

**LEE MILLER, UMA
FOTOJORNALISTA NA
LINHA DE FRENTE:
reflexões sobre a
atuação da mulher na
cobertura de guerra**

LEE MILLER, A
PHOTOJOURNALIST ON THE
FRONT LINE: reflections on the
woman's role in the war
coverage

LEE MILLER, UNA REPORTERA
GRÁFICA EN LA PRIMERA LÍNEA:
reflexiones sobre el papel de la
mujer en la cobertura de guerra

Kátia Hallak Lombardi^{1, 2}

RESUMO

A guerra é comumente considerada um espaço masculino. Dificilmente encontramos mulheres nos campos de batalha. Mais rara ainda é a presença de fotojornalistas na cobertura de guerra. Neste artigo, recorreremos às autoras Susan Sontag e Judith Butler para refletirmos sobre a atuação da mulher na história da fotografia de guerra. Tomamos como objeto de estudo as singularidades da vida e obra da fotógrafa Lee Miller.

¹ Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela PUC Minas (1990), mestre (2007) e doutora (2015) pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora adjunta do Curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). E-mail: lombardi.bhz@terra.com.br.

² Endereço de contato da autora (por correio): Universidade Federal de São João Del-Rei, Delac - Curso de Comunicação Social/Jornalismo. Av. Visconde do Rio Preto, s/n, Colônia do Bengo, CEP: 36301-306 - Sao Joao Del Rei, MG – Brasil.



ISSN nº 2447-4266

Vol. 4, n. 1, Janeiro-Março. 2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/ufv.2447-4266.2018v4n1p492>

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia de guerra; fotógrafas de guerra; corpo; Lee Miller.

ABSTRACT

War is commonly seen as a male space. We hardly encounter women on the battlefields. Even more rare is the presence of women photojournalists in the coverage of the war. In this article, we resorted to authors Susan Sontag and Judith Butler to reflect on women's role in the history of war photography. We take as object of study the singularities of the life and work of the photographer Lee Miller.

KEYWORDS: War photography; female photographers; body; Lee Miller.

RESUMEN

Guerra es comúnmente considerado como un espacio masculino. Casi no encontramos mujeres en el campo de batalla. Aún más rara es la presencia de reporteras gráficas en la cobertura de la guerra. En este artículo, utilizamos las autoras Susan Sontag e Judith Butler, para reflexionar sobre el papel de las mujeres en la historia de la fotografía de guerra. Tomamos como objeto de estudio las singularidades de la vida y la obra de la fotógrafa Lee Miller.

PALABRAS CLAVE: Fotografía de guerra; fotógrafas de guerra; cuerpo; Lee Miller.

Recebido em: 28.02.2017. Aceito em: 01.12.2017. Publicado em: 01.01.2018.

Introdução: fotógrafas no front

Convencionalmente, a guerra é um espaço masculino: homens guerreiam, disputam territórios, confrontam-se nos campos de batalha, escondem-se em trincheiras. Às mulheres fica reservado o papel de *Penélope*³ – que tece, pacientemente, enquanto aguarda o retorno de Ulisses da Guerra de Troia –, de esperar por seus homens, de sofrer pelas perdas familiares, pelas devastações de suas casas, de suas cidades, quando não são violentadas, aprisionadas, torturadas.

De acordo com Susan Sontag (2003) – referindo-se às reflexões de Virginia Woolf, publicadas em *Três guinéus*, em 1938 –, “a máquina de matar tem um gênero, e ele é masculino” (SONTAG, 2003: 11). A autora escreve: “Homens fazem guerra. Homens (em sua maioria) gostam de guerra, pois para eles existe ‘uma glória, uma necessidade, uma satisfação em lutar’ que as mulheres (em sua maioria) não sentem ou não desfrutam” (SONTAG, 2003: 9).

Habitualmente, também são os homens que fotografam a guerra, pois, ainda segundo Sontag (2003: 38), “guerrear e fotografar são atividades congruentes”. Uma mulher munida com uma câmera fotográfica no front de uma batalha provoca certo sobressalto. De fato, a atuação das mulheres como fotógrafas de guerra, se comparada à dos homens, é bastante limitada, embora seja marcada com importantes nomes como os de Christina Broom (1862-1939), Olive Edis (1876-1955), Margaret Bourke-White (1904-1971), Lee Miller (1907-

³Personagem da mitologia grega, Penélope esperou o retorno de Ulisses por vinte anos, sem saber se ele estava vivo ou morto. Seu pai, Ícaro, queria que ela cassasse novamente. Para não desagradá-lo e para despistar de seus pretendentes, ela estabeleceu a condição que casaria novamente quando terminasse de tecer um sudário para o pai de Ulisses, adiando o evento o máximo possível. Durante o dia, aos olhos de todos, Penélope tecia, e, secretamente, à noite, desmanchava todo o trabalho, até que um dia foi descoberta.

1977), Gerda Taro (1910-1937), Susan Meiselas (1948-), Alexandra Boulat (1962-2007), entre outras.

A exemplo da pioneira Christina Broom – primeira fotógrafa de imprensa do Reino Unido, que documentou os soldados partindo para a Primeira Guerra Mundial – ou de Margaret Bourke-White – que viajou com as tropas norte-americanas durante a Segunda Guerra Mundial, além de ter fotografado a Guerra da Coreia –, nas últimas décadas, observamos uma nova geração de fotojornalistas dispostas a correr perigos e assumir os riscos de se aventurar nos palcos da guerra. A editora de fotografia da revista *National Geographic*, Alice Gabriner, em entrevista à jornalista Tracy McVeigh, publicada no diário britânico *The Guardian* (2014), ponderou que são muitas as mulheres que ligam para a redação pedindo para serem enviadas para documentar conflitos. Algumas chegam a pedir desesperadas para cobrir determinadas histórias, assumindo todos os riscos. A partir desse contexto, levantamos as seguintes questões: como tem ocorrido o processo de produção de fotografias de guerra sob o olhar da mulher? Qual a contribuição das fotojornalistas na documentação de guerra ao longo da história da fotografia? E ainda: a diferença de gênero pode ser um fator determinante no modo de fotografar a guerra? É possível identificar um olhar feminino nas fotografias de guerra?

A vulnerabilidade do ser

De acordo com Gabriner (2014), na revista *National Geographic*, 12 de 60 fotógrafos freelance são mulheres. Nas décadas recentes, algumas das mais potentes histórias da revista foram produzidas por uma nova geração de mulheres fotojornalistas. A editora de fotografia conta que a responsabilidade de mandar pessoas para trabalhar em áreas de conflito é enorme. Em 2014, por exemplo, duas fotojornalistas foram mortas enquanto fotografavam conflitos: a

alemã Anja Niedringhaus, no Afeganistão, e a francesa Camille Lepage, na República Central da África. Entretanto, a atuação das mulheres como fotógrafas de guerra tem aumentado consideravelmente. Para Gabriner (2014), há situações que favorecem as mulheres, outras, os homens. Na maioria das vezes, a editora não leva, contudo, em consideração o gênero de um fotógrafo ao designá-lo para a cobertura de um conflito.

A suposta fragilidade do corpo feminino, comparada à força física do homem, é o único fator que, em algumas situações, pode comprometer o desempenho de uma fotógrafa de guerra. Segundo Judith Butler (2015), todo e qualquer corpo está submetido à exterioridade do mundo: “o corpo é um fenômeno social: ele está exposto aos outros, é vulnerável por definição. Sua sobrevivência depende de condições e instituições sociais, o que significa, o corpo tem de contar com o que está fora dele”. (BUTLER, 2015: 58). Para Butler (2015), o corpo é o que sofre, usufrui e está sempre exposto. Evidentemente, a sua violação é algo que pode ocorrer ao defrontar-se com o mundo exterior, algo que está além do nosso controle. No contexto da guerra, a vulnerabilidade do corpo é potencializada e as mais variadas emoções são constantemente experimentadas. A autora explica:

Esse ‘defrontar-se com’ é uma das modalidades que define o corpo. E, no entanto, essa alteridade invasiva com a qual o corpo se depara pode ser, e com frequência é, o que anima a reação a esse mundo. Essa reação pode incluir um amplo espectro de emoções: prazer, raiva, sofrimento, esperança, para citar apenas algumas. (BUTLER, 2015: 58).

Além disso, para Butler (2015), o modo como somos apreendidos e mantidos depende das redes sociais e políticas que nossos corpos vivem. Nossas vidas tornam-se ou não vivíveis de acordo com o modo como nossos corpos são tratados e considerados. As normas de gênero não são estipuladas unicamente por nós mesmos, mas também pelos outros (BUTLER, 2015: 85).

Assim, “o que limita quem eu sou é o limite do corpo, mas o limite do corpo nunca pertence plenamente a mim”, ressalta Butler (2015: 87). A vulnerabilidade do corpo não pode ser medida unicamente pela fragilidade física da mulher, o corpo está também relacionado a outros fatores como os de ordem intelectual e emocional. O corpo depende de certas condições estabelecidas pela sociedade. Alguns corpos são, de antemão, considerados mais precários que outros, como acontece com o corpo feminino na situação de guerra. Esses enquadramentos normativos, para usar uma expressão de Butler (2015), estabelecem de antemão que a mulher não se adapta facilmente à guerra.

No entanto, se a única desvantagem concreta do corpo feminino em relação ao masculino na cobertura de conflitos é uma suposta fragilidade física (embora até essa comparação tenha que ser feita individualmente e não de maneira generalizada), esses limites já começam a ser repensados pela nova geração de fotojornalistas. Talvez, a consciência de que o grau de vulnerabilidade do corpo é, muitas vezes, pré-estabelecido pelas instituições sociais, sendo possível reconfigurar esses enquadramentos, seja um dos fatores que tem estimulado as mulheres a assumirem posições restritas anteriormente, de modo geral, aos homens.

Influência do gênero na linguagem fotográfica

Se a ontologia do corpo serve como ponto de partida para pensarmos a atuação da fotógrafa de guerra, como podemos avaliar o resultado do desempenho de seu trabalho? O gênero influencia na produção e no resultado da imagem?

Das quatro fotógrafas de guerra entrevistadas por Tracy Mc Veigh (2014), três – Alexandra Fazzina (1974-), Lynsey Addario (1973-), Stephanie Sinclair (1973-) – responderam que o gênero influencia no trabalho positivamente. De

acordo com Gabriner (2014), isso acontece porque, muitas vezes, a mulher tem acesso a ambientes aos quais o homem dificilmente teria. Por exemplo, no Oriente Médio é mais fácil uma mulher ter acesso ao interior de uma casa ou à intimidade de uma família que um homem. Normativamente, a mulher produz menos desconfiança. Seu corpo não representa um corpo que ameaça, que assusta. O apelo feminino, a delicadeza e até mesmo a sensualidade podem favorecer o acesso das mulheres a locais mais restritos, embora o risco de assédio, de desrespeito e da violação do corpo seja sempre iminente.

Alguns profissionais arriscam dizer que as mulheres, muitas vezes, trazem algo único para suas imagens. Para Gabriner (2014), por exemplo, elas podem contar histórias que não são perceptíveis aos olhares masculinos. O que pode estar relacionado a valores culturais que, associados à maneira de olhar de cada uma, podem valorizar gestos que passariam despercebidos para um homem. No entanto, consideramos arriscado apostar em um olhar exclusivamente feminino. Como afirmar que um homem não teria sensibilidade para perceber determinada situação? Essa é uma questão que não pode ser respondida de forma generalizada, faz-se necessário analisar as singularidades da vida e a obra de cada profissional.

No nosso entendimento, trata-se de um ponto mais complexo, relacionado aos traços hegemônicos que predominam na linguagem da fotografia de guerra, explorados indistintamente por fotógrafos e fotógrafas. As fotografias que enfatizam as barbaridades da guerra e a dor exacerbada costumam receber muito destaque na mídia impressa ou na internet, embora muitas vezes questionemos se são capazes de provocar reações ou, simplesmente, de deter a atenção das pessoas por alguns minutos. Para Sontag (2003), essa forma de registro tem um efeito momentâneo:

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p492>

A consciência do sofrimento que se acumula em um elenco seletivo de guerras travadas em terras distantes é algo construído. Sobretudo na forma como as câmeras registram, o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista. (SONTAG, 2003: 21)

Do mesmo modo, os prêmios internacionais de fotografia, como o World Press Photo e o Prêmio Pulitzer de Fotografia – que parecem privilegiar imagens de violência e de sofrimento, assim como o flagrante e o ineditismo – são os grandes incentivadores da produção desse gênero fotográfico. De acordo com Sousa, é notória, nas *Fotos do Ano*, do World Press Photo, “alguma similitude nos enquadramentos, nos pontos de vista e nas abordagens, na submissão da informação ao terror, na exploração do tabu da morte [...]” (SOUSA, 2004: 130). Também são recursos comumente usados pelos fotógrafos de guerra: câmeras de pequeno formato; objetivas com diferentes distâncias focais, sendo indispensáveis as de curta distância focal para mostrar que estão próximos da cena; uso da velocidade alta para “congelar” a ação; posicionamento estratégico para fotografar o *momento decisivo*, o momento da ação; quando possível, uso da luz para produzir “efeito dramático”; *close* na expressão de dor, nos corpos ensanguentados e feridos, entre outros.

Acreditamos que determinadas fotografias só podem ser feitas por mulheres por questão de só elas terem acesso a determinados lugares e situações. Da mesma forma que, como explica Gabriner (2014), há momentos extremos que não possibilitam o trabalho das mulheres. No entanto, existe uma linguagem pré-estabelecida na fotografia de guerra que é comumente utilizada tanto por homens como por mulheres.

Algumas pioneiras

A contribuição das mulheres na documentação fotográfica da guerra começou a ter evidência na virada do século XIX para o século XX. De acordo com Hilary Roberts (2014b: 40), Christina Broom (1862-1939) e Olive Edis (1876-1955) foram as primeiras mulheres a construir carreiras como fotógrafas profissionais autônomas na Grã-Bretanha⁴. As duas eram fotógrafas autodidatas e começaram a exercer a profissão para sustentar suas famílias, em 1903. Broom e Edis ficaram também conhecidas como as primeiras fotógrafas de guerra britânicas. Broom trabalhava principalmente em Londres e fotografou os regimentos se preparando para ir para a França em 1914, início da Primeira Guerra Mundial. Nessa guerra, nenhuma fotógrafa profissional teve acesso aos campos de batalha. Em 1918, Olive Edis encontrou numerosos obstáculos para conseguir permissão para acompanhar a Frente Ocidental. A autorização só veio em 1919, mas, nessa altura, a guerra já havia terminado. Fotografou, então, suas consequências, seus rescaldos, as mulheres. Segundo Roberts (2014b: 42), as fotografias de Edis são notavelmente diferentes das dos fotógrafos oficiais que cobriram o papel da mulher na Frente Ocidental. No geral, as imagens de Edis mostram mulheres em posições de responsabilidade, de dominância ou de habilidade, exalando autoridade sem comprometer a feminilidade, como descreve a autora. Roberts (2014b: 43) afirma que, em alguns casos, Edis atinge uma intimidade única em virtude do gênero. Como exemplo, Roberts (2014b: 43) lembra da fotografia de um salão de beleza para mulheres militares, em

⁴ A partir de um breve levantamento, observamos que existem poucos livros, pesquisas e curadorias de exposições relacionados à fotógrafas de guerra. Entretanto, esse cenário já começou a se modificar. Em 2015, o *Imperial War Museum* disponibilizou um arquivo *online* de fotografias feitas pela britânica Olive Edis. No mesmo ano, houve quatro exposições da obra de Lee Miller, em diferentes cidades na Europa e EUA. Novos livros dessa mesma fotógrafa foram recentemente lançados. Em São Paulo, de 23 de julho a 02 de outubro de 2016, foi possível visitar a exposição *A Valise Mexicana* com fotografias de Gerda Taro (1910-1937), Robert Capa (1913-1954) e David 'Chim' Seymour (1911-1956).

Pont de l'Arche. Segundo a autora, essa imagem não poderia jamais ter sido feita por um homem (Fig. 01).



Fig. 01: Estabelecimento de cabeleireiro para mulheres do Queen Mary's Auxiliary Army Corps (QMAAC), Pont de l'Arche, França. 1919.
Fonte: Olive Edis/IWM Q 8108

Já a também britânica Florença Farnborough (1887-1978) teve a oportunidade de fotografar a linha de frente da Frente Oriental da Primeira Guerra Mundial. Farnborough trabalhou sob duras condições fotografando soldados em trincheiras, tropas em ataque e muitos cadáveres, até que a guerra civil obrigou-a a fugir da Rússia, em 1918.

Na Segunda Guerra Mundial, foi a vez de Margaret Bourke-White (1904-1971) ser credenciada para fotografar zonas de combate, tendo documentado, com determinação e cruza, os campos de extermínio nazistas. Bourke-White, um dos nomes mais conhecidos mundialmente na história das mulheres na fotografia de guerra, foi a primeira fotojornalista da revista *Fortune* e da revista *Life*. Assim como Dorothea Lange (1895-1965), Bourke-White documentou também a grande depressão nos EUA.

A não menos importante fotógrafa de guerra Gerda Taro (1910-1937) começou a fotografar a partir do encontro com o jovem fotógrafo Andre Friedmann. Apaixonados, Friedmann ensinou seus conhecimentos à Taro e os dois passaram a fotografar juntos. Logo, Friedmann trocou seu nome para Robert Capa, personagem inventado pelos dois para capitalizar melhor suas fotografias. Em 1936, com o começo da Guerra Civil Espanhola, Taro e Capa mudaram-se para a Espanha com o objetivo de cobrir o conflito. Eles documentaram diferentes episódios da guerra, tendo publicado suas fotografias em revistas como a *Regards* e a *Vu*. Muitas vezes, eles fotografavam as mesmas cenas. No início, era possível distinguir a autoria das fotografias, pois usavam câmeras que produziam negativos de formatos diferentes. Taro utilizava uma *Rolleiflex*, de formato quadrado, e Capa uma *Leica*, de formato retangular. Depois, os dois passaram a trabalhar com câmera de 35 mm, dificultando identificar quem havia feito determinada fotografia. Na Batalha de Brunete, Gerda Taro estava trabalhando sozinha. Ela fotografou o front e assistiu a terríveis bombardeamentos da aviação nacional, colocando em risco sua vida em várias ocasiões. Acabou perdendo a vida aos 27 anos, quando voltava da batalha. Acidentalmente, um tanque republicano derrubou-a do carro, esmagando o seu corpo. Embora Capa e Taro tenham trabalhado juntos, apenas Robert Capa tornou-se conhecido. Ainda são poucas as pessoas que conhecem o trabalho de Gerda Taro.

Outra precursora da fotografia de guerra foi a norte-americana Dickey Chapelle (1919-1965). Chapelle fotografou a Segunda Guerra Mundial para a revista *National Geographic*. Ela cobriu as batalhas de Iwo Jima e Okinawa. Durante a Guerra do Vietnã, Chapelle fez a primeira fotografia de um soldado norte-americano em combate. A fotógrafa era conhecida por usar brincos de pérola com uniforme de combate para mostrar que não era um rapaz. Morreu

em ação, enquanto cobria a Guerra do Vietnã.

No final dos anos 1970, a fotógrafa da *Magnum Photos*, Susan Meiselas (1948-), ficou conhecida pela cobertura fotográfica da insurreição na Nicarágua. Seu trabalho abriu caminho para discussões sobre direitos humanos na América Latina e suas fotografias são publicadas amplamente em todo o mundo.

Um pouco mais tarde, a francesa Alexandra Boulat (1962-2007) tornou-se uma referência na fotografia de guerra. Formada em artes gráficas e história da arte, acabou tornando-se, assim como seu pai, fotojornalista. Trabalhou na *Sipa Press* durante dez anos. Em 2001, juntamente com outros fotógrafos, cofundou a *VII Photo*, uma agência de fotojornalismo. Boulat cobriu vários conflitos em todo o mundo (Oriente Médio, Afeganistão, Iraque e na antiga Iugoslávia), Trabalhou em Ramallah, na Faixa de Gaza. Publicou imagens em veículos como *Time*, *Newsweek*, *The Guardian*, *National Geographic*, entre outros. Um dos temas recorrentes nas coberturas que fazia era relacionado às vítimas de conflitos, particularmente às mulheres. Seu último trabalho importante foi sobre muçulmanas na Ásia Menor e Oriente Médio. Alexandra Boulat morreu em de 2007, vítima de um aneurisma.

Nos tempos atuais, Lynsey Addario (1973-) é uma das mais influentes fotógrafas de guerra. Entre seus trabalhos mais recentes, destaca-se a reportagem sobre refugiados sírios para o *The New York Times*, a cobertura da guerra civil no Sudão do Sul e da mortalidade materna em Serra Leoa para a revista *Time*. A norte-americana esteve também no Afeganistão fotografando a vida sob o domínio dos Talibãs e, deste então, tem feito coberturas no Iraque, Líbia, Líbano, Darfur, Congo entre outras áreas de conflito.

Outras maneiras de fotografar a guerra

Na contramão da linguagem da fotografia de guerra construída ao longo

de sua história e amplamente explorada na contemporaneidade, Sophie Ristelhueber (1949-), Jo Ractliffe (1961-) e Paola De Pietri (1960-) abordaram a guerra de maneira indireta, desvinculada da iconografia predominante mantida pelo fotojornalismo. Os trabalhos das três fotógrafas não mostram as ações, os combates em si, mas neles identificamos a guerra através de seus vestígios.

As fotografias do livro *Fait* (1992), feitas por Sophie Ristelhueber no deserto do Kuwait, nada têm de espetacular: elas revelam traços sobre a areia, destroços encontrados na superfície, uma paisagem sulcada que tem como pano de fundo a Guerra do Golfo Pérsico. Sua proposta não é documentar o contexto geopolítico da Guerra do Golfo Pérsic. Em vez disso, Ristelhueber problematiza a violência e os horrores da guerra de maneira geral, mostrando as marcas físicas, as *feridas* no solo causadas pelas batalhas. A experiência da guerra testemunhada pela fotógrafa inscreve-se nas frágeis linhas de suas imagens.

Nas imagens de *As terras do fim do mundo* (2010), de Jo Ractliffe, encontramos, na vegetação castigada e nas áreas descampadas, objetos, sinais dos combates travados em território angolano durante a Guerra de Fronteira, que envolveu a África do Sul, Angola e Namíbia. Ractliffe procurou captar o estranho silêncio que impera nos lugares por onde passou. Não se trata de um silêncio plácido, sereno. Ao contrário: na experiência dela, esse silêncio é assombroso, ameaçador, evoca a situação de vergonha e abandono em que se encontra aquela região. Suas imagens são áridas, enigmáticas, fantasmáticas.

Em *To face* (2012), de Paola De Pietri, as fotos mostram marcas nas montanhas cobertas pela neve ou pelas nuvens, pedras estilhaçadas, orifícios nos rochedos, vestígios das batalhas travadas entre os exércitos italiano e austro-húngaro. Passaram-se cem anos e os vestígios da Primeira Guerra Mundial, embora muitas vezes já não reportem mais diretamente à sua origem,

ainda permanecem espalhados em camadas distintas nas regiões das batalhas. À primeira vista, quase não os notamos nas fotografias de De Pietri. Ao longo do tempo, a natureza parece ter tomado conta do cenário, apagando ações humanas passadas. No entanto, com um olhar mais atento, observamos que os traços dos conflitos ainda são visíveis no tecido das montanhas (Fig. 02)

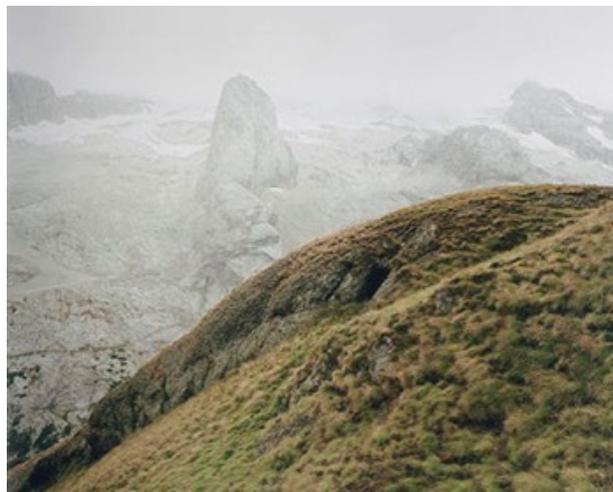


Fig. 02– Pré de Padon.
Fonte: Paola De Pietri/To Face, 2012, p.71

A vida prodigiosa de Lee Miller

Ao propor uma reflexão sobre fotografias de guerra feitas por mulheres, não queremos estabelecer características fixas que as definam, pois acreditamos que cada fotografia é movida por impulsos e anseios diferentes. Sabemos que tanto o modo de produção quanto o resultado de cada trabalho é heterogêneo. Assim, com efeito de delimitar o *corpus* da pesquisa e com o objetivo de compreender melhor a atuação da mulher nesse campo tão árido da fotografia, discutiremos aqui a vida e a obra de uma fotógrafa que exerceu fascínio e revolucionou, por pelo menos três décadas, as sociedades norte-americana e europeia: Elizabeth Miller ou, como ficou conhecida, Lee Miller (1907-1977).

“Lee Miller teve uma vida prodigiosa”, escreveu David E. Scherman (2014: 07) no prefácio do livro *Lee Miller's War*. Já Dorrit Harazim, em artigo publicado na revista *Zum*, comenta: “nenhum roteiro ficcional seria capaz de criar um personagem tão profundo e improvável como foi Lee Miller em seus 70 anos de vida” (HARAZIM, 2015: 78). Até os sete anos de idade, Miller teve uma infância feliz em Poughkeepsie, cidade perto de Nova Iorque, nos EUA. Seu pai, Theodore Miller, engenheiro mecânico e fotógrafo amador, gostava de ensinar a filha a mexer com as câmeras e usar o laboratório. Aos oito anos, a pequena Miller foi estuprada e teve sua infância perdida. Acabou encontrando uma forma de proteger-se interiormente, entregando-se à vida e ao trabalho. Muito antes de tornar-se fotógrafa, foi modelo e, antes dos 20 anos, já estava na capa das revistas *Vogue*. Foi fotografada por fotógrafos célebres como Edward Steichen (1879-1973), Arnold Genthe (1869-1942), e Nickolas Muray (1892-1965). Dois anos depois, Lee Miller mudou-se para Paris e acabou se tornando aprendiz e amante do artista surrealista Man Ray (1890-1976). Em pouco tempo estava inserida na alta sociedade francesa. Ela estabeleceu laços com Max Ernst (1891-1976), Joan Miró (1893-1983), Jean Cocteau (1889-1963) e Pablo Picasso (1881-1973), com quem teve uma relação longa e intensa.

Aos 25 anos, retornou a Nova Iorque, quando já era reconhecida como fotógrafa. Montou um estúdio e reassumiu sua carreira de modelo da *Vogue*, mas, nessa época, além de posar para a revista, também fotografava. Quando essa dualidade extrema deixou de causar sensação na sociedade e virou rotina, Miller, abandonou tudo, casou-se com o executivo Aziz Eloui Bey e foram morar no Cairo. O casamento durou pouco. Um ano e meio depois, em Paris, ela conheceu Roland Penrose (1900-1984), que dez anos mais tarde viria a se tornar seu segundo marido e pai de seu filho Antony.

Lee Miller estava morando em Londres, trabalhando como fotógrafa para a Vogue, quando fotografou os ataques aéreos dos alemães sobre a cidade. Depois dessa experiência, decidiu assumir-se como correspondente de guerra. Harazim conta que “vestida com uniforme que lhe escondia a silhueta, ela se incorporou à 83ª Divisão de Infantaria do Exército americano três dias após o desembarque aliado na Normandia”. (HARAZIM, 2015: 84). Miller foi uma das quatro fotojornalistas credenciadas como correspondentes da Segunda Guerra Mundial dos EUA. Conseguiu a credencial pela *British Vogue*, a mais improvável publicação a mandar uma mulher para guerra, e foi a primeira fotógrafa no front. Documentou a movimentação nos hospitais de campanha na Normandia, a vitória de Saint-Malo, a libertação de Paris, o avanço aliado na Alemanha, a batalha de Alsácia. Juntamente com o fotógrafo David E. Scherman (1916-1997), da revista *Life*, fotografou os campos de concentração de Dachau e Buchenwald, após a libertação dos sobreviventes.

Quando a guerra terminou em 8 de maio de 1945, Miller registrou o incêndio no chalé que serviu de refúgio para Adolf Hitler, na Baviera. Fotografou ainda a decoração e as curiosidades do apartamento de Hitler, em Munique, que tinha sido ocupado pelos norte-americanos. Foi nesse apartamento que seu companheiro, David E. Sherman, fez a *Hitleriana*, nome da mais conhecida fotografia de Miller: sentada na banheira de Hitler, nua, ela ensaboa o corpo. Em uma cadeira, ao lado, observamos o uniforme do ditador e, na borda da banheira, o seu retrato emoldurado. No primeiro plano, está um par de botas enlameado (Fig. 03). Qual foi a intenção de Lee Miller ao elaborar essa cena e dispor-se a posar? Celebrar a morte do tirano, realizar um ato de subversão ou saborear o triunfo de uma mulher no fotojornalismo de guerra?



Fig. 03 - Lee Miller na banheira de Adolf Hitler. 1945.
Fonte: David E. Scherman/Lee Miller's War, 2014, p.190

Depois da experiência da guerra, Miller retornou para casa, em Londres. Segundo Harazim (2015: 84), "apesar de consagrada como correspondente de guerra, sentia-se esvaziada de adrenalina". Miller não se adaptou à rotina de fotografar celebridades e pessoas da moda novamente e tentou uma última incursão a países devastados da Europa Oriental. Mas tampouco se adequou às dificuldades que encontrou no bloco soviético. De volta à Inglaterra, já apresentava sinais de depressão e alcoolismo. Por fim, abandonou a fotografia.

Rompendo enquadramentos

O perfil de Lee Miller revela suas múltiplas faces: modelo revolucionária e fotógrafa consagrada, participou da vanguarda cultural europeia nos campos da literatura, música, pintura, fotografia e artes em geral. Foi correspondente de

guerra, passou por alguns relacionamentos, entre eles dois casamentos, teve um filho. Foi dona de casa e graduou-se na escola de gastronomia *Le Cordon Bleu*. Diante dos problemas que enfrentou na infância, optou por sair de sua zona de conforto e enfrentar o mundo. Nunca se acomodou no contexto de “mulher, branca, bonita, rica e frágil”, tendo sempre lutado contra esse tipo de enquadramento, desafiando, causando espanto e revolucionando a sociedade dos anos 1920, 1930 e 1940. De acordo com Scherman (2014: 12), Miller era incansável, tinha muita curiosidade de ver o que estava acontecendo no próximo quarteirão, de reinventar, de examinar e de descartar uma vida inteira para recomeçar outra. Esse entusiasmo e inventividade foram provavelmente herdados de seu pai. Havia algo “de fora” que Lee Miller buscava para tornar o sentido “de dentro” possível, por isso ela questionava as molduras pré-estabelecidas. Segundo Butler:

o que acontece quando um enquadramento rompe consigo mesmo é que uma realidade aceita sem discussão é colocada em xeque, expondo os planos orquestradores da autoridade que procurava controlar o enquadramento. (BUTLER, 2015: 28)

O reflexo do estilo de vida de Lee Miller está explícito em sua obra. É impossível dissociar sua vida de seu trabalho. A maior prova disso está na fotografia *Hitleriana*, na qual ela própria é personagem da imagem que concebeu (Fig. 03). Por sua coragem e forte personalidade, Miller foi exuberante em tudo que se dispôs a fazer. Em relação à fotografia de guerra, podemos dizer que o fato de ser mulher foi determinante no seu modo produção. Usando uniforme e botas masculinas, Lee Miller era sempre o centro das atenções. É impressionante o número de fotografias que fizeram de Miller enquanto ela atuava como fotógrafa de guerra. Por exemplo, seus retratos ilustram as capas da maioria dos livros que contam sua história como fotojornalista de guerra. Sua presença era tão marcante que não havia como

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p492>

resistir em fotografá-la, em observá-la. Scherman (2014: 10) comenta que Miller tornou-se uma espécie de mascote não-oficial da 83ª Divisão de Infantaria do Exército americano. Naquela época, era impensável a presença de uma mulher na cobertura de uma guerra, por isso eles a protegiam, cuidavam dela. Tal circunstância facilitava o acesso da fotógrafa a momentos reservados, restritos aos soldados. Ajudava também que ela conseguisse imagens exclusivas, em ambientes que dificilmente outras pessoas teriam acesso, como mostra a fotografia de dois artilheiros norte-americanos deitados na cama do apartamento do *Hôtel Ambassadeurs*, falando no telefone e observando pela janela o momento para lançar fogo (Fig. 04).



Fig. 04 - Tropas americanas dirigem fogo mortal do Hôtel Ambassadeurs. St Malo, França. 1944.
Fonte: Lee Miller/Lee Miller's War, 2014, p.45

Estratégias de identificação

Em algumas fotografias de Lee Miller observamos que o gênero se produz por estratégias de identificação, ou seja, na sua própria opção de voltar

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p492>

o olhar para mulheres. Como que, em um movimento dialético e até mesmo reflexivo, Miller procurasse, ao fotografar, destacar a presença da mulher que, assim como ela, encontrava-se no contexto da guerra. Dessa forma, Miller descobriu na fotografia a possibilidade de compreender seu próprio gênero, além de oferecer ao espectador cenas diversificadas da mulher frente ao caos da guerra. Em uma de suas fotografias, por exemplo, observamos uma enfermeira com expressão de cansaço, em pé, na entrada de uma barraca. A delicada posição de sua mão sobre a testa, o rosto de perfil e o olhar distante denotam certa fragilidade do corpo da mulher. Mas, ao mesmo tempo, reafirma a mulher como figura de fundamental importância para salvar vidas dos soldados feridos (Fig. 05). A intimidade dos combatentes, os momentos de lazer, de descontração, a mulher e a família foram temas bastante explorados pela fotógrafa. Lembramos, por exemplo, da fotografia que mostra duas enfermeiras, sorridentes, deitadas na barraca entreaberta, em um momento de relaxamento (Fig. 06). Outra cena de descontração foi registrada por Miller quando algumas mulheres do serviço norte-americano apreciavam o vestido de uma modelo em um salão de moda (Fig. 07). Certamente, o acesso à essas cenas foi facilitado por ter sido uma mulher fotografando mulheres. Porém, para captar as singularidades de cada uma dessas imagens, foi preciso mais que estar presente, foi preciso um olhar sensível, certo e, de certa forma, capaz de se reconhecer naquela situação. Entretanto, não podemos afirmar que essas imagens não poderiam ter sido feitas também por um homem.



Fig. 05 - Enfermeira depois de um longo turno. Normandia. 1944



Fig. 06 - Enfermeiras descansando.

Fonte: Lee Miller/Lee Miller's War, 2014, p.21/25



Fig. 07 – Mulheres do service Americano em um salão de moda. Paris.1944.

Fonte: Lee Miller/Lee Miller's War, 2014, p.81

Por outro lado, algumas fotografias de Lee Miller trazem menos elementos que remetem a um olhar feminino que elementos de uma linguagem própria do fotojornalismo, voltada para o momento da ação, para o impacto e para a informação. Por exemplo, a fotografia de uma vítima em uma maca sendo carregada para dentro do avião (Fig. 08) ou as duras imagens feitas nos campos de concentração, como a que mostra uma pilha de corpos de prisioneiros em Buchenwald (Fig. 09). Nesses casos, o gesto de mostrar não é passivo, mas uma operação turbulenta, com objetivo de provocar reflexões e reações.



Fig. 08 - Vítima sendo transportada para a Inglaterra. Normandia.1944. Fig. 09 Pilha de corpos. Buchenwald Alemanha.1945.

Fonte: Lee Miller/Lee Miller's War, 2014, p.30/160

Por um gênero que estimule novas abordagens

Ao longo dos séculos XX e XXI, a participação da mulher no campo do fotojornalismo, principalmente na cobertura de guerras, vem crescendo expressivamente. Seguindo o exemplo de suas antecessoras, que romperam

condições normativas e desafiaram a vulnerabilidade do corpo, a mulher vai timidamente conquistando respeito e espaço nos veículos de comunicação.

Entretanto, para além de um olhar exclusivamente feminino, observamos que as técnicas de ver objetivam efeitos recorrentes na fotografia de guerra. Muitas vezes, os modos de produção decorrem das exigências do mercado, podendo ser taxativos e esconder o gênero. Assim, mesmo quando a realizadora é mulher, o gênero de sua ação pode se conformar segundo lógicas estabelecidas de enquadramentos, perspectivas, recursos técnicos, enfim, padronizações da linguagem fotográfica firmadas, principalmente, em prêmios de fotojornalismo. Nesse sentido, a mídia, cada vez mais, tende a estetizar o sofrimento com o objetivo de satisfazer uma demanda consumidora, como escreveu Sontag (2003).

Devemos, então, nos perguntar o que cada obra mobiliza e em que medida o gênero pode ser elemento constituinte da imagem. Pensamos que o gênero não determina as experiências das imagens, mas pode ser um fator que as modula e sugere novas abordagens. Para Judith Butler,

temos que pensar em uma nova ontologia corporal que implique repensar a precariedade, a vulnerabilidade, a dor, a interdependência, a exposição, a subsistência corporal, o desejo, o trabalho e as reivindicações sobre a linguagem e o pertencimento social". (BUTLER, 2015: 15).

Como Butler (2015), acreditamos que a vida excede aos esquemas normativos e enquadramentos. Pensando assim, o papel da fotojornalista contemporânea é o de procurar interromper esses velhos esquemas e fazer emergir outras possíveis formas de chamar a atenção para as atrocidades da guerra. Nesse sentido, a vida e a obra de Lee Miller, de suas antecessoras e sucessoras, é um convite à produção de novos enquadramentos na fotografia de guerra.



ISSN nº 2447-4266

Vol. 4, n. 1, Janeiro-Março. 2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p492>

Referências

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: Quando a vida é passível de luto? Tradução Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

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

EDIS, Olive. IWM photographer of the women's services in France 1919. **Imperial War Museums**. Disponível em: <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205194685> Acesso em: 20 fev. 2017.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Tradução Pedro Miguel Frade. Lisboa: Vega, 1995.

HARAZIM, Dorrit. As múltiplas vidas de Lee Miller. **Revista de Fotografia ZUM**, São Paulo, n. 8, p. 76-93, abr. 2015.

MC VEIGH, Tracy; GABRINER, Alice. Women on the frontline: female photojournalists' visions of conflict. **The Guardian**. Londres, 25 mai. 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/media/2014/may/25/female-photojournalists-visions-of-conflict-war-reporting> . Acesso em: 20 fev. 2017.

PENROSE, Antony; SCHERMAN, David E. **Lee Miller's war**: Beyond d-day. Londres: Thames & Hudson, 2014.

RACTLIFFE, Jo. **As terras do fim do mundo**. Cape Town: Michael Stevenson, 2010.

RISTELHUEBER, Sophie; MAYER, Marc; LADD, Jeffrey. **Sophie Ristelhueber**: Fait. (Books on Books). Nova Iorque: Errata Editions, 2008.

ROBERTS, Hilary. A woman's eye: British women and photography during the First World War. Revista **Despatches**. Londres, n. 18, p. 40-44, verão 2014b. Disponível em: https://issuu.com/smithplusbell/docs/despaches_summer2014_web Acesso em: 23 fev. 2017.

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



ISSN nº 2447-4266

Vol. 4, n. 1, Janeiro-Março. 2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n1p492>

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

TUCKER, Anne Wilkes; MICHELS, Will; ZELT, Natalie. **War/Photography: Images of armed conflict and its aftermath**. Houston: Museum of Fine Arts, Houston; New Haven: Yale University Press, 2012.

WHELAN, Richard. **This is war!** Robert Capa at Work. International Center of Photography (Org.). Nova Iorque: International Center of Photography. Göttingen: Steidl Publishers, 2007.