer à tona as histórias que não devem ser esquecidas. Como afirma Fontcuberta (2020, p.33), “a presença da câmera é o que faz historizados os acontecimentos”. É também através do olhar do fotógrafo que tais histórias podem ser contadas de maneira digna. Despojos de Guerra mostra a força da fotografia documental, fundamental para que essas histórias sobrevivam ao tempo. Paralelamente, comprova que conceito e técnica podem comunicar os objetivos do fotógrafo de maneira subjetiva, de maneira que, para a análise das fotografias, é também necessário que os elementos da imagem sejam considerados em sua interatividade e subjetividade, a fim de alcançar uma leitura mais profunda das imagens documentais. Além disso, a compreensão das imagens pode ser otimizada, à medida que são obtidas também informações sobre o autor da fotografia, o conceito, as condições de realização, o contexto e a finalidade de uso.

Por sua natureza, a imagem fotográfica é detentora de uma mensagem. Para Barthes (1984b), essa mensagem é contínua, o que pressupõe uma dinâmica em que a compreensão de uma fotografia não se encerra em si mesma. Ressalta-se, nesse sentido, a continuidade da mensagem fotográfica, aspecto que propõe a fluidez na compreensão da imagem à medida que estas são vistas em diferentes contextos. Por esse motivo, a análise das imagens fotográficas está sujeita a inúmeras variáveis, que podem envolver não apenas o conteúdo, mas também a concepção, produção, meio de divulgação, suporte, recepção, etc. A análise é, portanto, dinâmica e, como tal, permite muitas possibilidades de interpretação.

Considerando que a fotografia documental possui uma infinidade de temas e liberdade expressiva, propõe-se que a análise de fotografias nesta vertente considere aspectos que permeiam a subjetividade, de maneira que a interação entre elementos e contextos enriqueçam a compreensão das mensagens intencionalmente criadas pelo fotojornalista. Sabemos que as imagens dependem de seu criador para existir. Estão subordinadas à intenção do fotógrafo, à sua habilidade técnica e conceitual de criar, elaborar, dirigir o modelo, capturar em um instante as sensações, texturas e objetos. Mas, uma vez impressas em um suporte, ganham autonomia. As imagens passam a existir longe de seu criador e até mesmo de seu referente.

Ademais, é inevitável que as fotografias sofram a ação do tempo enquanto objeto. A deterioração dos materiais pode ocorrer a longo prazo, mas sempre existirá. Porém, como instrumento de memória, a fotografia realiza o percurso inverso, de maneira que torna presentes as memórias e reúne em um ou mais fotogramas toda uma história. Resta a nós, espectadores, desvendá-la.

Por fim, destaca-se também o deslocamento da fotografia documental para o campo da arte, especificamente nas fotografias em colódio úmido de Despojos de Guerra. Além do rigor técnico (fotografias feitas em estúdio, com iluminação elaborada), o processo empregado na produção das imagens gera uma obra única, em uma chapa de alumínio, de maneira que a reprodução das imagens só é possível quando intermediada por um recurso tecnológico. A singularidade e a durabilidade das fotografias, em contraste com fugacidade e repetitividade das obras reproduzidas pelos meios de

comunicação, remetem às reflexões de Benjamin (1987) sobre as questões da fotografia na era da reprodutibilidade técnica. No caso, a fotografia de Castro transita no campo da arte, sem, no entanto, afastar-se do campo documental. Logo, a pesquisa aqui apresentada demonstra potencial para futuras investigações, tanto no campo da natureza material, quanto temporal.

Referências

- Baeza, Pepe (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Editorial Gustavo Gili.
- Barthes, Roland (1984a). *A câmara clara*. Nova Fronteira.
- Barthes, Roland (1984b). A mensagem fotográfica. In R. Barthes (Ed.), *O óbvio e o obtuso* (pp. 13-25). Edições 70.
- Benjamin, Walter (1987). A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. in: *Obras escolhidas I*. Brasiliense.
- Biondi, Angie (2016). *Corpo sofredor: figuração e experiência no fotojornalismo*. PPGCOM UFMG.
- Candau, Joel (2001). *Memoria e identidad*. Editorial El Sol.
- Carlos, João (2019, 25 de abril). *25 de abril: traumas da guerra colonial ainda persistem*. DW. <https://bit.ly/3MY5kiX>
- Carlos, João (2021, 9 de setembro). *Baixas na guerra colonial são maiores do que se pensava*. DW. <https://bit.ly/3xVDmjE>
- Castro, Leonel de (s.f.) *Despojos de Guerra – set of portraits – Award Estação Imagem 2021*. Consultado em 22.01.2022. <https://bit.ly/3zECh0Q>
- Costa, Joan (1994). *A expressividade da foto*. Ediciones Lea.
- Despojos de guerra (2021, 25 de fevereiro). *Reportagem de fotojornalista português vence prémio internacional* [vídeo]. Portugal: TVI Informação. <https://bit.ly/3HdYQeF>
- Dubois, Philippe (1994). *O ato fotográfico*. Ediciones Paidós.
- Edwards, Elizabeth (1999). Photographs as objects of memory, in Marius Kuint, Christopher Breward & Jeremy Aynsley (Eds.), *Material Memories* (pp. 221-236). Bloomsbury Academic. <https://doi.10.5040/9781474215206.ch-011>
- Freedberg, David (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Editorial Cátedra.
- Fontcuberta, Joan (2020). *Fotografía: los tiempos y las sustancias, Revelaciones*. Editorial Gustavo Gili S.A. (pp. 7-80).
- Freund, Gisèle (1983). *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili S.A.
- Jelin, Elisabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Editorial Siglo XXI.
- Kossoy, Boris (2012). *Fotografía & História*. Ateliê Editorial.
- Reyero, Alejandra (2007). La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9, 37-71. <https://bit.ly/3ugnqpK>
- Simões, Pedro Olavo. (2021, dezembro). Técnica oitocentista para um olhar atual. *Revista História*. Jornal de Notícias, n.35, 41-43.
- Sojo, Carlos Abreu (1998). *Los géneros periodísticos fotográficos*. Editorial CIMS.

Sontag, Susan (2003). *Diante da dor dos outros*. Companhia das Letras.

Sousa, Jorge Pedro (2002). Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*. <https://bit.ly/3tHTouN>

Semblanza de los autores

Denise Guimarães-Guedes é doutoranda no Programa de Pós Graduação em Comunicação na UNESP, com bolsa CAPES de doutorado sanduíche na cidade do Porto, na Universidade Fernando Pessoa, no período de setembro/2020 a fevereiro/2021.

Jorge Pedro Sousa obteve seu doutorado em Jornalismo na Universidade de Santiago de Compostela (Espanha, 1997), onde também realizou sua pesquisa de pós-doutorado (1999/2000). Agregou-se na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (2008), em Jornalismo, e atualmente é professor catedrático de Jornalismo e Ciências da Comunicação na Universidade Fernando Pessoa (Porto, Portugal) e investigador integrado do ICNOVA – Instituto de Comunicação da NOVA. Investiga, principalmente, sobre análise histórica do discurso jornalístico e história do jornalismo. A sua obra mais recente intitula-se *Portugal: pequena história de um grande jornalismo I* (Livros ICNOVA, 2021).