

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**AS FOTOMONTAGENS DE SERGEY LARENKOV:
REPRESENTAÇÕES DE TEMPO E GUERRA**

YURI BRITO HUTFLESZ

RIO DE JANEIRO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**AS FOTOMONTAGENS DE SERGEY LARENKOV:
REPRESENTAÇÕES DE TEMPO E GUERRA**

Monografia submetida à Banca de
Graduação como requisito para obtenção
do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

YURI BRITO HUTFLESZ

Orientador: Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli

RIO DE JANEIRO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **As fotomontagens de Sergey Larenkov: representações de tempo e guerra**, elaborada por Yuri Brito Hutflesz.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli
Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ
Departamento de Expressão e Linguagens – ECO/UFRJ

Prof. Dr. Fernando Souza Gerheim
Doutor em Letras pelo Instituto de Letras – UERJ
Departamento de Fundamentos da Comunicação – ECO/UFRJ

Prof. Dra. Victa de Carvalho Pereira da Silva
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ
Departamento de Expressão e Linguagens – ECO/UFRJ

RIO DE JANEIRO

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

HUTFLESZ, Yuri Brito.

As fotomontagens de Sergey Larenkov: representações de tempo e guerra/ Yuri Brito Hutflesz – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2014.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2014.

Orientação: Antonio Pacca Fatorelli

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu padrasto, Abel.

AGRADECIMENTO

Agradeço ao Buda pelas palavras que servem de guia para a minha vida.

Também agradeço à minha família, especialmente à minha mãe, Mercedes, e à minha irmã, Lara, que me apoiaram nos momentos mais difíceis. Aos meus colegas de apartamento, Raphael e Pedro. Ao meu amigo Thiago que, apesar da distância, continua sendo uma das pessoas mais próximas.

Agradeço à minha namorada, Alyne, que, além de ter estado ao meu lado durante todos os momentos desses 5 anos, despertou meu interesse pela fotografia. Aos professores de fotografia com quem tive aula na ECO: Dante Gastaldoni, Leandro Pimentel, Victa de Carvalho e, especialmente, Antonio Fatorelli, meu orientador, por toda a atenção ao trabalho e paciência.

HUTFLESZ, Yuri Brito. **As fotomontagens de Sergey Larenkov: representações de tempo e guerra.** Orientador: Antonio Pacca Fatorelli. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar as fotomontagens do artista russo Sergey Larenkov. As imagens em questão são composições feitas a partir de fotografias da São Petersburgo atual e da Leningrado do período 1941-1944, quando a cidade sofreu um cerco durante a Segunda Guerra Mundial. A representação do tempo é um dos pontos centrais do projeto. Procura-se explorar as temporalidades suscitadas pela coexistência de diferentes épocas em uma imagem. A relação entre fotografia de guerra e demanda de verdade também é abordada. O objetivo, nesse caso, é discutir os papéis das fotomontagens na elaboração de discursos sobre conflitos. A obra de Larenkov também é comparada às de outros artistas que utilizam a fotografia para gerar outras formas de percepção a respeito de eventos e locais.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

2. O TRABALHO DE LARENKOV

2.1 Contexto

2.2 A técnica

2.2.1 Montagem

3. O TEMPO

3.1 Tempos múltiplos

3.2 Tempo da observação

4. GUERRA E VERDADE

4.1 A verdade reivindicada

4.2 Indexicalidade e iconicidade

5. COMPARAÇÃO COM OUTROS TRABALHOS

5.1 Potsdamer Platz (Michael Wesely)

5.2 Sections of a Happy Moment (David Claerbout)

5.3 Second View e Third View (Mark Klett)

6. CONCLUSÃO

7. REFERÊNCIAS

ANEXO I

1. INTRODUÇÃO

A fotografia é comumente vista como uma fonte de registros históricos. Por conta da relação direta entre as lentes da câmera e o mundo visível, as fotos, em muitos casos, são concebidas como testemunhos da realidade. Mas a realidade é muito mais complexa do que o que pode ser apreendido pelo aparelho. A fotografia como objeto de estudo, portanto, problematiza questões acerca da representação do mundo.

As fotomontagens do artista russo Sergey Larenkov têm na representação do tempo um ponto essencial. Larenkov une imagens da mesma cidade em épocas diferentes em um mesmo quadro. Que tipos de relações entre o observador e a fotografia essa maneira de compor uma foto pode fomentar? Como as escolhas técnicas do artista podem interferir na forma como o tempo é percebido a partir de seu trabalho?

O outro grande eixo a ser abordado é o da fotografia de guerra. As imagens antigas utilizadas por Larenkov nas montagens aqui analisadas são referentes ao Cerco de Leningrado (atual São Petersburgo), um episódio da Segunda Guerra Mundial. A fotografia de guerra sempre teve relação próxima com o jornalismo e, conseqüentemente, com a demanda de verdade.

Muitas vezes, espera-se que os fotógrafos ofereçam relatos imagéticos imparciais e precisos a respeito de um conflito. Isso não é possível, pois o resultado sempre estará moldado pelas limitações no processo de criação das fotografias, pela complexidade das situações em si e pelas subjetividades do fotógrafo e do observador.

Ao unir imagens de guerra e paz, Larenkov problematiza a própria separação entre esses tipos de situação, além de suscitar novos questionamentos a respeito dos eventos retratados. Como seu trabalho utiliza fotografias históricas, Larenkov também lida com a questão da memória coletiva e de suas transformações ao longo do tempo.

A primeira parte deste trabalho tratará da obra de Larenkov de uma maneira geral. O artista, relativamente pouco conhecido, ganhou projeção na internet e lançou seu primeiro livro, com uma seleção de fotomontagens, em 2014. O contexto a partir do qual Larenkov produziu as imagens aqui analisadas também será exposto neste capítulo. O resumo da história do Cerco a Leningrado demonstra, por um lado, a brutalidade dos acontecimentos que ocorreram na ocasião e, por outro, a forma como o povo da cidade conseguiu resistir e encontrar saídas para sobreviver em condições tão extremas.

A técnica utilizada por Larenkov para mesclar as imagens será outro ponto

apresentado no primeiro capítulo. A maneira como o artista decide montar suas fotografias segue um padrão relativamente simples. A tarefa mais trabalhosa é encontrar o ponto exato a partir do qual a primeira foto, na época da guerra, foi feita. A partir daí, no processo de edição, Larenkov decide quais regiões do quadro devem mostrar elementos antigos ou atuais.

As montagens de Larenkov serão, ainda, colocadas em perspectiva em relação a outros trabalhos que utilizaram recursos semelhantes ao longo da história da fotografia. O trabalho do artista é interessante para a análise de diferentes visões a respeito da produção das fotografias. Nesse sentido, os conceitos de pré-visualização, de Ansel Adams, e pós-visualização, de Jerry Uelsmann, oferecem contribuições valiosas para a análise da forma de proceder de Larenkov.

O segundo capítulo tratará especificamente das questões que envolvem o tempo. A fotografia, em geral, está muito ligada à temporalidade, tanto no que diz respeito à sua produção, quanto no que se relaciona à percepção que o resultado final gera. Na obra de Larenkov o tempo ocupa um lugar ainda mais destacado, pois passado e presente se misturam.

Será feito um contraponto entre a visão de Roland Barthes a respeito do tema, baseada no noema “isso-fôí”, e abordagens mais plurais, que compreendem fluxos temporais múltiplos. O trabalho de Larenkov contempla a possibilidade de tempos simultâneos e multivetoriais, ou seja, sem um direcionamento único em relação ao passado.

A concepção de Henri Bergson a respeito da impossibilidade de definir objetivamente o tempo será debatida no segundo capítulo, assim como o conceito de instante expandido, de Alberto Tassinari. Os pensamentos de ambos os autores dão conta do estabelecimento de diversas temporalidades a partir tanto da ação do fotógrafo quanto da interpretação do observador.

O último item do capítulo explora as possibilidades de construções de narrativas a partir das fotografias de Larenkov. A partir da visão do instante como instância subjetiva, o papel do observador pode ser concebido como mais ativo, tanto na definição das temporalidades representadas em cada imagem, quanto no desenrolar de cada situação.

As propostas de Roland Barthes e Abbas Kiarostami a respeito da capacidade que a fotografia tem de não impor uma narrativa pré-definida serão analisadas no contexto das imagens de Larenkov. A junção de elementos de épocas diferentes atua no sentido de

liberar ainda mais a fotografia de um fluxo previamente estabelecido, ou a definição de pontos no tempo estabelece uma duração que se impõe como definitiva?

O terceiro capítulo procurará demonstrar como as questões referentes ao gênero da fotografia de guerra podem ser debatidas na obra de Larenkov. O ponto central é a demanda de verdade relacionada às imagens. A discussão irá partir de uma crítica feita por Errol Morris a Susan Sontag envolvendo fotografias de Roger Fenton.

As imagens em questão foram feitas durante a Guerra da Crimeia (1853-1856) e mostram uma paisagem muito bombardeada, que ficou conhecida como “O Vale da Sombra da Morte”. O fato de Fenton ter feito duas imagens do mesmo local, um com e outro sem balas de canhão espalhadas pelo solo, leva Sontag a fazer diversas suposições.

A crítica de Morris vai no sentido de que não se pode tirar conclusões definitivas a partir do que se vê em uma fotografia. Nesse ponto será feito um paralelo com a situação tensa da Crimeia em 2014, que não gerou uma guerra, mas apresentou elementos de uma. A comparação será útil para avaliar eventuais mudanças na relação entre fotografia, guerra e verdade em relação ao período da Guerra da Crimeia.

As dificuldades de trabalho enfrentadas pelos fotógrafos que cobrem guerras serão brevemente discutidas, assim como os possíveis viesamentos políticos e ideológicos que influenciam na produção das imagens. O primeiro item será concluído com a discussão a respeito de como as fotografias de Larenkov se inserem no contexto da fotografia de guerra.

Como a demanda de verdade pode ser afetada a partir da sobreposição de épocas? Mais do que isso, a montagem fotográfica histórica pode induzir à pesquisa e ao debate? A análise será feita a partir da perspectiva de que a imagem deve ir além do simples papel de documento histórico. Ou seja, a fotografia pode indicar caminhos de investigação para além do que é mostrado.

A segunda parte do capítulo tratará de indexicalidade e iconicidade. Ambos os conceitos são fundamentais para a compreensão da visão comum sobre a fotografia. A ideia de que a câmera é capaz de criar espelhos fiéis da realidade está ligada tanto à relação física que as fotos têm com os referentes quanto à semelhança que as imagens apresentam com o que pode ser visto no mundo.

As possíveis alterações indexicais e icônicas causadas pelas interferências de Larenkov nas fotos originais serão debatidas neste item. Ao mesmo tempo em que utiliza imagem produzidas de maneira tradicional, o artista se vale de apenas algumas partes de

cada uma. O resultado final assemelha-se, em parte, a ambas as épocas, mas não é a representação integral de nenhuma.

A decisão de Larenkov de utilizar diferentes padrões de cor em um mesmo quadro é outra característica importante que diz respeito à iconicidade. Os efeitos que essa escolha pode acarretar e as possibilidades que outras formas de proceder trariam serão comentados.

O último capítulo terá como objetivo traçar paralelos entre o trabalho de Larenkov e os de outros fotógrafos que, de alguma forma, utilizam a união de imagens em suas obras. O objetivo será explorar a relação entre as técnicas e as formas de percepção e interação que cada obra engendra.

A primeira comparação será com a obra *Potsdamer Platz*, do alemão Michael Wesely. O artista produziu uma fotografia deste ponto histórico de Berlim utilizando um equipamento que possibilitou que o tempo de exposição fosse de dois anos. Colocados em perspectiva, os trabalhos de Larenkov e Wesely oferecem uma perspectiva valiosa para o debate a respeito da sobreposição de momentos na fotografia.

A seguir, a obra *Sections of a Happy Moment*, do belga David Claerbout, será apresentada. O trabalho se trata de um vídeo que mostra diversas fotografias do mesmo instante. Cada imagem foi feita a partir de um ângulo diferente. As diferenças nas abordagens do número de pontos de vista e a criação de simultaneidades durante o processo de edição nas fotografias de Larenkov e Claerbout serão abordadas neste item.

Por último, será feito um paralelo entre o trabalho de Larenkov e duas obras coordenadas pelo fotógrafo americano Mark Klett: *Second View* e *Third View*. Klett e as equipes que participaram de cada projeto empreenderam expedições para fotografar paisagens do Oeste norte-americano que já haviam sido previamente retratadas. Assim como Larenkov, Klett procurou encontrar exatamente os mesmos ângulos das imagens originais. Os pontos discutidos neste item serão a escolha, ou não, pela sobreposição das fotografias e os tipos de relações suscitadas por cada trabalho dentro de seus contextos históricos específicos.

2. O TRABALHO DE LARENKOV

Sergey Larenkov nasceu em Leningrado, no Noroeste da Rússia, em 29 de janeiro de 1970. Sua principal atividade profissional é como piloto no porto de sua cidade natal. Desde 2004, Larenkov também se dedica a pensar formas de combinar fotografias antigas e atuais¹. Em 2009, ele criou o blog *Link to the Past*² (que, desde 2011, acumula mais de 300 mil visitas provenientes de 187 países³), onde disponibiliza todo o seu material. O artista já realizou diversas exposições na Rússia e em outros países.

A obra de Larenkov, em sua grande maioria, por sobreposições de fotografias de cenários russos na época da Segunda Guerra Mundial e de imagens dos mesmos locais atualmente. O processo é feito digitalmente, e envolve a busca pelo ponto exato a partir de onde a fotografia antiga foi feita. Larenkov também produz vídeos que mostram sequências de suas montagens em séries elaboradas de acordo com os temas. Em janeiro de 2014 o artista lançou seu primeiro livro: *The War: Participation Effect*, com uma seleção de imagens de diversas cidades.

A maior série de Larenkov é dedicada ao Cerco de Leningrado, evento que durou 872 dias e tirou a vida de 1,5 milhão de pessoas. Apenas 3% dos óbitos foram causados pelos bombardeios alemães; o restante das vítimas pereceu pela fome, já que era muito difícil abastecer a cidade. As avós maternas e um dos avôs do fotógrafo (como soldado do Exército Vermelho) participaram da resistência na ocasião (LARENKOV, 2014). As fotografias relacionadas ao Cerco são a parte da obra abordada nesta análise, pois constituem a base do trabalho de Larenkov⁴, além de serem as que causam impressões mais poderosas no fotógrafo⁵.

Larenkov começou a produzir suas montagens a partir do Cerco, um evento com grandes implicações pessoais para ele. Posteriormente, com o reconhecimento alcançado

1 A primeira série de imagens compostas utiliza cartões postais de São Petersburgo como referências de épocas passadas. Disponível em: <http://sergey-larenkov.livejournal.com/749.html#cutid1>. Acesso em: 20 out. 2013

2 Disponível em: <http://sergey-larenkov.livejournal.com>. Acesso em: 05 jun. 2013

3 Disponível em: <http://www.revolvermaps.com/?target=enlarge&i=5sggb5fp5e0&color=ff0000&m=0>. Acesso em: 20 abr. 2014

4 O livro lançado em 2014 apresenta 32 fotos de Leningrado/São Petersburgo logo no início. A seguir vêm as demais fotos de locais da antiga URSS. O segundo capítulo é dedicado às fotos da Europa. O número de imagens dos demais locais, em ordem decrescente, é: Berlim, 15; Stalingrado/Volgogrado, 6; Sebastopol, 5; Moscou, 4; Viena, 4; Kiev, 3; Praga, 3; Krasnogvardeysk/Gatchina, 2; Smolensk, 2; Vyborg, 2; Minsk, 2; Odessa, 2; Paris, 2; Terijoki/Zelenogorsk, 1; Brest, 1; Normandia, 1; Forst, 1.

5 Texto de apresentação do blog *Link to the Past*. Disponível em: <http://sergey-larenkov.livejournal.com>. Acesso em: 05 jun. 2013

na Europa, Larenkov viajou por outros países da ex-União Soviética (Ucrânia e Bielorrússia) e pela Europa Ocidental e Central, passando pela França, Alemanha, Áustria e República Tcheca, sempre trabalhando com a temática da Segunda Guerra (LARENKOV 2014). Uma pequena parte de seu trabalho é dedicada a outras temáticas, como as ruas da São Petersburgo imperial ou a Guerra Soviético-Finlandesa.

Em dezembro de 2013 Larenkov e um grupo de programadores lançaram o aplicativo Timera, para *smartphones* com sistema operacional Android e, posteriormente, para aparelhos com iOS. O programa gratuito permite ao usuário criar montagens rápidas no mesmo estilo das do artista ao escolher uma fotografia antiga de determinado lugar – em um banco de dados do próprio aplicativo ou em outras fontes escolhidas pelo usuário – e produzir uma nova foto com o próprio aparelho celular.

2.1 Contexto

O Cerco a Leningrado é um dos episódios mais intensos da Segunda Guerra e, ao mesmo tempo, é relativamente pouco lembrado no Ocidente. Em 8 de setembro de 1941, tropas nazistas do Grupo de Exércitos do Norte chegaram aos portões da cidade antes conhecida como São Petersburgo e Petrogrado (no período da Primeira Guerra). Conquistar Leningrado e Stalingrado (atual Volgogrado) antes de Moscou era a forma encontrada por Hitler para desmoralizar a União Soviética. Além de levar o nome do revolucionário mais importante e conhecido do comunismo e ser a segunda maior cidade do país, Leningrado fora a capital russa durante séculos, e sempre foi lembrada por sua suntuosidade.

A cidade sempre evocou superlativos, balançando o observador pela grandiosidade de seus espaços, a riqueza de seus planos, a combinação de pedra e água, de pilhas de granito e delicadas pontes, céus baixos e intermináveis frio e neve durante o inverno (SALISBURY, 2003, p. 22).⁶

A intenção dos alemães, que tiveram apoio de tropas finlandesas e italianas, era forçar uma rendição e evitar as baixas que seriam decorrentes de uma invasão, além de economizar munição. Apesar de o Partido Comunista aparentemente ter sido pego de surpresa pelas ações alemãs no início da guerra no Leste, grupos de “Voluntários do Povo” prepararam a defesa da cidade a tempo, dentro das possibilidades, ao cavarem quilômetros

6 Tradução do autor. “Always the city evoked superlatives, swaying the beholder by the majesty of its spaces, the richness of its planes, the interplay of water and stone, of granite piles and slender bridges, lowering skies and the endless cold and snow of winter.”

de trincheiras, construírem casamatas e proteções de concreto para metralhadoras, protegerem a maior parte das fortificações com arame farpado, entre outras ações. O cerco foi estabelecido, mas a cidade também foi constantemente alvo de bombardeios.

A pior provação, entretanto, foi a fome. Em 6 de novembro de 1941, todos os estoques de cereais, massa, carne, grãos, farinha, açúcar e pães haviam terminado. Pombos, corvos, cães, gatos e canários foram utilizados na alimentação. A água, muitas vezes, tinha que se extraída de buracos feitos no gelo. Ao mesmo tempo, doenças como tifo e escorbuto se tornavam epidêmicas. A cidade também ficou rapidamente sem eletricidade, carvão e óleo, o que deixou a população sem luz e aquecimento, e impediu o funcionamento de máquinas. Árvores dos parques da cidade foram cortadas para serem utilizadas em fogueiras e fogões.

A única forma de comunicação com mundo exterior era através da Rodovia Militar 101, conhecida como “Estrada da Vida”, um caminho construído sobre as águas congeladas do rio Ladoga – a Nordeste de Leningrado – durante o inverno. Esse percurso teve que ser trilhado pela primeira vez por 350 homens a cavalo no início da estação – quando o gelo ainda estava relativamente fino – pois a cidade só tinha comida para mais dois dias. Para evitar sobrecargas na superfície, cada trenó tinha que ficar a 30 metros do outro. Os próprios animais que fizeram o percurso estavam extremamente enfraquecidos, ao ponto de alguns homens dividirem suas cotas de pão com eles.

Com a progressão do inverno, caminhões também puderam ser utilizados na tarefa de buscar suprimentos, além de evacuarem os doentes, feridos, idosos, grávidas e crianças. Entre 550 mil e 1,5 milhão de pessoas escaparam dessa forma. A tarefa, entretanto, continuou extremamente dura. Muitos dos animais morriam de fome e frio pelo caminho, assim como diversos veículos afundavam. As caravanas também tinham que desviar dos bombardeios alemães. Em 1943 o Cerco foi parcialmente levantado e o governo conseguiu concluir um oleoduto sob o Lagoda. Ainda assim, a estrada da vida ainda era fundamental. O bloqueio da cidade só terminou em 27 de janeiro de 1944, quando as Frentes de Leningrado e *Volkhov* conseguiram abrir as defesas do 18º Exército Alemão⁷.

Larenkov trabalha a partir da perspectiva tanto do horror resultante do Cerco à sua cidade natal, quanto do heroísmo e da resiliência do povo ali presente, incluindo seus avós. Os episódios da Segunda Guerra sempre foram parte muito importante das identidades

7 Disponível em: <http://en.ria.ru/infographics/20140127/186755901/The-Siege-of-Leningrad.html>. Acesso em: 23 jul. 2013

rusa e soviética, o que, no entanto, não é capaz de impedir eventuais distorções em relação ao que aconteceu.

Para Larenkov, seu trabalho é, antes de tudo, uma tentativa de preservar a memória do sofrimento que a Segunda Guerra causou para os povos da União Soviética. Mas suas imagens devem não apenas tentar informar sobre os acontecimentos ali parcialmente representados, mas, na medida do possível, aproximar subjetivamente um observador atual do que é retratado.

Muitos anos se passaram, a geração que lutou na guerra se foi, quase por completo. E ainda assim eu quero que suas memórias fiquem com meus filhos; estou tentando dividir com eles qualquer coisa que me lembro das histórias dos antigos. Hoje em dia, a percepção da guerra mudou. Para muitos, ela é como parte da história antiga, algo que aconteceu em algum momento, mas não conosco. E, infelizmente, hoje nem todos os livros e nem todos os periódicos oferecem uma imagem verdadeira dessa grande tragédia nacional. A guerra está gradualmente desaparecendo da memória, mas ainda é lembrada pelos muros dos prédios, pelas ruas por que caminhamos todos os dias, pelas crateras de bombas cobertas nos campos, pelas velhas árvores danificadas nos parques. A cada primavera, enquanto a neve derrete, a guerra proclama a si mesma pelos restos de soldados não enterrados: todos os anos, por todo o país, grupos de busca continuam trabalhando em locais onde houve batalhas, e parece não haver fim para seu trabalho (LARENKOV, 2014, p. 10).⁸

2.2 A técnica

A técnica utilizada por Larenkov para mesclar as imagens digitalmente segue um padrão na maior parte dos casos: a foto mais recente é colorida e ocupa o espaço nas bordas, enquanto a mais antiga, em preto e branco, toma uma porção mais central, ainda que esses limites não sejam muito bem definidos. Ambas as imagens retratam exatamente o mesmo ponto de vista espacial (mesma posição da câmera e mesmo ângulo), o que, em muitas ocasiões, dá homogeneidade à paisagem ou, pelo menos, a parte dela. Isso é possível porque muitas construções da época da guerra permanecem até hoje. Em alguns casos, o prédio, ou a rua, aparece em parte destruído (imagem antiga) e em parte inteiro

8 Tradução do autor. “Many years have gone by, the generation that fought in the war has passed away, almost completely. And yet I want their memories to stay with my children; I am trying to share with them whatever I remember from the old folks' stories. Nowadays, the perception of the war has changed. For many it is more of an ancient history, something that happened once upon a time, but not to us. And, unfortunately, today not all the books, not all the periodicals offer a truthful image of that major national tragedy. War is gradually fading from the memory, but it is still remembered by the walls of the buildings, by the streets we walk every day, by the overgrown shell craters in the fields, by the old injured trees in the parks. Every spring, as the snow melts, the war proclaims itself through the remains of the unburied soldiers: every year, all over the country, search parties continue to work at the sites of the former battles, and there seems to be no end to their toil.”

(imagem atual).

A sobreposição cria um híbrido, uma imagem em que o espaço é o mesmo, mas seus elementos pertencem a momentos diferentes do tempo. Essas diferenças são ainda mais acentuadas pelo contraste entre as situações de guerra e paz. Conseqüentemente, é possível notar diferenças claras entre as pessoas que ocupam o quadro. As pertencentes à foto em preto e branco podem ser soldados - que marcham, lutam ou sinalizam algo –; pessoas comuns com expressões graves; médicos socorrendo alguém; mortos. Já os habitantes da região colorida não apresentam padrão: são “pessoas comuns”, que aparentam estar passeando, indo para a escola ou o trabalho, visitando o local como turistas etc.

Outro contraste presente é o das peças de comunicação. As imagens antigas apresentam cartazes, murais e placas com palavras de ordem e motivação ou alertas. Já as contemporâneas, em menor número, são anúncios, letreiros de estabelecimentos comerciais e placas de trânsito.

Apesar das diferenças claras entre as situações que compõem os mesmos quadros, em diversas ocasiões há fluidez entre as diferentes zonas da foto, ou seja, na maioria dos casos não há uma sobreposição 'truncada', mas um encaixe cuidadoso entre os elementos antigos e novos. A transição entre preto e branco e colorido também é feita de forma muito suave.

As passagens harmoniosas entre as regiões de cada imagem, aliadas às óbvias diferenças circunstanciais e temporais entre as fotos da São Petersburgo atual e da Leningrado em guerra, criam um estranhamento: uma criança caminha calmamente ao lado da mãe no mesmo cenário em que duas pessoas carregam um cadáver⁹; a Catedral Kazan é parcialmente coberta por cartazes com mensagens sobre a guerra¹⁰; militares sobem as escadas do Peterhof¹¹ parcialmente destruído enquanto, na rua, um grupo de mulheres conversa alegremente; veículos trafegam normalmente por um lado da rua, enquanto, no outro, pessoas tentam furar o gelo para conseguir um pouco de água¹². Essas e outras imagens apresentam janelas para um mundo fictício, onde a barbárie e a normalidade existem simultaneamente e no mesmo lugar, sem que, no entanto, uma se dê conta da outra.

9 Anexo I. Figura 1.

10 Anexo I. Figura 2.

11 Complexo construído durante o reinado de Pedro, o Grande (1682-1725). Foi utilizado como moradia pelo tsar. Disponível em: <http://peterhofmuseum.ru/page.php?id=4>. Acesso em 25. abr. 2014.

12 Anexo I. Figura 3.



Sergey Larenkov. Peterhof 1943/2011

Não é possível estabelecer uma hierarquia entre os elementos das imagens de Larenkov. Em geral, as regiões dedicadas à guerra são menores, mas isso não significa que seu papel seja secundário. Isso se deve ao fato de o conflito ser o motivador do trabalho. É possível criar sobreposições a partir de todo tipo de imagem com propostas igualmente válidas, mas a característica específica das séries de Larenkov é o contraste entre guerra e paz. A guerra, como situação distinta da atual, tende a chamar mais atenção do observador. Ao mesmo tempo, é possível que a fotografia do conflito não apresentasse, isoladamente, a força da imagem composta.

A imagem feita a partir da sobreposição é uma comparação em si mesma, uma oscilação entre o antagonismo extremo e a homogeneidade entre cenas tão distantes. É precisamente neste ponto que reside a principal força do trabalho de Larenkov. O fotógrafo, que afirma tentar penetrar as camadas do tempo¹³, oferece um filme de apenas dois *frames*, e estes são simultâneos.

Quando me ocorreu pela primeira vez mesclar dois tempos em um em uma fotografia, eu ainda não tinha ideia do poderoso efeito de participação que isso criaria. Essa abordagem, de mostrar o passado através do prisma do presente (ou o presente através do prisma do passado) se mostrou extremamente lúcida: ela ofereceu uma oportunidade

13 Texto de apresentação do blog *Link to the Past*. Disponível em: <http://sergey-larenkov.livejournal.com>. Acesso em: 05 jun. 2013

de visualizar sua presença no lugar efetivo (LARENKOV, 2014, p. 11)¹⁴

Inúmeras questões permeiam a relação entre as duas cenas. Pode-se, por exemplo, pensar na relação histórica entre os dias de hoje e os de 70 anos atrás. Há uma imensa cadeia de eventos que levaram o mesmo espaço a ser palco de inúmeras situações diferentes entre o momento da primeira e o da segunda foto. Por outro lado, as imagens também têm a capacidade de levantar questionamentos a respeito do próprio conceito de tempo.

Ao apresentarem momentos históricos sobrepostos, as imagens de Larenkov não estabelecem uma ordem cronológica entre eles. O que se pode ver, apenas, são os mesmos espaços sendo ocupados por atividades diferentes. Outro ponto relevante pode ser a desmistificação da fotografia de guerra, principalmente quando ela é antiga. Esse tipo de imagem é ser muito distante – em diversos aspectos – da maioria dos observadores. Talvez esta característica perca força quando a foto é posta em contraste com a imagem atual.

Pode parecer contraditório, mas este contraste entre guerra e paz, ao mesmo tempo em que ressalta os traços marcantes da guerra, tem potencial para permitir ver a cena do conflito de maneira mais sóbria. A razão disso seria que o espaço, compartilhado pelas situações, deixa de ser visto como uma praça de guerra e passa a ser apenas um local onde diversas situações, incluindo uma guerra, podem acontecer. A presença de pessoas da década de 1940 e dos dias atuais também contribuiria para essa desmistificação. Não há mais soldados, mas pessoas que, por uma série de razões, são soldados em um momento específico. Tudo isso pode contribuir para uma consciência histórica menos baseada suposições.

Segundo Larenkov, a parte mais difícil de seu trabalho é posicionar a câmera no local exato, de modo a capturar o espaço a partir do mesmo ângulo apresentado na foto antiga. Todo o trabalho do artista depende disso. Este gesto, que pode tomar apenas uma tarde ou demandar várias viagens para o mesmo lugar (LARENKOV, 2010)¹⁵, é um exercício exaustivo de tentativa e erro, mas também de descobrimento.

Eu sempre sou indagado sobre como eu faço para identificar precisamente o ângulo e o ponto de vista. A resposta é simples. Não sou

14 Tradução do autor. “When it first occurred to me to merge two times into one within one photograph, I still had no idea what a powerful participation effect it would create. This approach, to show the past through the prism of the present (or the present through the prism of the past) proved to be extremely lucid: it offered an opportunity to visualize your presence there, at the actual site.”

15 Disponível em: <http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/ghosts-of-world-war-ii-paris-6>. Acesso em: 22 nov. 2013

fotógrafo profissional, nunca fui. Sou um piloto de navios, um navegante comercial. Eu conduzo os barcos para fora de São Petersburgo, em direção ao mar e de volta ao porto, então, a qualquer momento, preciso saber precisamente minha posição. Eu uso as mesmas técnicas de navegação - identificação de posição por ângulos e referências espaciais - quando estou procurando pelo ponto exato de onde uma fotografia da guerra foi feita (LARENKOV, 2014, p. 11).¹⁶

Ao encontrar o ponto desejado, o fotógrafo revive o gesto de seu colega de 70 anos atrás. Mesmo não aparecendo na imagem resultante, o próprio Larenkov participa da reconstituição de uma cena. O fato da parte da cena relacionada à ação do fotógrafo ter acontecido por trás da câmera (e por isso não ter sido registrada) não a torna menos real. Pelo contrário. Este movimento invisível, ignorado pela história, é que permitiu a criação dos acontecimentos célebres.

Um acontecimento não é nada além do agrupamento arbitrário de instantes de inúmeros eventos sob uma descrição ou um nome. Dessa forma, fala-se, por exemplo, do Cerco a Leningrado, acontecimento que engloba, entre outros aspectos, o bloqueio alemão de quase toda a cidade durante um período determinado, elevado número de mortos, bombardeios, fome etc. É sempre possível identificar acontecimentos menores dentro de acontecimentos mais abrangentes. Por isso, a morte de uma única pessoa pode ser considerada um acontecimento que compõe o Cerco.

Os critérios para a definição de um acontecimento serão sempre definidos de maneira subjetiva. No caso da fotografia, o local para onde a câmera é apontada e o momento em que isso é feito definem parcialmente os acontecimentos que podem estar ali representados. Isso ocorre porque a foto preserva determinados aspectos e elementos visuais em detrimento de outros. Ainda assim, cabe ao observador decidir como utilizar ou não os elementos dados no quadro para suas próprias definições de acontecimentos.

Quando Larenkov se posiciona, os ecos de uma ação passada se manifestam. Antes, um outro fotógrafo parou naquele local. Provavelmente faminto e com frio, suas lentes apontavam para pessoas constantemente à beira da morte.

Quando olhamos fotografias do tempo da guerra, não necessariamente nos damos conta de que as pessoas retratadas ali podem ter perecido

16 Tradução do autor. "I am often asked how I manage to identify the precise shooting angle and viewpoint. The answer is a simple one. I am not a professional photographer, and have never been one. I am a marine pilot, a navigator by trade. I lead the ships out of St. Petersburg into the sea and back to the port, so, at any given moment, I must know my precise position. I use the same navigational techniques – position identification through angles and spatial references – while looking for the exact spot from which a war-time photograph was once taken"

naquela mesma batalha; que você pode andar pelo local mostrado na fotografia todos os dias, mas não tem ideia do que estava ocorrendo ali setenta anos atrás; que a pessoa que fez a imagem podia ser morta a qualquer momento, e que isso acontecia com muita frequência (LARENKOV, 2014, p. 10).¹⁷

Hoje, outro fotógrafo olha do mesmo ponto de vista. Sua relação com o outro profissional é distante, de diversas formas. Ainda assim, ele está ali, como se pudesse piscar e ver outro tempo, mas a partir de uma perspectiva própria. Seu trabalho é fixar o espaço e mover o tempo que o permeia. O fotógrafo é o eixo que permite que isso aconteça pois, ao encontrar o ponto geográfico certo, faz as engrenagens de duas épocas se encaixarem da maneira correta.

2.2.1 Montagem

Embora Larenkov use equipamento digital e o *software*¹⁸ Photoshop (LARENKOV, 2010)¹⁹ para produzir seu trabalho, a manipulação fotográfica era possível desde o século XIX. A técnica do desenho fotogênico de Fox Talbot (1800-1877), que envolvia a exposição à luz de objetos como folhas e flores sobre papéis sensibilizados com nitrato de prata era uma maneira simples, mas eficaz de moldar as impressões deixadas pelos raios luminosos²⁰. Como os objetos bloqueavam parte da luz, o papel era escurecido apenas em algumas regiões, e era possível obter impressões de formas definidas. Essa técnica veio a ser utilizada por movimentos artísticos modernos.

O dadaísta Christian Schad, por exemplo, movimentava os objetos sobre o papel durante a exposição, de modo que suas fotografias apresentavam um tom abstrato (KNIERIM In HACKING, 2012). Man Ray, ligado à corrente surrealista, explorou o mesmo conceito em suas *rayografias*. Os trabalhos de Ray também compreendiam a solarização, ou seja, a superexposição de negativos ou fotos durante seu processo de impressão, o que causava inversão dos tons (BRACEGIRDLE In HACKING, 2012).

17 Tradução do autor. “When we look at the old war-time photographs, we do not necessarily appreciate that the people depicted therein might have perished in the same battle; that you might walk by the site featured in the photograph every day, but you have no idea what was going on there seventy years ago; that the person who had taken the picture could have been killed at any moment, and that’s what happened quite a lot.”

18 O computador é usado apenas na edição das fotografias. Apesar de Larenkov contar apenas com seu senso de orientação para encontrar o local correto para se posicionar, já existe pelo menos um método que permite ao fotógrafo ter esta noção de um forma muito mais clara, no próprio visor da câmera, além de técnicas digitais capazes de corrigir os pontos de vista para que a segunda imagem fique mais adequada à primeira, como demonstra o trabalho de BAE; AGARWALA; DURAND (2010).

19 Disponível em: <http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/ghosts-of-world-war-ii-paris-6>. Acesso em: 14 ago. 2013

20 Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/tlbt/hd_tlbt.htm. Acesso em: 04 set. 2013

Moholy-Nagy, ligado à Bauhaus, foi outro a fazer experiências do tipo²¹.

A múltipla exposição é outra forma de interferir nas impressões deixadas pela luz em um mesmo fotograma. Explorada pela cronofotografia de Etienne Jules-Marey²² e por seu contemporâneo, Thomas Eakins²³, a técnica também ganhou destaque no século XX, e foi utilizada, por exemplo, pelo futurista Anton Bragaglia (HIGGINS In HACKING, 2012).

As manipulações fotográficas posteriores à obtenção da imagem no filme ou no papel também foram muito exploradas, especialmente no século XX. O próprio *Violino de Ingres* (1924), de Man Ray, tem a parte referente ao instrumento musical pintada à mão (BRACEGIRDLE In HACKING, 2012). O retrato feito por Alexander Rodchenko, em 1924, no qual Ossip Brik tem as letras LEF (no alfabeto russo) escritas em uma das lentes de seus óculos é outro exemplo dessa manipulação mais direta do artista (VERE In HACKING, 2012).

Os dadaístas foram ainda mais além na criação de imagens fotográficas com as colagens, termo aqui usado para denominar as imagens criadas a partir de fragmentos físicos, como pedaços de jornal. *Corte com a faca de cozinha dadaísmo na última época cultural barriga de cerveja de Weimar na Alemanha* (1919-1920), de Hannah Höch, é um exemplo claro do predomínio da autonomia do artista sobre a integridade dos registros fotográficos originais (KNIERIM In HACKING, 2012).

Embora seja muito difícil estabelecer categorias bem delimitadas em relação aos diferentes tipos de interferências feitas por artistas em fotografias, é possível apontar algumas características do trabalho de Larenkov em comparação com outros fotógrafos. Larenkov utiliza duas fotografias para criar cada uma de suas imagens. Ele não desenha em cima das fotografias e nem trabalha com colagem, já que a imagem final não é composta a partir de fragmentos físicos.

A técnica de montagem de Larenkov está mais próxima da de artistas que sobrepunham negativos, como O. G. Rejlander e Henry Peach Robinson (HACKING, 2012) no século XIX, e Frederick Someer (JASKOT-GILL In HACKING, 2012), Jerry Uelsmann (HARDING; PAGANI, 2008) e Wanda Wulz no século XX (HIGGINS In HACKING, 2012).

21 Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1100.158>. Acesso em: 20 set. 2013

22 Disponível em: <http://yin.arts.uci.edu/~studio/resources/175/marey.html>. Acesso em: 19 set. 2013

23 Disponível em: <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/press-room/exhibitions/2002/thomas-eakins>. Acesso em: 02 fev 2014

Uelsmann, inclusive, ganhou destaque também no campo teórico ao defender a “pós-visualização”. Segundo Harding, essa teoria encoraja os fotógrafos a reverem a imagem final a qualquer momento durante o processo fotográfico. A autora pontua que este pensamento, que promove a combinação de imagens, é o oposto da pré-visualização desenvolvida por Ansel Adams, segundo a qual o fotógrafo deve ver sua imagem final já no momento em que o obturador é pressionado. A pós-visualização está mais voltada para o processo criativo, e permite que os artistas usem as técnicas que considerarem mais adequadas para que seus objetivos sejam atingidos de uma maneira mais satisfatória (HARDING; PAGANI, 2008).

Muitos artistas desafiam as convenções do meio ao usar a impressão combinada para chegar a ideias e emoções complexas. Ao imprimir múltiplas imagens em uma única folha de papel, eles desafiam a ideia de que um negativo é igual a uma foto. Usando essas técnicas, os fotógrafos podem ir além de simplesmente registrar o mundo ao seu redor para expressar preocupações internas (Ibidem, p. 63).²⁴

As intenções por trás de um trabalho de montagem vão sempre no sentido de criar algo para além da fotografia “pura”, algo que apenas o processo tradicional de obtenção de fotos não seria capaz de fazer. Desse modo, há interferências que servem simplesmente “para melhorar a aparência dos céus sem nuvens” (HACKING, 2012, p. 555), mas também existe o mesmo movimento no sentido do ativismo político, passando pelo questionamento de aspectos sociais e culturais de determinada época ou sociedade. Em geral, quando as intenções do artista são de crítica ou de propor uma nova visão, a montagem é clara aos observadores, pois traz elementos que claramente não pertencem à fotografia original, seja porque são obviamente externos, como acontece no *Violino de Ingres*, seja porque mostram elementos absurdos, como *Adolf, o Super-homem, engole ouro e fala besteira* (1932), de John Heartfield. Por outro lado, quando a montagem ocorre apenas com objetivos estéticos, faz sentido que o artista não queira mostrar vestígios do processo.

As imagens produzidas por Larenkov não se encaixam nem na pré nem na pós-visualização. Apesar de a base do seu trabalho estar na combinação de impressões, ela é pensada *a priori*. Quando aponta sua câmera para uma esquina ou rua de São Petersburgo, ele tenta visualizar o passado utilizando a fotografia antiga do mesmo lugar. Durante a

24 Tradução do autor. “Many artists defy the conventions of the medium by using combination printing to address complex ideas and emotions. By printing multiple images on a single sheet of paper, they challenge the idea that one negative equals one photograph. Using these techniques, photographers can move beyond simply recording the world around them to express internal concerns.”

edição, não é possível escolher um terceiro elemento para compor o quadro, como a fotografia de uma pessoa que estava em outro lugar.

Ao mesmo tempo, por não estabelecer um padrão definido para demarcar as regiões de preto e branco e colorido, Larenkov ganha margem para valorizar alguns aspectos. Segundo o artista, há ocasiões em que as pessoas que entram no quadro parecem interagir de alguma forma com a situação no passado, olhando para determinado ponto no ambiente ou apontando uma câmera, por exemplo (LARENKOV, 2014). Esse tipo de situação dá margem a Larenkov para que ele molde o quadro final em alguma medida. A própria configuração das ruas e prédios na atual São Petersburgo também pode contribuir para este processo, já que, por vezes, pode ser mais interessante mostrar o passado ou o presente em cada região da superfície da foto.



Henry Peach Robinson. Desaparecendo, 1858.

As fotografias de Larenkov parecem se aproximar, em alguma medida, das criadas por Rejlander e Robinson, no sentido de que sua função primordial é unir em um mesmo quadro, de forma sutil, pessoas que foram fotografadas em momentos distintos. As principais diferenças, nesse caso, são a questão da cor e o destaque dado à passagem de tempo. Larenkov mescla imagens com padrões de cor distintos, o que seria impossível para Rejlander e Robinson. Ainda assim, mesmo que já existisse a fotografia colorida no século XIX, parece improvável que ambos fizessem essa mistura. Larenkov parece trabalhar dessa

maneira justamente por conta do outro aspecto que diferencia fundamentalmente sua obra da dos fotógrafos mencionados. Manter ambas as fotografias em preto e branco possivelmente prejudicaria o destaque que Larenkov tenta dar à diferença entre os momentos retratados.

Em relação a artistas contemporâneos, o trabalho de Larenkov é bem próximo ao da holandesa Jo Hedwig Teeuwisse, que também faz sobreposições no mesmo estilo com fotografias da Segunda Guerra. Além disso, é possível notar semelhanças no pensamento de ambos os artistas no que se refere ao propósito da técnica para contrapor as situações de guerra e paz. Em uma entrevista Teeuwisse afirma:

As fotos originais são muito dramáticas e é tentador deixá-las o máximo possível intactas, mas, às vezes, você pode aumentar a ênfase e tornar a história mais dramática ao apenas deixar que uma sombra da foto original permaneça sobre a foto atual.

Espero que minhas fotos façam as pessoas pensarem sobre como a história é parte de nossas vidas e é tudo ao nosso redor, que a liberdade que consideramos como certa foi duramente batalhada pelas ruas onde agora nós fazemos compras, vamos trabalhar ou mesmo nos passos que nos levam a nossas casas (TEEUWISSE, 2012).²⁵



Jo Hedwig Teeuwisse. Ghosts of war - Amsterdam; Vijzelstraat, máscaras em uma parada, 2010

25 Tradução do autor. “The original war photos are usually very dramatic and it is tempting to leave it intact as much as possible, but sometimes you can make the emphasis bigger and the story more dramatic by only leaving a shadow of the original photo linger on the 'now' photo.” “I hope that my photos make people think about how history is part of our life and is everywhere around us, that the freedom we take for granted was fiercely fought over in the streets where we do our shopping, go to work or even on the steps leading to our homes.” Disponível em http://www.huffingtonpost.co.uk/2012/10/29/juffrouw-teeuwisses-ghosts-war-photos_n_2037869.html. Acesso em 16 abr 2014

Os trabalhos de Larenkov e Teuwisse indicam uma tendência no uso da montagem como ferramenta de redescobrimto da história. O choque causado pela interferência do artista na imagem final, que muitas vezes foi utilizado para colocar em questão a realidade política e social do momento, agora surge como uma força que leva o observador a olhar para trás. Indiretamente, as obras também levam ao questionamento do presente, já que a visão que se tem do passado molda, em grande parte, as atitudes e crenças atuais.

De acordo com Larenkov, muitas pessoas o identificam como fundador do gênero de montagem com fotografias históricas. Além de Teuwisse, o fotógrafo também destaca os trabalhos de Thierry Schoendorf, na França; Shawn Clover e Marc Hermann, nos Estados Unidos; Michael Danckaarts, na Holanda; e Alexander Berezyansky, Sergei Batashov, Dmitry Sohin, Ilya Vikhrev e Constantine Konovalov, na Rússia.²⁶

26 Disponível em: <http://sergey-larenkov.livejournal.com/32855.html>. Acesso em: 25 abr. 2014

3. O TEMPO

Toda fotografia tem relação intrínseca com o tempo. Através das lentes é possível contemplar a extensão infinita de instantes, e ao apertar o obturador, o fotógrafo rasga esse *continuum* para criar uma imagem que tem seu próprio tempo e suas próprias relações entre os elementos.

Os momentos registrados pela câmera ocupam, enquanto esses registros forem preservados, um local diferenciado na história do tempo. Ou seja, é permitido que determinados aspectos visuais desses momentos continuem existindo e, através deles, parte da memória dos múltiplos acontecimentos ali representados. Mas, além disso, as imagens de Larenkov também oferecem o registro de um tempo histórico. As montagens de Leningrado/São Petersburgo criam representações de relações entre épocas, tanto entre os elementos individuais (pessoas, objetos etc.) quanto entre os quadros de uma forma geral.

No mesmo quadro em que é possível ver uma pessoa morta sendo arrastada²⁷ para algum lugar, há elementos que indicam outros eventos importantes para Leningrado como o fim do Cerco e da Segunda Guerra, a Guerra Fria, a queda da União Soviética e a configuração da realidade russa atual. E o observador pode estabelecer relações entre o corpo arrastado e estes acontecimentos. Essas relações podem ser apreendidas a partir de diferentes temporalidades.

Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes defende a existência de um *punctum* temporal, não relacionado à definição original que o autor dá à palavra (um elemento visual totalmente subjetivo que punge o observador) (BARTHES, 2012):

(Esse *punctum*) é a ênfase dilaceradora do noema (“*isso-foi*”), sua representação pura... Esse *punctum*, mais ou menos apagado sob a abundância e a disparidade das fotos de atualidade, pode ser lido abertamente na fotografia histórica: nela há sempre um esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer (BARTHES, 2012, p.87).

Essa certeza fatal é questionada nas fotografias compostas produzidas por Larenkov. É fato que a maioria das pessoas representadas na região da imagem que corresponde ao Cerco já estão mortas. Mas a representação imagética dessas pessoas não está condicionada a isso, ou seja, a fotografia não tem, obrigatoriamente, que transmitir a ideia de um passado morto e imutável.

27 Anexo I. Figura 1.

A ideia de Barthes pode ser colocada em questão a partir de qualquer foto, uma vez que está ligada à noção de verdade na fotografia. Nas imagens de Larenkov, a ideia de tempo consumado é ainda mais enfraquecida, visto que pessoas de épocas muito distintas são representadas convivendo em um mesmo espaço. E nenhum dos períodos representados no mesmo quadro tem privilégio sobre o outro, não há hierarquia temporal.

O isso-foi delimita os eventos no tempo e os torna autossuficientes. A duração de cada instante já é previamente definida. Partindo do isso-foi, cada elemento representado em uma fotografia está necessariamente isolado de outros elementos representados em fotografias historicamente distantes. Nessa perspectiva, os gestos e acontecimentos estão destinados à simples repetição eterna.

Sem a segurança mórbida defendida por Barthes, outras possibilidades de investigação do tempo na fotografia se abrem. No trabalho de Larenkov não há duração definida, mas a pluralidade de relações temporais entre pessoas, objetos e locais. É possível ver as imagens a partir da perspectiva do tempo cronológico, mas a complexidade de cada quadro permite uma polissemia muito grande. As fotografias de Larenkov vão além da aparente relação causal entre passado, presente e futuro justamente pelo comprometimento do trabalho em aproximar as épocas, ao ponto de mesclá-las.

A cidade se mostra como um teatro sempre em transformação: Leningrado torna-se São Petersburgo, que volta a ser Leningrado; prédios mudam de função, são destruídos, reconstruídos e voltam a ser bombardeados; guerra e paz se confundem e não é possível dizer onde uma começa e a outra termina. O ponto a partir do qual um fotógrafo retratou um instante durante a guerra torna-se um tipo de janela para o mundo proposto por Larenkov, onde as situações são simultâneas, mesmo tendo sido retratadas em diferentes épocas.

3.1 Tempos múltiplos

As montagens com fotografias de dois tempos históricos distintos permitem que o observador trafegue pelas duas épocas no interior de um mesmo quadro. Não é possível olhar as imagens sem estabelecer relações entre os elementos que a compõem. Da mesma forma, não é possível ver esta confluência de temporalidades sem estabelecer conexões entre os acontecimentos pertencentes a cada uma.

As montagens de Larenkov diferem substancialmente das fotografias “tradicionais”, que apresentam apenas uma cena isolada, autossuficiente. Mas, além disso,

Larenkov ultrapassa a relação causal entre elementos de dois supostos pontos no tempo para questionar a própria abordagem cartesiana do tempo. “Uma fotografia não é apenas um instantâneo de uma era passada, é o passado que existe simultaneamente ao presente. E esse tempo passado presente necessita de uma melhor compreensão.” (LARENKOV, 2014, p.10). Ou seja, a própria ideia de pontos temporais não cabe na perspectiva de Larenkov, que não aceita o tempo como uma flecha que vai eternamente do passado ao futuro. Um pensamento semelhante é exposto por Gouvêa, ao analisar a obra de Henri Bergson:

Bergson intuiu por meio da noção de duração, o que a ciência contemporânea provaria mais tarde; não há fundamento empírico para a concepção do tempo como linha de instantes que vão do passado para o futuro a partir de um percurso no presente. Ao contrário, eles podem ser simultâneos (GOUVÊA, 2011, p.56).

A que época pertencem as fotos de Larenkov? Não se pode dizer que as imagens tenham ascendência predominante nos anos 1940 ou nas primeiras décadas do século XXI. A existência condicional de ambas faz com que o quadro resultante funcione como um giroscópio, oscilando entre os dois lados, mas sem nunca cair em um deles. A foto pertence sempre parcialmente às duas épocas. Um pertencimento tenso, que leva o olhar a descrever um vaivém sem fim entre o preto e branco e o colorido. Os tempos ali resistem à simultaneidade. Cada um pretende se desenvolver sem se misturar com o outro. E, ainda assim, encontram-se contidos um no outro.

Pode-se dizer que o trabalho de Larenkov é o de criar novas temporalidades. A montagem, nesse caso, une duas fotografias com grandes similaridades de modo a forçar uma interpretação diferente de tempo. Como Tassinari defende, não é possível definir objetivamente o instante, como um ponto em uma reta (TASSINARI In SCHWARCZ; MAMMI, 2008). Ou seja, por mais breve que seja, a passagem de tempo é sempre uma passagem, impossível de ser reduzida a um instante em termos absolutos. “O repentino, o súbito, e outras palavras que sirvam à descrição de um instante para a experiência humana, nunca abolem a repartição tríplice do tempo” (Ibidem, p.15). Para o autor, o instante só ganha forma em uma linguagem, quando aqueles momentos possuem alguma relevância para alguém. Por este motivo, a fotografia não captura os instantes, mas é responsável por criá-los.

Diferente de Cartier-Bresson, Larenkov não está preocupado em preservar ao máximo a realidade de um momento (CARTIER-BRESSON, 2010), mas em ressaltar um acontecimento e, com o mesmo movimento, demonstrar diferenças e semelhanças

históricas. Por este motivo, a linguagem utilizada não pode ser a mesma que a de um fotojornalista em um momento de ação. A interferência na fotografia já feita é inevitável para a composição de um outro tipo de temporalidade, mais especificamente de um tempo que se estende por 70 anos.

Ao unir os acontecimentos de forma homogênea, Larenkov joga com a percepção do observador. Se o instante é arbitrariamente definido, em parte, com o pressionar do obturador, também pode sê-lo a partir da montagem. Trata-se de um desafio ao senso comum. E visto que o tempo é um dos “fenômenos” mais próximos de qualquer pessoa, mas, ao mesmo tempo, mais obscuros e complexos, cabe à arte questionar as percepções sobre ele e propor novas interpretações.

A questão central na criação dos instantes sobrepostos para Larenkov é a da relevância dos acontecimentos. Os processos que ocorrem em frente à câmera quando uma imagem é produzida precisam ser de interesse de alguém – ainda que apenas do próprio fotógrafo – para que o instante faça sentido, para que aquele acontecimento do passado tenha motivo para ser preservado. Mas, mesmo quando isso acontece, aquele registro não estará imune às transformações do mundo.

Um evento pode ser extremamente importante para um grupo nos momentos que se seguem aos seus desdobramentos, mas perder o apelo com o passar dos anos, ao ponto de, lentamente, desaparecer da consciência coletiva. Larenkov manifesta essa preocupação em relação à memória da Segunda Guerra (LARENKOV, 2014) e, embora não se refira especificamente à questão da fotografia, foi este o campo escolhido para lidar com a questão. A possível solução frente ao esquecimento das ocorrências decorridas do passado foi justamente questionar, a partir da linguagem imagética, o comportamento do tempo, condensando-o.

A representação da proximidade entre os dias atuais e os da época do conflito tem a intenção de aumentar a relevância dos eventos passados. Ou seja, se um instante nas ruas de Leningrado perdeu importância, Larenkov o une a um instante da São Petersburgo atual. Este último é bastante banal, sem nenhum acontecimento espetacular. O que ocorre, então, é que o presente funciona como cenário para a ativação do passado – talvez por isso as fotos em preto e branco nunca cerquem as coloridas na composição dos quadros. É uma estratégia que ressignifica o tempo. Momentos que, sob um ponto de vista, parecem muito distantes, afiguram-se próximos ao ponto de tornarem-se simultâneos.

3.2 Tempo da observação

As imagens produzidas por Larenkov necessitam de um regime de observação lento. Não é possível ter compreensão do que está sendo mostrado apenas com um olhar de relance. Isso não se deve especificamente à qualidade do trabalho, mas à profusão de informações mostradas em cada quadro e ao mistério por trás de muitos elementos. Fatorelli comenta sobre o interesse de Barthes pela fotografia no sentido de que o teórico francês valoriza o poder expansivo que o meio proporciona por conta da disponibilidade da imagem ao olhar (FATORELLI, 2013).

O contraponto com o cinema, feito pelo próprio Barthes, fica claro com o argumento de que, ao ver um filme, não é possível fechar os olhos para meditar sobre a imagem, ao passo que com a fotografia pode-se fazer isso quantas vezes forem necessárias (BARTHES *apud* FATORELLI, 2013).

Essa característica da fotografia, que torna possíveis os acréscimos por parte do observador, está presente em qualquer imagem fixa, visto que esse diálogo é totalmente subjetivo, e as mesmas fotos podem significar coisas distintas para pessoas diferentes. No caso do trabalho de Larenkov, há elementos que fortalecem essa ambivalência. A proximidade imposta pelo artista entre guerra e paz é algo que se relaciona com questões fundamentais para o ser humano: dor e alívio, tristeza e felicidade. É o caminhar despreocupado da vida sob a iminência da morte. Assim como Barthes, Kiarostami procura contrapor questões ligadas ao espectador quando este está diante de um filme ou de uma fotografia.

No cinema, infelizmente, é preciso contar uma história, ao passo que na fotografia somos mais livres, e uma estrada que se estende em direção a certo lugar que não se vê pode abrir-nos um mundo desconhecido. Esta fotografia não conta uma história, mas deixa-nos a liberdade de imaginá-la. Ante uma fotografia, o espectador pode fazer a sua própria viagem (KIAROSTAMI *apud* FATORELLI, 2013, p.125-126).

Os instantes expandidos que Tassinari sugere, possíveis de serem definidos apenas pela ação do fotógrafo e pela subjetividade do observador, são ainda mais complexos em um trabalho como o de Larenkov. A riqueza visual proporcionada pela junção das duas fotografias deixa a imagem ainda mais aberta a investigações e interpretações. O mundo desconhecido de que Kiarostami trata quando fala da fotografia é mais misterioso nas imagens de Larenkov. Isso ocorre porque nem o próprio pertencimento a uma época específica está assegurado aos referentes. O tempo, tradicionalmente visto como uma

camisa de força que constrange os acontecimentos, torna-se totalmente permeável e fluido, o que libera os eventos do risco de serem enquadrados em definições rígidas.

Como Fatorelli pontua, as fotografias, assim como os objetos artísticos em geral, são incapazes de atribuir sentidos únicos aos acontecimentos (FATORELLI, 2013). Sua complexidade reside, justamente, no fato de que fornecem uma série de evidências ao mesmo tempo em que deixam outras inúmeras lacunas. “As fotografias parecem persistentemente dotadas desse duplo desígnio de proporcionar um reconhecimento visual do mundo e, de modo simultâneo, animar um imaginário ficcional” (Ibidem, p. 131).

Esse paradoxo da fotografia – representar visualmente um instante e, ao mesmo tempo, tornar essa representação polissêmica – é reforçado nas imagens de Leningrado/São Petersburgo na medida em que não há maiores informações a respeito das pessoas e eventos ali representados. Mesmo no contexto de uma das grandes temáticas do trabalho (a questão da guerra e sua percepção pelas pessoas atualmente) não é possível saber exatamente do que se tratava cada situação a partir do que é mostrado.

Há alguns fatos evidentes retratados nas fotografias que mostram Leningrado, como o estado em que algumas pessoas se encontram (vivas, mortas, feridas), o papel desempenhado de acordo com a presença, ou não, de um uniforme e o estado das construções (destruídas, em chamas, intactas). Aqueles rostos, entretanto, quase sempre permanecerão anônimos para a história, e mesmo os que forem identificados não necessariamente serão conhecidos por uma pessoa ao defrontar-se com essas fotos.

O dia a dia, a barbárie, a fome não podem ser compreendidos ao ver as imagens, da mesma forma que ver a imagem de um prisioneiro de um campo nazista pode chocar terrivelmente, mas não dá a conhecer a dimensão do que aquela pessoa vivia. Talvez por isso, Larenkov coloque pequenos fragmentos de textos ao lado das imagens em seu livro. O artista sabe da capacidade que suas imagens têm de se abrirem a inúmeras interpretações. Ao mesmo tempo, Larenkov deseja que referências ao fato específico conhecido como Cerco de Leningrado sejam identificáveis .

Os textos de apoio no livro de Larenkov, assim como as legendas, vêm situar o observador de maneira que sua interpretação não fuja completamente do controle do artista. A primeira fotografia da publicação, por exemplo, mostra, na parte do quadro referente ao dia 22 de junho 1941, um grupo de pessoas aglomeradas em uma esquina.

A legenda diz “Moradores ouvindo o pronunciamento sobre o início da guerra pelo

rádio” (LARENKOV, 2014, p.14)²⁸. Um alto falante em preto e branco se projeta de um prédio onde hoje parece haver um estabelecimento dedicado ao time de futebol Zenit. Não se sabe muito sobre a atmosfera do local, mas as pessoas não parecem estar em pânico.

Ao consultar o texto de apoio sobre a imagem do dia 22, uma pequena pista é sugerida para explicar a ausência de agitação no grupo de pessoas. O relato, extraído das memórias, de N V. Koribskaya (que não está presente na foto) mostra como a atmosfera no país era de absoluta tranquilidade naquele dia. A razão disso foi o fato de que o ataque da Alemanha à União Soviética, em Kiev e Odessa (Ucrânia) e Minsk (Bielorrússia), havia acontecido sem a declaração oficial de guerra. Ou seja, mesmo com o país invadido, quase ninguém tinha consciência da situação. Essa informação, por mais simples que possa parecer, é fundamental para compreender a forma como os eventos se sucederam nos estágios iniciais do *front* leste. Além disso, esse conhecimento torna mais compreensíveis as expressões das pessoas comuns retratadas.



Sergey Larenkov. Leningrado 22 de junho de 1941/São Petersburgo 22 de junho de 2011

O exemplo de 1941 deixa clara a incapacidade da fotografia de efetivamente esclarecer os detalhes sobre as situações nela representadas. Mesmo no plano mais geral, do registro da história, é preciso complementá-la com informações essenciais. Mas as fotos

28 Tradução do autor. “Locals listening to the radio announcement of the outbreak of war”.

de Larenkov também trazem representações dos dias atuais. Nestes casos, persistem ainda mais lacunas.

Como as imagens atuais não representam momentos que mereçam destaque na história, seus detalhes não são conhecidos. A estas imagens, o observador tende a acrescentar outras projeções internas. A subjetividade ganha ainda mais espaço, pois não há muito que o autor possa sugerir ou relatar a respeito. A junção dos tempos, por sua vez, confere a essa observação possibilidades maiores. O esquema de tempos múltiplos, aliado à observação curiosa e paciente, oferecem os subsídios necessários para a construção da narrativa pelo próprio espectador.

É deste jogo de gerar mais dúvidas e lacunas, ao mesmo tempo em que acrescenta mais informações ao quadro, que pode surgir uma presença ativa e construtiva como a que Kiarostami deseja para os espectadores (KIAROSTAMI *apud* FATORELLI, 2013). As coisas não vistas de que o cineasta fala surgem da experiência de cada pessoa e se integram ao que já é dado por Larenkov.

Por conta da coexistência do preto e branco e do colorido nos quadros também é possível ver um princípio de narrativa nas imagens de Larenkov. Evidentemente não se trata de uma história imposta que, independente da perspectiva do espectador, se desenrola até um fim preestabelecido. Mas há um caminho cronológico sutil sendo sugerido nas imagens que combinam Leningrado e São Petersburgo, ainda que isso não seja da vontade do artista. A existência de um nexos entre duas épocas é clara por conta de uma escolha técnica (a de dois padrões distintos de cor).

No interior de cada imagem que compõe o quadro há o desenrolar de inúmeros momentos e por esse entre-imagens passam ainda infinitos outros instantes. Ainda assim, há pontos que indicam grandes mudanças entre as circunstâncias nos locais em que ambas as imagens que compõem cada quadro foram produzidas. Esses pontos podem indicar algum tipo de narrativa caso seja do interesse do observador partir de uma perspectiva mais conservadora de tempo.

Essas possíveis narrativas, entretanto, também não estão fechadas. Seus elementos só podem ser definidos pela ação do observador, que interpreta de maneira pessoal as relações entre os diferentes elementos de cada época. Mesmo os elementos que podem indicar algum tipo de viés para a interpretação dos quadros apenas oferecem algumas poucas ferramentas (que podem ou não ser utilizadas) para a composição de diferentes narrativas subjetivas.

4. GUERRA E VERDADE

A guerra é o outro eixo que sustenta a obra de Larenkov. Junto com a questão das abordagens sobre o tempo, a visão sobre o conflito compõe não uma dupla de valores fundamentais, mas um sistema uno. O jogo temporal que as fotografias de Larenkov propõem tem como base, justamente, o referencial do Cerco a Leningrado, parte da Segunda Guerra. A partir disso, existe o potencial para despertar a percepção e, conseqüentemente, a reflexão. Ainda assim, é possível analisar esses dois aspectos da obra de forma isolada.

Por ser naturalmente associada ao jornalismo, a fotografia de guerra – de conflitos, em geral – representa uma categoria muito sensível à questão da verdade. As imagens desse gênero são interpretadas, antes de tudo, como registros e por isso sua confiabilidade é um ponto central. Além disso, muitos conflitos têm na fotografia sua principal fonte de memória imagética, já que, pelo menos até a Guerra do Vietnã, a televisão ainda não havia ocupado o espaço da fotorreportagem (ROUILLE, 2009).

Essa relação entre a demanda de verdade na fotografia e a construção de uma memória coletiva a respeito do que está sendo representado pode ser pensada a partir do trabalho de Larenkov. Suas fotografias representam um acontecimento específico (o Cerco) a partir de eventos ainda mais específicos (mortes, explosões etc.). Mesmo assim, com todas as características que diferenciam os conflitos, as questões geradas por quaisquer guerras e suas imagens são, em grande medida, genéricas. A proposta de montagem envolvendo registros desse tipo de situação abre novas possibilidades para a interpretação dos eventos.

4.1 A verdade reivindicada

A fotografia de guerra é uma manifestação clara da capacidade que as imagens documentais têm de tipificar ao máximo as situações. Como pontua Flusser, “imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas” (FLUSSER, 2002, p.8). As pessoas que eventualmente são mostradas tendem a ser vistas como pertencentes a um ou outro lado, ou, ainda, desempenhando papéis preconcebidos, como "o refugiado" e "o civil inocente".

Essa tipificação pode acontecer com fotografias de diversos gêneros. Na imagem de um evento esportivo, por exemplo, os indivíduos, em geral, serão identificadas

prioritariamente como "torcedores" e "esportistas"; da mesma forma, em um teatro haverá "espectadores", "atores" etc. Mas a guerra traz outro elemento que fortalece essa simplificação: a distância. Entre todas as possíveis situações que possam vir a ser retratadas, pode-se destacar as relativas a guerras como sempre distantes da maioria dos observadores. Em tempos de conflito, não é possível ir até o local e conhecer aquelas pessoas, ainda que geograficamente haja proximidade entre o observador e os eventos.

Em uma entrevista a Lawrence Weschler, o cineasta Errol Morris comenta uma série de suposições feitas por Susan Sontag a partir de duas fotos de uma paisagem da Guerra da Crimeia (1853-1856) produzidas por Roger Fenton:

Acho que as fotografias têm uma espécie de caráter subversivo. Elas nos fazem achar que sabemos o que estamos olhando. Posso não saber o que estou olhando, mesmo nas melhores circunstâncias. Mas tenho todo o contexto a minha disposição. Sei que você é Ron Weschler. Já te vi antes. Na verdade, somos amigos. E tenho todo o contexto do mundo ao redor. Mas as fotos fazem algo complicado. Elas descontextualizam as coisas. Arrancam imagens do mundo e, por isso, nos deixam livres para pensar o que quiser sobre elas (MORRIS, 2011, p. 127)²⁹.



Roger Fenton. O Vale da Sombra da Morte, 1855.

Apesar de o argumento de Morris não tratar especificamente de fotografias de

29 Crer Para Ver. Entrevista concedida a Lawrence Weschler. Revista Zum, nº2. p. 127.

guerra, é sintomático que sejam justamente imagens desse gênero que despertem a reflexão. E mais sintomático ainda que se trate do confronto que deu origem ao gênero da fotografia de guerra³⁰. Fenton, que fora enviado para “combater as matérias contrárias à guerra no jornal *The Times* e a impopularidade do conflito perante o público” (HACKING, 2012, p.53), fez 360 fotos durante sua passagem pela Crimeia, nenhuma delas mostrando batalhas³¹. As duas imagens em questão foram as mais famosas.

As fotos de Fenton mostravam o Vale da Sombra da Morte, uma região constantemente bombardeada pelo exército russo, mesmo quando estava vazia. Uma das imagens mostra uma série de balas de canhão espalhadas pelo chão. A outra mostra o mesmo local, sem as balas. Sontag acredita que a foto “vazia” teria sido a primeira, e que Fenton teria colocado (ou mandado seu assistente colocar) as balas posteriormente para dar um efeito mais dramático na segunda imagem, que acabou se tornando a mais conhecida (SONTAG, 2003).

As conclusões de Sontag foram influenciadas por Ulrich Keller, autor de um livro usado como fonte pela autora. “Descontente com o estado de coisas pacífico da primeira imagem, Fenton *obviamente* rearranjou as evidências para criar um sentido de drama e perigo que originalmente não estavam presentes na cena” (KELLER apud MORRIS, 2007)³². Morris não concorda que a conclusão seja óbvia, e empreende uma ampla pesquisa para se certificar de qual imagem viera antes. Neste percurso, surgem argumentos no sentido de que a foto sem as balas poderia ter sido feita depois, pois os soldados ingleses recolhiam sistematicamente as balas russas para reaproveitá-las. Além disso, o peso das balas também poderia ter dificultado muito o trabalho de Fenton.

Mais de 150 anos depois, a Crimeia volta a ser um dos principais focos de atenção no mundo. Reivindicada pela Rússia de Vladimir Putin, a península pertence à Ucrânia desde 1954, quando o líder soviético Nikita Krushev assinou um decreto de transferência da região. A atual disputa entre EUA e União Europeia e Rússia não resultou em uma guerra militar, mas a guerra de informação é incessante e, com ela, a reivindicação de fatos diferentes sobre as mesmas imagens, estáticas ou em movimento. Fotos e filmagens de

30 Disponível em <http://life.time.com/history/crimea-where-war-photography-was-born/#1>. Acesso em 22 abr. 2014

31 Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/collection/ftncnw/background.html>. Acesso em: 22 abr. 2014

32 Tradução do autor. “Not content with the peaceful state of things recorded in the first picture, Fenton *obviously* rearranged the evidence in order to create a sense of drama and danger that had originally been absent from the scene.” Disponível em <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/09/25/which-came-first-the-chicken-or-the-egg-part-one/>. Acesso em: 03 dez. 2013

conflitos entre civis adquirem características diferentes de acordo com o interlocutor: a mesma imagem pode mostrar manifestantes pró-Occidente atacando pessoas que desejam integração com a Rússia, ou o contrário. Homens armados em uniformes militares podem ser soldados russos sem identificação, manifestantes, mercenários, integrantes de milícias. E tudo parece tão “óbvio” para uma pessoa alinhada com qualquer um dos lados envolvidos quanto a questão das balas de canhão eram para Keller. Hoje, a quantidade de fotógrafos é muito maior do que há quase dois séculos, não há uma guerra de fato ocorrendo e, ainda assim, a fotografia segue desprovida de uma verdade intrínseca. “A guerra foi e ainda é a mais irresistível – e pitoresca – notícia” (SONTAG, 2003, p.39)³³. E toda notícia é sempre parcial, independente das boas ou más intenções de quem a produz e publica.

A maior parte dos aspectos da verdade sobre uma cena retratada tem sempre que ser descoberta. E em muitos casos isso é extremamente difícil ou impossível. Conforme o tempo passa, as evidências sobre o acontecimento tendem a se tornar mais esparsas. Assim como no caso da Guerra da Crimeia, as imagens antigas utilizadas Larenkov apresentam distanciamento ainda maior que as atuais. Neste caso, sete décadas separam o observador dos fatos. Mais do que isso, as cenas foram capturadas em uma época que não permitia a pluralidade virtualmente inesgotável de pontos de vista que hoje é possível graças aos aparelhos digitais. Essa pluralidade, ainda que não garanta que o observador saberá exatamente o que aconteceu, permite que a investigação parta de um *corpus*, que pode indicar mais caminhos para a pesquisa do que apenas uma imagem. De fato, as fotos utilizadas por Larenkov provêm de fotógrafos diferentes, o que parece invalidar este argumento. No entanto, essa multiplicidade tem efeito apenas para a análise mais geral do Cerco à cidade, não para a discussão sobre um acontecimento específico durante o Cerco, ou sobre como foi fotograficamente retratado.

Como ter certeza a respeito de um suposto bombardeio na rua Glazovskaya apenas olhando a imagem? Como saber as identidades das vítimas e do homem que às contempla? Quando o bombardeio ocorreu e quanto tempo depois a outra pessoa chegou ali? As informações sobre um caso específico como este podem até aparecer, nas memórias de algum sobrevivente ou em algum relatório oficial. Mas é virtualmente impossível que um evento como este tenha sido motivo para imagens registradas por mais do que uma pessoa.

Outro fator que contribui para esse descolamento entre o real e a representação

33 Tradução do autor. “War was and still is the most irresistible—and picturesque—news.”

durante uma guerra é a comunicação com o local afetado pelo conflito, extremamente prejudicada (nula na maior parte dos casos). Tudo o que se sabe vem de alguns repórteres, e os profissionais têm seu acesso restrito a diversos lugares, seja por proibições, seja por circunstâncias (um tiroteio, por exemplo).



Leningrado 1941/São Petersburgo 2012. Vítimas de um bombardeio na Rua Glazovskaya (Konstantina Zaslónova).

A ação dos jornalistas é muito limitada, tanto pela preservação da própria segurança quanto por possíveis interesses dos governos envolvidos e até das próprias corporações de mídia (no caso das fotos de Leningrado, as duas coisas se confundiam). Mesmo depois do fim da guerra, a história do Cerco passou a ser uma espécie de tabu na União Soviética, pois o Partido Comunista precisava esconder os graves erros de avaliação que cometera no início da guerra (SALISBURY, 2003).

As referências (sociais, culturais, ideológicas etc.) do próprio repórter também terão papel importante na visão que este profissional tem dos fatos e, conseqüentemente, nas informações transmitidas. E muitas vezes o próprio fotógrafo pode não ter a noção exata sobre o que está sendo capturado por suas lentes. Ainda que detalhes importantes sejam conhecidos (a que grupos pertencem aquelas pessoas, por que está havendo uma batalha ali, como a ação se iniciou, como terminou etc.) isso não basta para dar ao observador uma descrição mais próxima da realidade. As informações podem facilmente

corroborar pontos de vista diversos, podem favorecer a derivação de supostas verdades a partir da fotografia, como ocorre no caso da análise de Sontag sobre as imagens de Fenton.

A imagem é visualidade pura somente até o momento em que é vista. A partir daí, não é possível deixar de lado a subjetividade em uma análise. Cada observador tende a completar as lacunas deixadas pelo quadro (pela composição) – contexto, consequências, motivações etc. – a partir de suas visões de mundo. Por ser extremamente genérica, a fotografia contemplada pode se encaixar perfeitamente nos quebra-cabeças mentais de qualquer pessoa. E esse caráter genérico vale para qualquer foto. Por mais específico que seja o que é mostrado, as cadeias de eventos que influenciaram e influenciam as diversas situações que compõem um quadro estão sempre ocultas. Os virtualmente infinitos significados presumidos do evento de acordo com os atores também não podem ser todos apreendidos.

Se em muitos casos não é simples definir, a partir de uma fotografia, se um fato específico realmente ocorreu, é muito mais difícil compreender esses fatos com base em imagens. Quando um acontecimento é isolado do que o precede e do que lhe é simultâneo, torna-se apenas uma forma vazia. E é isto o que ocorre muitas vezes com a fotografia.

Quando se trata de uma situação de conflito armado, espera-se que haja muito mais crueza nas relações do que em outros momentos. Uma parte do tempo e do espaço na qual as sutilezas são eliminadas e os contrastes são gritantes. Existem dois ou mais lados competindo por algo objetivo, como territórios, comércio, poder ou simplesmente baseados em ódio mútuo. O assassinato ganha status especial, e passa a ser a regra e a rotina de soldados e, em muitos casos, civis. Se existe algum tipo de ponderação, esta parece estar apenas nas salas dos políticos e generais, que olham tudo de cima, enquanto as massas tentam sobreviver. Esta visão de senso comum sobre as guerras pode influenciar muito a recepção das fotografias de conflitos.

As guerras e conflitos, em sua maioria, são vistos apenas com o interesse distante de Barthes pelo *studium*, elemento fotográfico relacionado ao saber e ao afeto médios, que chama atenção, mas sem acuidade particular (BARTHES, 2012). Não à toa o conceito começa a ser descrito a partir de uma fotografia de uma insurreição na Nicarágua (Ibidem). As imagens parecem não ter profundidade, não parece haver nada além do que é visto. Isso não significa que as fotos não possam gerar reações enérgicas, como a campanha da sociedade americana contra a Guerra do Vietnã, ou a condenação aos campos de concentração; não é preciso complexidade para gerar horror e repulsa. Significa que a

relação das pessoas com as imagens é ainda mais fria do que em outras ocasiões. Essa frieza, além de contar com as questões físicas e técnicas já mencionadas, é intensificada pela apatia que o conflito gera. O observador pode até ser mais crítico do ponto de vista da rejeição à violência, mas é menos crítico do ponto de vista da ponderação, da tentativa de compreender a guerra como um fenômeno complexo.

Ao se deparar com uma fotografia de guerra que apresenta alguns detalhes, em sua legenda ou em outro texto auxiliar, o observador pode inferir as demais circunstâncias que cercam a situação a partir da cena (apresentada). Como diz Morris, “Falsas ideias grudam nas fotografias como moscas num papel mata-moscas. (...) Acho que existe alguma coisa na natureza da fotografia que convida ao especioso, ao espúrio. É um convite explícito para você pensar o que quiser” (MORRIS, 2011, p.127)³⁴. A guerra é um estado de exceção informacional. E não há muito o que fazer quando se quer entender melhor o contexto a partir do qual uma fotografia foi feita. É necessário buscar evidências para além da fotografia. Por mais que os fotógrafos tenham a intenção de preservar ao máximo a realidade, como se a foto pudesse ser imune a contaminações, a própria natureza da imagem técnica impede que isso seja feito.

A questão é que as pessoas criaram todas essas regras. Porque perceberam, talvez de maneira meio inconsciente, como é fácil ser enganado por uma fotografia. E então criam essas regras para nos proteger, todas essas regras tão conhecidas. Não mexa em nada. Não toque em nada. Observe a cena como ela é. Seja como a mosca proverbial na parede. Examine, mas não altere. Use a luz disponível. Não tente realçar a cena. E por aí vai. E, no final, supostamente, você terá algo verídico. Seguindo essas regras, de alguma maneira espera-se que a verdade salte ali. Bom, está errado. Porque há aí todos aqueles outros tipos de pressupostos, problemas e confusões. O fato de que existe o recorte e não enxergamos além dele, de nenhum dos lados, nem em cima nem embaixo. (...) O bloco de texto e a legenda têm, de fato, uma influência muito maior que a decisão de mexer ou não em uma bala de canhão. O que realmente estamos nos perguntando em tudo isso é qual a relação entre nossas imagens e o mundo (MORRIS, 2011, p. 129)³⁵.

As montagens de Larenkov não têm a capacidade de, por si mesmas, levarem o observador para mais perto da realidade da guerra. Apesar disso, a sobreposição exata das imagens tem uma força muito grande: a do pertencimento mútuo. Ao estabelecer um fluxo entre os elementos visuais, induz-se uma relação entre as situações ali representadas que pode levar à reflexão sobre ambas.

34 *Crer Para Ver*. Entrevista concedida a Lawrence Weschler. Revista Zum, nº2. p.127.

35 *Crer Para Ver*. Entrevista concedida a Lawrence Weschler. Revista Zum, nº2. p. 129.

Existem relações reais entre a Leningrado de 70 anos atrás e a São Petersburgo de hoje, assim como as pessoas de ambas as épocas. O que se vê nas montagens de Larenkov é uma representação de parte dessas relações entre momentos históricos, ainda que as relações em si não sejam conhecidas. Há uma tentativa de tirar os fatos do isolamento.

Colocar fotos de diferentes épocas juntas é uma forma de estabelecer fluxos entre instantes e, no caso de Larenkov, tirar a guerra de seu habitual estado de letargia nas imagens. A Segunda Guerra foi um dos momentos mais importantes na história da Rússia e o Cerco a Leningrado foi um dos eventos mais importantes da Segunda Guerra. Estas situações tiveram grande importância na construção do país muitos anos após o último tiro ser disparado. O trenó infantil que carrega uma criança bem agasalhada pelas ruas desobstruídas da São Petersburgo de 2010 é semelhante ao que era utilizado em 1942 nas ruas cheias de neve de Leningrado como único meio de transporte da cidade³⁶. “Pessoas enfraquecidas eram transportadas para os hospitais neles (os trenós), pessoas mortas eram levadas aos cemitérios, a água extraída com dificuldade nos buracos no gelo do Rio Neva era carregada, gasolina para aquecer as habitações...”³⁷

Cada pessoa retratada no período do Cerco está representada em pé de igualdade com os indivíduos que aparecem na parte mais atual do quadro. Significa que suas vidas eram vidas comuns, ou seja, complexas, assim como as situações pelas quais cada um passou durante o conflito. Com a mescla entre guerra e paz, a tipificação das pessoas perde força, pois cada indivíduo pode afirmar sua própria complexidade, irredutível ao papel social que possa representar em determinado momento.

Morris só chega a uma conclusão sobre qual das fotos da Crimeia veio antes quando um conhecido seu sobrepõe as fotos digitalmente e mostra que a imagem com as balas de canhão apresenta rastros, ou seja, é possível ver que foram arrastadas até aquelas posições depois que a fotografia do campo vazio foi feita³⁸. No entanto, o percurso da pesquisa empreendida pelo cineasta agrega inúmeras novas informações a respeito do conflito que existia quando as fotos foram tiradas e sobre o próprio Roger Fenton.

Em última análise, não é tão relevante saber qual das duas imagens veio primeiro, assim como não é tão relevante – e talvez nem seja possível – saber para onde e com que

36 Anexo I. Figura 4.

37 Tradução do Autor. “Weakened people were transported in the hospitals on them, died people were brought on a cemetery, the water hardly extracted from ice-holes in Neva river were carried, fuel for heating of dwellings ...” Disponível em: <http://en.museum-mtk.ru/presscenter/news/detail.htm?id=2423662>. Acesso em 25 abr. 2014

38 *Crer Para Ver*. Entrevista concedida a Lawrence Weschler. Revista Zum, nº2. p. 125.

objetivo vai a pessoa com o pequeno trenó em Leningrado. Da mesma forma como a questão das imagens do Vale da Sombra da Morte, as fotos antigas usadas por Larenkov não permitem conhecer as circunstâncias nas quais foram feitas. O trabalho de resgate e reconstrução da memória não pode ocupar essa lacuna, mas tem a capacidade de instigar a pesquisa e o debate a respeito do que é mostrado.

4.2 Indexicalidade e iconicidade

A análise da questão da verdade na fotografia deve passar pela discussão da natureza indexical destas imagens. Este também é um ponto sensível na obra de Larenkov. O índice é conceituado por Peirce como:

Um signo, ou representação que se refere a seu objeto não tanto em virtude de qualquer similaridade ou analogia com ele, nem por estar associado a caracteres gerais que tal objeto eventualmente possui, mas porque se coloca em conexão dinâmica (inclusive espacial) com o objeto individual e, por outro lado, com os sentidos ou memória da pessoa para quem ele atua como signo (PEIRCE, 1972, p. 131).

A fotografia atua como índice uma vez que se reconhece que a imagem foi produzida a partir da interação física do filme ou do sensor da câmera com o referente. Essa interação será sempre indireta: é a luz refletida pelos agentes e objetos que produz o resultado, analógica ou digitalmente. A própria luz já é índice da situação real. Ao passar pelas lentes carrega informações a respeito das formas, cores e posições das coisas fotografadas uma em relação à outra. No caso da câmera analógica, a luz entra em contato direto com o filme e ali deixa suas marcas, enquanto nas câmeras digitais é interpretada por um sensor, que a "traduz" em bits, armazenados em um arquivo.

A relação da fotografia com o que está sendo retratado é física, porém distante. Significa que olhar para uma imagem feita por uma câmera é fundamentalmente diferente de olhar para a realidade. A própria luz já abstrai do mundo tudo o que não é visível. A câmera abstrai ainda mais: subtrai tempo e profundidade.

Apesar de sua característica como índice da realidade ser limitada, é a confiança nessa operação que conferiu à fotografia o caráter de objetividade socialmente compartilhado. Não se tratava mais de um pintor ou desenhista que produzia a imagem que, antes, ficava sujeita a elevados graus de subjetividade. A câmera está sujeita à manipulação de ângulos, controles de luminosidade, profundidade de campo, foco, coloração; mas o resultado será sempre um produto de interação entre aparelho e referente.

No caso de uma fotografia de guerra essa dita objetividade é ainda mais importante, não apenas pelas dificuldades citadas que as pessoas encontrariam para ver a situação de perto, mas porque a imagem aparentemente fica livre de enviesamento político e ideológico. A princípio, não é possível negar que uma batalha estava de fato acontecendo no momento em que foi retratada, o que evita que os fatos sejam absolutamente distorcidos como, por exemplo, na pintura *Independência ou Morte* (1886-1888), de Pedro Américo, que mostra uma situação que nunca aconteceu (SCHLICHTA, 2009).

A objetividade da fotografia, entretanto, é sempre parcial, e aí reside um problema. Uma questão que envolve o índice nesse caso diz respeito às conclusões que cada pessoa tira a partir de uma imagem. Por encontrar-se em inegável relação com o referente, além do necessário grau de objetividade conferido aos automatismos parciais dos processos de captura, a fotografia pode levar o observador a formar certezas sobre o que está retratado. Isso, no entanto, é uma desvirtuação do índice.

Transporta-se o caráter indexical, que diz respeito somente aos aspectos visuais da imagem, para o campo das circunstâncias. Como se os traços deixados pela luz no filme ou no sensor emanassem, além da cor, os fatos. É como se fosse dito "isso foi retratado e, portanto, aconteceu". Mas a definição do que está sendo retratado varia de acordo com a subjetividade de cada um. Soma-se a isso o fato de que muitas das fotografias de guerra consideradas clássicas foram posadas, como a da bandeira soviética sobre o Reichstag, de Yevgeny Khaldei (1945) (KING In HACKING, 2012), e, possivelmente, a da *Morte de um miliciano legalista*, de Robert Capa (1936) (Ibidem). Nesse particular não cabe juízo de valor ou demérito em relação às fotografias. A questão que se coloca é que há muitas maneiras de uma imagem se passar por coisas diferentes das que de fato representa.

Nas imagens produzidas por Larenkov, existem índices de duas situações diferentes. Ou seja, por conter partes de duas fotografias, o mesmo quadro tem relação física com dois eventos. A imagem inteira está em conexão dinâmica com o mesmo espaço. Se cada imagem for considerada um signo como um todo, Larenkov precisa romper parte de cada signo para fazer as montagens. Isso não quer dizer necessariamente que o que resta de cada fotograma seja mais difícil ou impossível de ser reconhecido. Ao comentar as possibilidades de edição de imagem cada vez mais amplas trazidas pelo aparato digital, Tom Gunning defende que o poder de transformar uma imagem:

depende da manutenção de certos *aspectos* da acuidade visual e da reconhecibilidade da imagem original. Uso estes termos ("acuidade

visual” e “reconhecibilidade”), para indicar o modo como a indexicalidade se entrelaça com a iconicidade na nossa avaliação comum das fotografias. Nossa avaliação de uma fotografia como precisa (i.e. refletindo visualmente seu objeto), depende não somente da sua base indexical (o processo químico), mas do nosso reconhecimento dela como parecida com seu objeto. Uma série de processos psicológicos e perceptivos, que não podem ser reduzidos ao processo indexical, intervém aqui. O reconhecimento de uma fotografia como a imagem do seu objeto não resultaria simplesmente da indexicalidade. De fato, podemos produzir uma imagem indexical de algo ou de alguém que permanece irreconhecível (GUNNING, 2012, p.7).

Ou seja, a indexicalidade é apenas um dos aspectos importantes na associação entre a fotografia e seu referente. Quando Larenkov mescla as imagens, é possível ter um alto nível de confiança de que a mais antiga de fato foi feita na Leningrado cercada. Estas imagens estão disponíveis para consultas em arquivos russos. Além disso, seria virtualmente impossível para alguém criá-las artesanalmente e, levando em conta que o Cerco realmente aconteceu como foi documentado pela historiografia, não haveria sentido em montar situações falsas para retratá-las. Quanto às imagens mais recentes, o único motivo para Larenkov manipulá-las de alguma forma seria a dificuldade em encontrar o ponto exato para posicionar a câmera. Nesse caso, é preciso acreditar ou não na palavra do artista. Caso houvesse alguma edição para corrigir ligeiramente o ângulo, o índice não diria respeito àquela mesma posição do fotógrafo de Leningrado. Essa questão, entretanto, parece irrelevante em relação ao resultado final do trabalho. Como Gunning pontua, não é a indexicalidade sozinha a responsável por fazer da imagem aquilo que ela é para cada observador. É preciso que a foto também seja ícone daquilo que se pretende demonstrar e, para isso, é necessário que se assemelhe ao referente.

De fato, Larenkov necessita que os recortes deixem informações visuais muito nítidas. O choque causado por suas montagens é justamente o do contraste entre guerra e paz e, por isso, é preciso que se reconheçam os elementos de cada região. Isso é facilitado pelo uso do preto e branco nas fotos antigas e do colorido nas imagens atuais. Sem essa escolha, diferenciar as duas épocas retratadas seria quase impossível em alguns quadros visto que, como foi exposto, diversas construções da época da guerra (muitas das quais aparecem intactas mesmo nas fotos do cerco) se mantêm até hoje. O observador precisaria perscrutar toda a superfície da imagem à procura de diferenças relativas ao *studium*, especialmente nas roupas, tipos de automóveis e peças de comunicação. E mesmo tendo encontrado algumas diferenças, continuaria sendo trabalhoso estabelecer o recorte exato onde uma época começa e a outra termina.

Talvez, ao optar pelo caminho alternativo (de fazer as fotos atuais em preto e branco e adaptá-las digitalmente para que suas características de luz e definição fossem o mais próximo possível das imagens antigas), Larenkov executasse um ensaio mais coerente. Se tudo estivesse desprovido de cor, as épocas se mesclariam ainda mais, dadas as dificuldades citadas para que as pessoas distinguíssem o que é atual e o que é antigo. Nessa linha, seria possível executar recortes múltiplos, não contíguos. A aparição de uma pessoa da década de 1940 não estaria condicionada à proximidade de algum elemento marcante da guerra. O ensaio, do modo como foi feito, não apresenta transições bruscas entre o colorido e o preto e branco. Pelo contrário, as fronteiras são dissolvidas de maneira bastante suave. Mas, ainda assim, a mudança é bastante clara. Se tudo estivesse em preto e branco, o mundo alternativo de Larenkov, no qual os tempos convivem, ficaria mais homogêneo. Essa possibilidade, entretanto, poderia minar parte da empatia que as fotos pretendem causar.

No início do século 20, Sergey Prokudin-Gorskii³⁹, outro fotógrafo russo, desenvolveu uma técnica para dar cor às suas fotografias: uma placa de vidro era exposta rapidamente três vezes seguidas por trás de um filtro azul, um verde e um vermelho. Para apresentações, Prokudin-Gorskii utilizava uma lanterna mágica com três lentes e filtros de cor. Dessa forma, as três imagens em preto e branco sobrepostas criavam uma projeção colorida. Os negativos foram posteriormente utilizados na criação de fotografias digitais coloridas. O resultado desse trabalho é interessante para analisar a oposição entre preto e branco e colorido nas imagens de Larenkov. Mesmo sendo cerca de 40 anos mais antigas, as imagens do Império Russo despertam, frequentemente, mais empatia que as de Leningrado.

Além de ser naturalmente associado a um tempo antigo, o preto e branco pode causar maior distanciamento entre o observador e a imagem. Isso não é um fato natural, mas uma relação simbólica, ou seja, baseada em uma regra que define o significado da presença ou ausência de cor. Nesse caso, é preciso levar em consideração as mudanças de época e suas consequências para a percepção: houve uma época em que o preto e branco era o padrão das fotografias. Com o surgimento e popularização da fotografia colorida, encerrou-se esse tempo de quase exclusividade de um modo de produzir as imagens. Com

39 As 2.607 imagens da coleção de Prokudin-Gorskii, entre as quais 1.902 apresentam os três negativos, foram adquiridas pela Biblioteca do Congresso dos EUA em 1948. Em 2004, esses negativos foram submetidos a um processo digital que, a partir das cores indicadas originalmente, de origem às imagens coloridas. Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/collection/prok/process.html>. Acesso em: 10 jan. 2014

isso, o preto e branco passou a ter essa característica de distanciamento para um observador acostumado a ver a maioria das imagens em cores.

Não significa que a fotografia em preto e branco desperte menos interesse (muitas vezes acontece o oposto), mas que seu apelo pessoal pode ser menor. Se Larenkov deseja chamar atenção para o sofrimento do passado (inclusive para evitar guerras futuras, como declara), seria mais adequado percorrer o caminho inverso: “colorir” as fotos em preto e branco para depois mesclá-las às imagens atuais. Seria ainda mais chocante a visão dos escombros e das mortes. A mensagem de que a situação de um conflito como a Segunda Guerra sempre pode se repetir seria ainda mais clara: tudo aquilo é trazido para o presente ao ser mostrado em cores. Mas, como os fotógrafos de Leningrado não utilizavam o equipamento peculiar de Prokudin-Gorskii, isso não seria possível para Larenkov⁴⁰. As imagens precisam permanecer em preto e branco. Dessa forma, a alternativa mais adequada para causar o impacto desejado pelo artista parece ser a convivência entre os dois padrões de cores diferentes.

⁴⁰ Existem métodos para colorir digitalmente fotografias antigas feitas em negativos comuns, mas em muitos casos não é possível saber aproximadamente quais as cores originais do que está sendo mostrado.

5. COMPARAÇÃO COM OUTROS TRABALHOS

Trabalhar os conceitos relacionados ao tempo e ao espaço na fotografia é uma tarefa que já envolveu e continua envolvendo diversos artistas. Comparar o trabalho de Larenkov com alguns deles é uma forma de ressaltar algumas características de suas imagens que ficam mais evidentes quando contrastadas com outros modos de proceder. O termo “comparação” não é usado aqui com o propósito de apontar diferenças nos níveis de qualidade entre as obras dos artistas, mas de evidenciar aproximações e afastamentos na abordagem de temas semelhantes.

Colocados em perspectiva, os trabalhos evidenciam como algumas escolhas técnicas podem levar a regimes de percepção diferentes. Cada artista precisa, a todo o tempo, fazer trocas, tornar-se passivo em determinado aspecto para que possa ser ativo em outro. Por ser estática e, em certo ponto, automatizada, a fotografia pode parecer uma forma “dura” de arte, sem oferecer muitas possibilidades. O que se pode ver é justamente o oposto. Ao unir esse automatismo da câmera às decisões de cada fotógrafo, antes e depois do clique, a fotografia se apresenta como uma forma extremamente plástica de expressão, ainda que suas mensagens sejam sempre muito sutis e dependam, em grande parte, de cada observador.

5.1 Potsdamer Platz (Michael Wesely)

O alemão Michael Wesely é conhecido por suas fotografias com tempos de exposição extremamente longos. Em um de seus ensaios mais célebres, ele retratou as mudanças ocorridas na Potsdamer Platz, em Berlim, entre 1997 e 1999, por conta de uma reforma.

Mais do que a configuração original da praça ou o seu formato final, as imagens dessa série testemunham um processo de transição, de sobreposições e de acréscimos entre duas concepções arquitetônicas. As longas exposições dessa série apreendem de modo peculiar a natureza processual da transformação. Com efeito, o fascínio dessas imagens advém do efeito único proporcionado pela sobreposição, em uma única superfície, de inúmeros eventos processados no decorrer de longo período, de modo lento, sucessivo e cumulativo, em nada comparável aos intervalos de tempo das fotografias instantâneas e à continuidade temporal do cinema convencional (FATORELLI, 2013, p.103).

Diferente de Larenkov, Wesely utiliza apenas uma fotografia, cuja exposição se estende por um longo período. Ao trabalhar com o registro de um lapso de tempo,

Larenkov escolhe preservar dois momentos em sua nitidez máxima. A escolha do Cerco a Leningrado como acontecimento inicial impede Larenkov de fazer um trabalho do mesmo tipo do desenvolvido por Wesely, já que o evento aconteceu muito antes de seu nascimento. Isso diferencia os trabalhos no sentido de que Larenkov empreende uma jornada de retomada do passado, colocando-o lado a lado com o presente, justamente a equivalência que permite aos tempos se misturarem. Wesely, por outro lado, parece querer evidenciar o presente, as mudanças de “agora”. É o movimento em direção ao futuro registrado em tempo real, ainda que, por essa característica, os processos não possam ser muito bem compreendidos. Em entrevista ao arquiteto Paulo Tavares, Wesely fala das expectativas a respeito da reconfiguração da Potsdamer Platz e do papel de sua fotografia nesse contexto:

parece-me que as pessoas queriam um sumário... “O que é isto? O que é Berlim agora?” (...) o que também é um tipo de sonho utópico, mas de uma maneira diferente. É a ideia que se tem de poder capturar isto em uma imagem...Bom, minha imagem captura isto, mas quando você olha para as imagens...elas são sobre conhecer e entender estas grandes mudanças que estão acontecendo... e elas têm várias imagens. Algumas imagens não podem ser muito bem fotografadas (WESELY, 2006).⁴¹

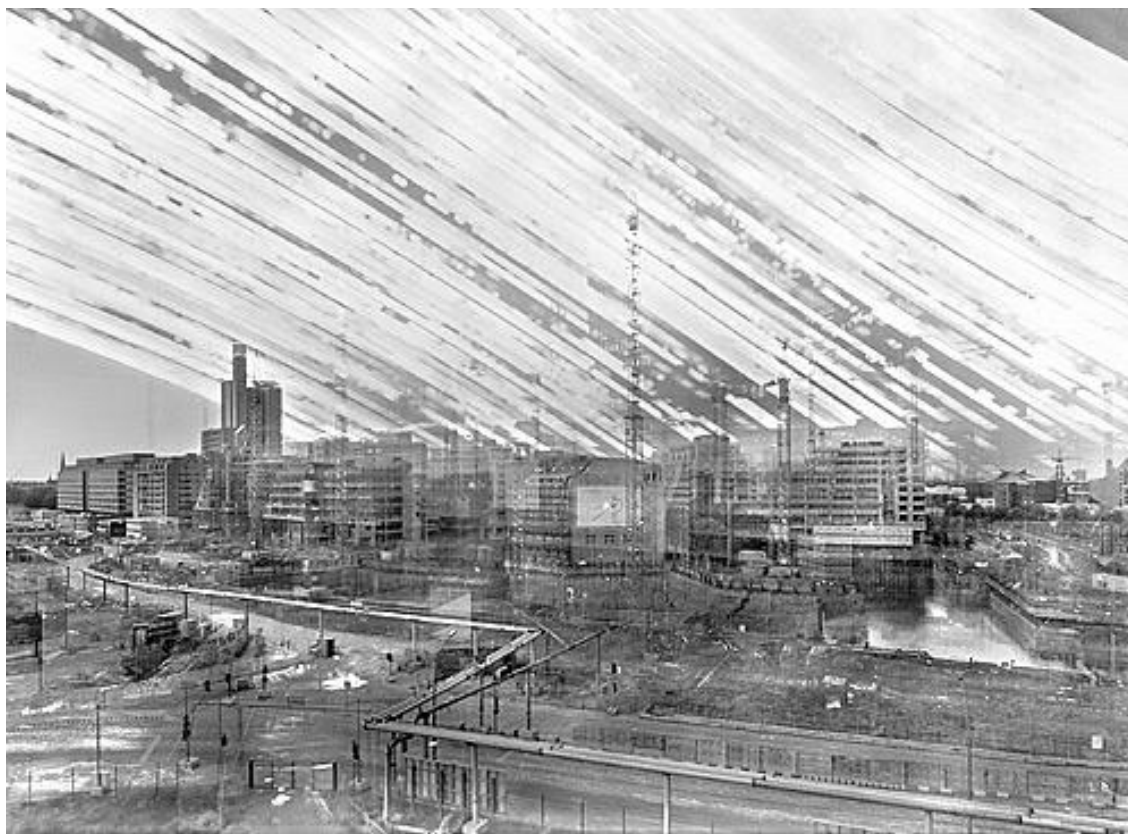
Wesely também afirma que suas fotografias são sobre a relatividade de menores ou maiores quadros de tempo. “Fala-se sobre a Segunda Guerra mundial, que foi isso e aquilo, mas estamos falando de seis anos, que de nossa perspectiva remota está reduzido a uma sentença”⁴². Essa perspectiva remota é um ponto central para Larenkov. Por um lado ele tenta aproximar os acontecimentos do Cerco, enquanto por outro a proximidade total, capaz de tornar as fronteiras entre épocas quase invisíveis, tem que ser evitada, pois poderia gerar um cenário incógnito, como a Potsdamer Platz de Wesely. Essa questão também está relacionada com a escolha entre colorido e preto e branco, exposta acima.

Os níveis de interferência dos dois artistas também diferem. Se Larenkov está preso, em sua escolha inicial, ao limitado repertório de imagens feitas pelos fotógrafos da Leningrado sitiada, sua escolha em relação ao momento da segunda fotografia é consideravelmente livre, apesar de o espaço a ser retratado ser o mesmo. As condições climáticas e de luz, além da quantidade de pessoas e suas posições no quadro, não precisam seguir nenhum padrão pré-determinado. Larenkov afirma não fazer fotografias posadas (LARENKOV, 2014), o que tira um pouco do controle sobre o resultado final de

41 Entrevista concedida a Paulo Tavares. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.025/3308?page=4>. Acesso em: 30 Out. 2013

42 Entrevista concedida a Paulo Tavares. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.025/3308?page=4>. Acesso em: 30 Out. 2013

suas mãos. Essa escolha, entretanto, não impede a espera do fotógrafo pelo momento que considerar mais adequado de acordo com suas intenções, ou que inúmeras imagens do mesmo local sejam feitas para que apenas uma seja posteriormente escolhida.



Michael Wesely. Potsdamer Platz, Berlim, 5.4.1997 - 3.6.1999

Wesely, em contrapartida, pode escolher o momento inicial da captura, porém, deve ficar passivo durante o restante do registro. Essa escolha do ponto de partida diz respeito somente ao ângulo e à posição da câmera. Isso porque, dado o enorme tempo de exposição, a luz e os eventos acontecendo naquele exato momento em Postdamer Platz serão irrelevantes para a imagem final. No trabalho de Wesely, os gestos das pessoas são apagados pela grandiosidade das transformações urbanas. Ninguém poderia ter seu sapato engraxado por tanto tempo, como no *Boulevard du Temple* (1838), de Daguerre . A fotografia de Wesely fossiliza a cidade, deixando gravados somente os vestígios do que permanece imóvel por longos períodos. Ironicamente, apesar de cada instante estar fisicamente gravado no filme, é impossível perceber a grande maioria deles. A imagem da Postdamer Platz contrapõe a impermanência da vida à continuidade do mundo.

Na maior parte das imagens de Larenkov, os pequenos gestos ocupam papel central. Mais do que o local em si, o que une os dois tempos representados é a convivência entre as

peessoas do passado e do presente. As transformações ocorridas na cidade desde a Segunda Guerra aparecem, mas como coadjuvantes, como registros das épocas. O fator humano é imprescindível para atestar o horror de uma guerra, um dos objetivos de Larenkov. Isso fica claro ao voltar a análise para as fotos de Fenton na Criméia: o espaço vazio, por mais desolado que possa parecer, dá sinais de destruição, não de morte. Larenkov também tem interesse na valorização dos sacrifícios feitos pelo povo da cidade, incluindo seus avós. As pessoas retratadas na São Petersburgo atual devem olhar para trás e ver como seus antepassados tornaram possível um tempo de paz. Só a presença de pessoas e, mais especificamente, de gestos, pode garantir isso. Gestos no sentido de que a maioria das imagens permite distinguir pessoas, mesmo quando em grupo. Se não se tratam especificamente de retratos, as imagens de Larenkov possuem um forte caráter humano, contraponto ao anonimato da *Postdamer Platz* de Wesely.

5.2 Sections of a Happy Moment (David Claerbout)

David Claerbout é outro artista que trabalha a questão do tempo na fotografia. *Sections of a Happy Moment* é um vídeo feito em 2007 com uma série de 180 fotografias de um mesmo instante, mas a partir de pontos de vista distintos. O evento principal é uma brincadeira de uma família oriental. A fotografia principal foi feita quando uma bola era jogada para o alto por uma menina. A partir daí, Claerbout encenou as demais imagens para que aquele mesmo evento pudesse ser representado a partir dos mais diversos ângulos.

Todo mundo olha a bola “suspensa”, desde a família chinesa, os amigos e os vizinhos que cercam a menina, até os moradores dos edifícios e os transeuntes, que compõem também uma espécie de círculo, todos inseridos no ambiente arquitetônico, humano e social de conjuntos habitacionais frios, anônimos e impessoais, que contrastam com o calor humano do pequeno grupo (a família, a comunidade). Claerbout literalmente explodiu o gesto da menina com a bola congelada no céu, atraindo os olhares, decomposto em uma multiplicidade de tomadas fotográficas, como se centenas de câmeras tivessem sido dispostas por todo o espaço, de perto e de longe, na altura do homem ou de cima, em todo o entorno da pequena menina, na praça, perto de seus familiares, nas aleias do condomínio, mas também nas inúmeras janelas dos imóveis em volta, ou debaixo dos tetos, às vezes muito longe, às vezes muito alto, etc. Um fogo cruzado de eixos e de pontos de vista em quantidade inacreditável (DUBOIS, 2012, p.32).

Enquanto Larenkov mostra o mesmo ponto de vista em dois momentos diferentes, Claerbout procura diversificar ao máximo a visão a respeito de um mesmo instante. O resultado é paradoxal, na medida em que apresenta o evento a partir de muitos ângulos, o

que permite enxergar detalhes diferentes em cada fotograma, mas, ao mesmo tempo, quebra a autossuficiência da foto única. Ou seja, ao multiplicar os modos de percepção sobre uma mesma coisa, o artista chama a atenção para o fato de que sempre haverá inúmeras outras formas de olhar, impossíveis de estarem todas contidas em algum trabalho ou catálogo. O momento escolhido é um universo em expansão, sem um centro definido, com todas as posições assumidas pelos observadores hipotéticos igualmente válidas.

Larenkov, por sua vez, vai no caminho inverso da “explosão” do gesto. Seu trabalho consiste na condensação de dois momentos em apenas um. Não existe, aqui, a possibilidade de questionar o ponto de vista. A visão única sobre os acontecimentos é a base do ensaio, pois é o que possibilita o intercâmbio entre passado e presente. Enquanto Claerbout se livra da passagem do tempo para destacar as singularidades espaciais e óticas, Larenkov imobiliza o espaço para privilegiar a fluidez temporal. Ainda assim, essas trocas não são imperativas para a fotografia. É possível montar uma série de imagens que explorem tempo e espaço, mas com o risco de a atenção do espectador não ser total em nenhum dos elementos.



David Claerbout. Sections of a Happy Moment, 2007

A simultaneidade é um aspecto central em *Sections of a Happy Moment* e nas fotografias sobre o Cerco a Leningrado de Larenkov. Em ambos os casos, esse aspecto precisa ser fabricado posteriormente. No caso do artista russo, pela característica de uma imagem base vir, necessariamente, anos depois da outra. É uma simultaneidade que não pode ser literalmente observada. Ainda que Larenkov acredite que ambas as situações estejam acontecendo ao mesmo tempo, não existe equipamento capaz de captar isso. Claerbout precisa montar diversas outras imagens pelo fato de não ter 180 câmeras fotografando a brincadeira da família ao mesmo tempo. Nesse caso, não existe a impossibilidade total de produzir todas as fotos ao mesmo tempo, apenas a grande dificuldade prática.

Diferente da imagem da *Postdamer Platz*, de Wesely, os trabalhos de Claerbout e Larenkov têm na edição um ponto fundamental. Larenkov precisa sobrepor as duas fotos e decidir o que deve aparecer no quadro final e o que pode ser cortado. Existe um trabalho de definir prioridades, hierarquizar os elementos visuais, algo que fica claro pela ausência de padrão nos recortes entre o antigo e o atual. Claerbout, em contrapartida, precisa editar as situações em si antes de fotografá-las. O trabalho, nesse caso, é de reconstituição a partir de uma fonte inicial. O artista belga também hierarquiza elementos na medida em que escolhe reconstruir um ângulo em detrimento de outros. A própria montagem do vídeo é outro ponto onde Claerbout é mais ativo, já que, embora a ideia seja causar a impressão de simultaneidade, cada imagem precisa aparecer sozinha. Dubois chama atenção para o fato de que esse tipo de construção é tanto temporal quanto visual:

Tudo então, em *Happy Moment*, é uma construção, uma imagem composta. Não é somente um instante decomposto que é ‘montado’, mas todo o espaço da imagem que é (re)construído. Para dizer diretamente, essa construção da imagem inteira cria uma ilusão, como cinema. As ligações devem estar invisíveis. A “cena” aparecer como “o vestido sem costura da realidade”, para usar a famosa expressão de André Bazin. (DUBOIS, 2012, p.34).

A ilusão de que tudo aquilo ocorre simultaneamente não é tão presente nas fotografias de Larenkov. A “matéria-tempo” é trabalhada de forma mais ambígua por ele. *Sections of a Happy Moment* e as imagens da Potsdamer Platz lidam com o presente – Claerbout de forma extensiva e Wesely intensiva. As imagens de Leningrado/São Petersburgo funcionam como um pêndulo, em que passado e presente só fazem sentido quando colocados um em perspectiva do outro.

5.3 Second View e Third View (Mark Klett)

Second View: The Rephotographic Survey Project é uma publicação de 1984 que traz fotografias do Oeste dos EUA feitas no século XIX por Timothy O'Sullivan⁴³, William Henry Jackson, John K. Hillers, Andrew J. Russell e Alexander Gardner ao lado de imagens dos mesmos lugares feitas entre 1977 e 1980 por Mark Klett (líder do grupo), Ellen Manchester e Joann Verburg (SNYDER, 1980). As expedições antigas eram patrocinadas pelo governo americano, pois tinham a intenção de revelar detalhes sobre regiões ainda pouco conhecidas. O trabalho mostra as mudanças na paisagem e comenta as diferenças culturais.

Árvores crescem, a vegetação muda; trilhas se tornam estradas, que, por sua vez, mudam de posição; ou estradas aparecem em uma paisagem anteriormente intocada. Rios mudam de curso, ou se transformam em reservatórios. Em alguns locais, mudanças físicas tornam a duplicação do ponto de vista original impossível; em outros, a presença humana forçou uma metamorfose. Mas certa constância também é evidente, e esse é o testemunho do passo lento do tempo geológico: apesar do que as pessoas fizeram no curso de cem anos, características essenciais da paisagem se mantêm (SNYDER, 1980, p.1)⁴⁴.

Em 1997, Mark Klett decidiu expandir ainda mais essa iniciativa, e criou o *Third View*, um projeto que também durou três anos, e produziu fotografias dos mesmos lugares das do *Second View*, além de imagens de algumas paisagens que haviam sido registrada no século XIX, mas não no trabalho de 1977. Os fotógrafos do *Third View* foram Kyle Bajakian, Toshi Ueshina, and Byron Wolfe e Michael Marshall, além do próprio Klett. O objetivo era atualizar o estudo anterior, procurando tendências para as eventuais mudanças, mas, também, colocar em questão diferentes perspectivas sobre tempo e mudança. Os fotógrafos estavam preocupados em mostrar as transformações nas paisagens, mas, também, na evolução do Oeste da imaginação. O texto de apresentação do trabalho afirma: “Acreditamos que visualizar a relação entre terra, tempo e cultura alteraria nossa perspectiva sobre o Oeste”.

Assim como Klett, Larenkov revisita os mesmos lugares antes habitados por outros

43 Anexo I. Figura 5.

44 Tradução do autor. “Trees grow, vegetation changes; trails become roads, which in turn change position; or roads appear in a formerly untouched landscape. Rivers change course, or become transformed into reservoirs. At some sites, physical changes make duplication of an original vantage point impossible; at others, human presence has forced a metamorphosis. But a certain constancy is also evident, and this is testimony to the slow pace of geologic time: despite what people have done in the course of a hundred years, essential features of the landscape remain”

fotógrafos. Com 70 anos de distância entre uma imagem e outra, Larenkov fica em um meio termo entre o *Second View*, que tem um hiato de mais de 100 anos, e o *Third View*, que volta aos locais pouco menos de 20 anos depois. Todos os trabalhos, em certa medida, têm objetivo de ressaltar transformações históricas. Klett, entretanto, não tem um evento marcante para servir como referente. Suas imagens mostram os impactos do “progresso” como um todo em diversos cenários. A opção do americano por preservar cada uma das fotos integralmente mostra o interesse na comparação total. Isso se justifica, em grande parte, pela característica das imagens originais: “*Third View* é uma versão atualizada da pesquisa geográfica do Oeste do século XIX”⁴⁵.



Mark Klett. Cânion do Rio Snake. Rephotographic Survey Project (Second View), 1978

O objetivo primordial de Klett é indicar alterações físicas nas paisagens. Nesse ponto, o trabalho precisa do distanciamento bem definido entre épocas. Não se trata de ignorar os processos que levaram às transformações, mas de ocultá-los para que as diferenças sejam mais nítidas. Larenkov, por outro lado, se aproveita ao máximo das semelhanças entre as épocas para gerar a aproximação e mesmo a confusão (ou a mescla)

45 Tradução do autor. “Third View is an updated version of the 19th century western geographical survey.” Disponível em: <http://www.thirdview.org/3v/home/intro.html>

entre ambas, como já foi discutido. Essa diferença entre os artistas está ligada à relação entre ação e espaço na obra de cada um. O espaço é o tema principal para Klett e se mostra como indício da ação, sem que, no entanto, esta seja conhecida. Para Larenkov, o espaço é um fator de ligação entre as ações, uma janela no tempo.

Ambos os artistas trabalham com questões muito específicas relacionadas às suas nações, o que não impede que os trabalhos sejam vistos criticamente em relação a pontos mais genéricos. A desmistificação de eventos por meio de fotos é um objetivo compartilhado por Larekov e Klett. A fotografia, hoje em dia vista de forma tão crítica em relação a sua capacidade de transmitir a verdade e muitas vezes tida como uma ferramenta para gerar simulacros, mostra-se, também, uma ferramenta útil no sentido oposto. Aí entra a interferência do artista, necessária quando o objetivo de suas imagens é ir além do que pode ser capturado pela câmera. A pós-visualização de Uelsmann é muito oportuna em casos assim, pois permite ao fotógrafo um papel mais ativo. Paradoxalmente, a imagem *construída* ou um conjunto de imagens podem ser muito mais fiéis à realidade do que a resultante de um único clique. Trabalhos assim podem ser tanto arte quanto uma forma de apresentar fatos.



Mark Klett e Mike Marshall. Cânion do Rio Snake. Third View Project, 1998

O conjunto tende a propiciar uma análise mais sóbria, pois, em primeiro lugar, a atenção fica dividida entre as imagens. Isso leva à diminuição do apelo de cada uma. A montagem desse tipo, por outro lado, concentra toda a comparação em apenas um quadro. Existe uma autossuficiência paradoxal, já que tudo o que há para ver está ali, ao mesmo tempo em que partes das fotos originais foram suprimidas. No caso dos artistas analisados, a escolha entre conjunto e montagem se justifica tanto pelo objetivo de cada um quanto pela natureza da concepção das fotografias originais: uma série está condicionada apenas à paisagem, ao passo que a outra toca em temas profundamente humanos.

6. CONCLUSÃO

A fotografia é uma forma de representação imagética que possibilita múltiplas interpretações e reflexões. Não apenas a própria representação pode ser colocada em questão, mas cada um de seus referentes pode assumir diferentes papéis.

As fotos subtraem a maior parte dos aspectos do mundo, tanto sensoriais quanto circunstanciais. Em contrapartida, ocorre o registro, em um mesmo quadro, de alguns aspectos visuais de situações processadas diante da câmera. As fotografias, portanto, criam acontecimentos ao submeterem arbitrariamente essas situações à sua linguagem. Esses acontecimentos, entretanto, não são absolutos. Cada fotografia oferece apenas alguns subsídios a partir dos quais o observador tira, ou não, suas próprias conclusões.

As montagens fotográficas podem enriquecer ainda mais o universo da percepção e da reflexão. A junção, em uma fotografia, de elementos que originalmente não se encontravam no mesmo local e na mesma hora instiga o questionamento da noção clássica de tempo, ou seja, do tempo dividido entre passado, presente e futuro, e mantendo um fluxo unidirecional eterno.

O trabalho de Sergey Larenkov tem na ressignificação do tempo um de seus pontos centrais. Ao unir imagens da Leningrado da época da Segunda Guerra e da São Petersburgo atual, o fotógrafo pretende questionar o tempo cartesiano. As imagens resultantes são como uma afirmação de simultaneidade entre os eventos representados. Os elementos não são hierarquizados e, embora cada uma das imagens originais esteja circunscrita a um espaço definido, a transição entre preto e branco e colorido no quadro final é extremamente sutil.

As fotografias de Larenkov atuam em sentido contrário ao noema “isso-foi”, proposto por Barthes. A imagem não se mostra como uma repetição eterna de um passado morto. Pelo contrário, é possível estabelecer relações dinâmicas entre os elementos que compõem cada época. Desse modo, as distinções categóricas entre passado, presente e futuro perdem força.

A coexistência de diferentes épocas em uma mesma foto também favorece a participação ativa do observador no desenvolvimento de narrativas. A imagem composta de Larenkov oferece maior riqueza de elementos em relação às fotografias originais usadas na composição do quadro. Essa profusão de referenciais gera ainda mais lacunas relativas à interpretação da imagem.

Uma das principais intenções de Larenkov ao criar as montagens é a valorização

dos sacrifícios feitos pela população de Leningrado durante o período do Cerco. Nesse ponto, a sobreposição imagética de diferentes épocas tem outra função, além de questionar o tempo em si: gerar maior proximidade entre o observador e as situações da década de 1940 ali representadas. A situação relativa à guerra passa a interferir diretamente na atualidade. O Cerco deixa de ser apenas um evento histórico, quase ficcional, tornando-se uma situação que diz respeito ao agora.

O movimento de Larenkov no sentido de gerar maior empatia em relação ao Cerco também coloca em questão a relação entre fotografia de guerra e demanda de verdade. Em nenhuma ocasião a fotografia é capaz de captar completamente a verdade a respeito do que é retratado. No caso de um conflito, entretanto, muitas vezes a natureza contrastante do evento induz à tipificação das pessoas e situações.

Mesclar as épocas, no caso de Larenkov, permite ver com mais facilidade a complexidade das situações que ocorrem em um conflito. As definições genéricas de guerra e paz são desafiadas com a possibilidade de ambas ocorrerem simultaneamente e no mesmo lugar. Com isso, as vidas das pessoas representadas nas imagens podem ser mais facilmente vistas como complexas, em vez de reduzidas a questões circunstanciais.

No momento em que a capacidade da fotografia de guerra de transmitir uma suposta verdade é questionada, surge espaço para a pesquisa. Da mesma forma que Errol Morris empreende uma busca de informações a respeito das circunstâncias relacionadas às fotos de Roger Fenton na Crimeia, é possível tentar resgatar parte da memória dos acontecimentos em Leningrado. Em vez de atestarem fatos específicos, as imagens podem ser utilizadas como referências que apontam para possibilidades virtualmente infinitas de pesquisa.

Como é possível perceber a partir das comparações do trabalho de Larenkov com os de outros artistas, as reflexões suscitadas por obras fotográficas são cada vez mais abrangentes e complexas. O questionamento da capacidade das fotos de transmitirem a verdade é extremamente positivo, tanto para o pensamento crítico em si, quanto para a liberação da fotografia de uma tarefa impossível de ser realizada.

Este trabalho poderá ser aprofundado com a análise do aplicativo *Timera* e das possibilidades que a popularização da montagem fotográfica histórica engendra. O uso da tecnologia para tornar mais acessíveis formas complexas de produção de imagens é um ponto interessante para futuras pesquisas. Ferramentas como o *Timera* podem contribuir para que a fotografia desempenhe papéis ainda mais críticos nas sociedades

contemporâneas.

7. REFERÊNCIAS

- BAE, Soonmin; AGARWALA, Aseem; DURAND, Frédo. **Computational Re-Photography**. In: ACM Transactions on Graphics, Vol. 29, No. 3, Artigo 24. Nova York: ACM, 2010. Disponível em: <<http://people.csail.mit.edu/soonmin/rephoto/rephoto.pdf>>. Acesso em: 06 mar. 2014.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BRACEGIRDLE, Anne. **Surrealismo**. In: HACKING, Juliet (org.). Tudo Sobre Fotografia. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. p. 232-237.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **O Momento Decisivo**. In: Bloch Comunicações n.6. Rio de Janeiro: Bloch Editores. Disponível em: <<http://ciadefoto.com.br/blog/wpcontent/uploads/2010/03/Momento-Decisivo-Bresson.pdf>>, 2010. Acesso em: 03 out. 2013.
- DUBOIS, Philippe. **A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout**. In: Mundo Imagem: Fotografia e Experiência. Revista Eco-Pós v. 15, n. 1. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. p. 23-35. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php?journal=revista&page=article&op=view&path%5B%5D=572&path%5B%5D=505>>. Acesso em: 14 set. 2013.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- FATORELLI, Antonio. **Reconfiguração das Imagens**. In: Fotografia Contemporânea: entre o cinema, os vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.
- GOUVÊA, Patrícia. **Membranas de luz: os tempos na imagem contemporânea**. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- GUNNING, Tom. **Qual a Intenção de um Índice? Ou, Falsificando Fotografias**. In: Mundo Imagem: Fotografia e Experiência. Revista Eco-Pós v. 15, n. 1. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. p. 3-22. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php?journal=revista&page=article&op=view&path%5B%5D=574&path%5B%5D=504>>. Acesso em: 10 set. 2013.
- HACKING, Juliet (org.). **Testemunhos Fotográficos**. In: Tudo Sobre Fotografia. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. p. 50-57.
- HACKING, Juliet (org.). **Imagem combinada**. In: Tudo Sobre Fotografia. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. p. 555.
- HARDING, Kerri; PAGANI, Catherine. **Post-Visualization and Combination Printing: The Influence of Photographic Process on Contemporary Photography**. In: The University of Alabama McNair Journal, Volume 8. Tuscaloosa: Universidade do Alabama, 2008.

HIGGINS, Jackie. **O Eu Moderno**. In: HACKING, Juliet (org.). Tudo Sobre Fotografia. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. p. 244-247.

JASKOT-GILL, Sabina. **Fotografia Subjetiva nos EUA**. In: HACKING, Juliet (org.). Tudo Sobre Fotografia. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. p. 334-341.

KIESTER JR, Edwin. **The Road of Life: Surviving the Siege of Leningrad**. In: An Incomplete History of World War II. Sidney: Pier 8/9, Murdoch Books, 2007.

KING, Carol. **Guerra, Protesto e Revolução**. In: HACKING, Juliet (org.). Tudo Sobre Fotografia. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. p. 188-191.

KING, Carol. **Fotografia na Segunda Guerra**. In: HACKING, Juliet (org.). Tudo Sobre Fotografia. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. p. 312-319.

KNIERIM, Fabian. **Dadaísmo**. In: HACKING, Juliet (org.). Tudo Sobre Fotografia. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. p. 192-193.

LARENKOV, Sergey. **Ghosts of World War II: Paris**. Entrevista concedida ao *website My Modern Met*, 2010. Disponível em: <<http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/ghosts-of-world-war-ii-paris-6>>. Acesso em: 04 fev. 2014.

LARENKOV, Sergey. **War: Participation Effect**. São Petersburgo: Grupo Editorial Lenizdat, Komanda A, 2014.

MORRIS, Errol. **Which Came First, the Chicken or the egg? (Part One)**. Artigo no blog Opinionator. The New York Times, 2007. Disponível em: <<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/09/25/which-came-first-the-chicken-or-the-egg-part-one/>>. Acesso em: 03 dez. 2013.

MORRIS, Errol. **Which Came First? (Part Two)**. Artigo no blog Opinionator. The New York Times, 2007. Disponível em: <<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/10/04/which-came-first-part-two/>>. Acesso em: 08 dez. 2013.

MORRIS, Errol. **Which Came First? (Part Three): Can George, Lionel and Marmaduke help us order the Fenton Photographs?**. Artigo no blog Opinionator. The New York Times, 2007. Disponível em: <<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/10/23/which-came-first-part-three-can-george-lionel-and-marmaduke-help-us-order-the-fenton-photographs/>>. 20 dez. 2013.

MORRIS, Errol. **Crer Para Ver**. Entrevista concedida a Lawrence Weschler. Revista Zum, nº2, 2011. p. 122-135.

PEIRCE, Charles Anders. **Semiótica e Filosofia**. MOTA, Octanny Silveira da; HEGENBERG, Leonidas (Org.). São Paulo: Cultrix, 1972.

ROUILLÉ, André. **Entre documento e expressão**. In: A fotografia: entre documento e arte

contemporânea. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SALISBURY, Harrison. **The 900 Days: The Siege of Leningrad**. Boston: Da Capo Press, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

SCHLICHTA, Consuelo. **Independência ou Morte (1888), de Pedro Américo: A Pintura História e a Elaboração de uma Certidão Visual para a Nação**. In: ANPUH - XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009.

SNYDER, Don. **Second View & American Photography**. Ensaio não publicado, 1980. Disponível em: <<http://www.imagearts.ryerson.ca/dsnyder/internet/Second%20View.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2014.

SONTAG, Susan. **Regarding The Pain of The Others**. Nova York: Picador, 2003. p. 33-46.

TASSINARI, Alberto. **O instante radiante**. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; MAMMI, Lorenzo. 8x Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TEEUWISSE, Jo Hedwig. **Jo Hedwig Teeuwisse's 'Ghosts Of War' World War 2 Photos**. Entrevista concedida a Christopher York, 2012. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.co.uk/2012/10/29/juffrouw-teeuwisses-ghosts-war-photos_n_2037869.html>. Acesso em: 07 fev. 2014.

VERE, Bernard. **Fotografia de Vanguarda na União Soviética**. In: HACKING, Juliet (org.). Tudo Sobre Fotografia. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. p. 208-213.

WESELY, Michael. **Entrevista concedida a Paulo Tavares**, 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.025/3308?page=4>>. Acesso em: 30 out. 2013.

Websites

BIBLIOTECA DO CONGRESSO AMERICANO
<http://www.loc.gov/>

LIFE
<http://life.time.com>

LINK TO THE PAST
<http://sergey-larenkov.livejournal.com>

METROPOLITAN MUSEUM OF ART
<http://www.metmuseum.org>

MUSEU KALASHNIKOV
<http://en.museum-mtk.ru/>

PETERHOF MUSEUM

<http://peterhofmuseum.ru/?lang=eng>

REVOLVER MAPS

<http://www.revolvermaps.com/>

RIA NOVOSTI

<http://en.ria.ru/>

THIRD VIEW

<http://www.thirdview.org>

UNIVERSIDADE DA CALIFÓRNIA – ELECTRONIC ART AND DESIGN

<http://yin.arts.uci.edu>

ANEXO I



Figura 1. Sergey Larenkov. Leningrado 1942/São Petersburgo 2009. Mulher levando uma vítima da fome para o cemitério pela Avenida 25 de Outubro (Nevsky).



Figura 2. Segey Larenkov. Leningrado 1941/São Petersburgo 2013. Cartazes na Catedral Kazan



Figura 3. Sergey Larenkov. Leningrado 1942/São Petersburgo 2011. Rua Zvenigorodskaya. Pessoas coletando água de uma tubulação danificada.



Figura 4. Sergey Larenkov. Leningrado/São Petersburgo. Datas não especificadas. Sem legenda.



Figura 5. Timothy O'Sullivan. Cãnion do Rio Snake, 1868