

## *Annemarie Schwarzenbach: Auto-retratos do Mundo*

*Emília Tavares*

**Curadora, Historiadora de Fotografia**

**Resumo:** A obra fotográfica de Annemarie Schwarzenbach reveste-se duma importância intrínseca, em paralelo com a sua obra jornalística e literária, e encerra simultaneamente um interesse actual. Nesta comunicação, abordaremos alguns dos aspectos que foram subjacentes ao projecto de exposição Auto-Retratos do Mundo, patente no Museu Colecção Berardo. A imagem fotográfica surge na obra da autora acompanhando as suas viagens e servindo de referência documental e reflexiva sobre outras culturas e outras paisagens. E é precisamente no território do questionamento cultural de conceitos como o etnocentrismo ou o colonialismo que o trabalho da autora mais leituras transversais e enriquecedoras permite.

**Palavras-chave:** Annemarie Schwarzenbach; fotografia de viagens.

**Abstract:** The photographic work of Annemarie Schwarzenbach is, together with her literary and journalistic work, not only of intrinsic importance but also of current interest. In this essay, we will address some of the issues behind the project of the exhibition “Self-portraits of the World”, held in the Berardo Collection Museum. The photographic image enters the work of the author through her travels and it is used as a documentary and reflexive reference to other cultures and landscapes. And it is precisely within the cultural inquiry of concepts such as ethnocentrism or colonialism that her work allows for a more transversal and enriching reading.

**Key-words:** Annemarie Schwarzenbach; travel photography

Nesta comunicação apresentamos uma síntese das linhas programáticas de análise do espólio fotográfico de Annemarie Schwarzenbach, que estiveram na origem da exposição *Annemarie Schwarzenbach: Auto-Retratos do Mundo*.<sup>1</sup>

A análise e estudo deste espólio teve como metodologia uma abordagem historicista dialéctica, considerando sempre o contexto da sua produção, bem como a criação jornalística e literária para que o mesmo frequentemente remete, sem esquecer a importância subjacente dessa produção fotográfica no cômputo do

---

<sup>1</sup> Exposição que esteve patente no Museu Colecção Berardo, Lisboa, de 22 de Fevereiro a 25 de Abril de 2010.

processo criativo e biográfico da autora. E, neste domínio, a imagem fotográfica assume contornos ainda mais complexos e fascinantes. Annemarie Schwarzenbach foi fotografada durante a sua juventude e no leito de morte, de forma obsessiva e compulsiva pela sua mãe Renée, para além de ter cultivado uma relação narcísica com a sua imagem, o que suscita desde logo espaço para múltiplas análises e interpretações.

Assim, uma evidência foi fulcral numa primeira abordagem ao espólio fotográfico da autora, a de que não estamos perante uma fotografia de autor, nem tão pouco diante de material de foto-reportagem na estrita acepção do conceito, tal como ele era entendido em plena década de 30. O produto da realização fotográfica de Schwarzenbach oscila entre um amadorismo esclarecido e uma prática empírica do foto-jornalismo, o que lhe confere uma diversidade de registos e a impossibilidade de a catalogar dentro de um género ou estilo, facto que dota as suas imagens de uma liberdade interpretativa e formal bem mais enriquecedora.

As imagens em causa foram produzidas de forma continuada durante cerca de uma década, entre o início dos anos 30 e 1942, ano da sua morte, e acompanham os seus périplos pelo mundo, sendo fundamental que as mesmas fossem interpretadas de acordo com esta particularidade, assim como da sua posterior utilização.

Sem dúvida, que a intenção e o olhar documental imperam em todos os grupos de imagens, muito embora todo o espólio não possa ser analisado da mesma forma, uma vez que o seu contexto de produção e de divulgação foi muito diverso. Estamos perante documentos que tiveram uma dupla função, a publicação ilustrando textos e reportagens da autora, e aqueles que nunca chegaram a ser partilhados, que nunca tiveram uma recepção pública. Outro dado relevante é o cariz organizativo original do espólio, sendo patente um tratamento documental e interpretativo das imagens por parte da autora, resultando na compilação de muitos cartões com montagens de provas de contacto, que associam fotografias delineando desse modo micro-narrativas iconográficas, estabelecendo diálogos ou oposições reflexivas sobre as mesmas.

Neste sentido, um dos aspectos que mais nos interessou no estudo do espólio fotográfico de Annemarie Schwarzenbach foi precisamente a contemporaneidade reflexiva que o mesmo encerrava quanto a conceitos e ideias como o etnocentrismo, o colonialismo ou as fronteiras demagógicas da imagem. No trabalho fotográfico da autora estes são alguns dos assuntos que prevalecem e cuja leitura implicou um

trabalho analítico de transversalidade com a contemporaneidade. O espólio de Annemarie Schwarzenbach, ao permitir esta reflexão transversal, reveste-se duma importância acrescida, já que não permanece encerrado sobre o seu contexto cronológico de produção, nem estritamente subjacente ao percurso individual da autora.

Podemos assim delinear algumas das matérias analíticas que nortearam a “montagem” histórica da exposição *Auto-Retratos do Mundo*.

Ao que sabemos não existe nenhum auto-retrato de Annemarie Schwarzenbach, mas existem muitas imagens de si ao longo da vida, e uma evidente aptidão e capacidade para estar diante da câmara. Porquê então um título que remete para a auto-representação para logo a contradizer com essa noção de mundo? A aparente antítese do título não é mais do que a constatação de uma vida e obra também ela estabelecida entre dualidades irresolúveis. O fascínio e desejo de entender o Outro, no sentido do estrangeiro, do estranho, remetem invariavelmente para uma reflexão sobre si própria, sobre o seu lugar existencial.

Sobre este aspecto, podemos entender a existência nómada da autora no seu sentido “odisseico”, segundo o conceito de Derrida, naquilo que ele induz sobre o regresso sobre si próprio. Muitas são as referências literárias de Schwarzenbach a esta procura de si própria na viagem, aspecto aliás que prevalece na literatura de viagens, sobretudo em autores que encetaram uma reflexão, no início do século XX, sobre a dimensão do exótico na cultura europeia, assim como a natureza filosófica do encontro da mesma com o “estrangeiro”.

São exemplos deste encontro reflexivo, as obras de Pierre Loti ou de Victor Segalen, na medida em que:

Segalen l'a admis, qui place l'exotisme au centre de sa vision du monde parce qu'elle double 'l'unique ressort d'esthétique d'un sens plus profond: 'la Loi fondamentale de l'Intensité, de la Sensation, de l'exaltation du Sentir; donc du Vivre'. Point de vue oecuménique auquel se seraient associé Loti et nombre de ses contemporains... (Quella-Villéger 2006: 82)

Assistimos assim a uma tendência filosófica e cultural que entende o “exotismo” não como a recusa do Outro, mas como uma forma de espelhamento, de lugar de interrogação do “Eu”, deslocando a tradição erudita etnocêntrica e imperialista sobre os espaços geográficos “estrangeiros”, de Leste a Oeste, para uma esfera metafísica

de questionamento do Ser. Ideia que não podia estar mais em consonância com a experiência e as imagens de A. Schwarzenbach em relação ao Médio Oriente.

Sem dúvida, que as imagens sobre o Médio Oriente, Afeganistão e Irão, um dos núcleos quantitativamente mais significativos do seu espólio, abarcando as suas viagens a estes países e a esta região, desde 1933 até 1939, explicitam de forma enriquecedora a problemática supra-citada.

É patente que logo nas primeiras viagens, quando integra expedições arqueológicas a esta região, cuja importância foi relevante para a construção de muita da erudição ocidental sobre estes lugares, Schwarzenbach não se detém apenas no registo das ruínas de uma civilização ancestral. O seu interesse recai sobre as pessoas, pelas suas formas de vida, algo que marcaria de forma mais enfática o seu registo fotográfico em viagens subsequentes.

Importa referir que entre 1937 e 1938, Schwarzenbach realiza também um conjunto de reportagens fotográficas e textuais no sul dos Estados Unidos, naquilo que é provavelmente o seu trabalho de foto-reportagem mais coerente e mais próximo duma intenção de estilo. O contacto com os fotógrafos integrados no projecto da *Farm Security Administration*<sup>2</sup> destinado a realizar um inventário social das populações do sul do país, por via da imagem, numa estratégia política de Roosevelt de recuperação social em plena Depressão, foi certamente determinante na forma e no conteúdo desse conjunto de imagens.

Não podemos esquecer também, que o grupo de fotógrafos que integrou o projecto da *Farm Security Administration*, tornar-se-ia objecto duma valorização histórica que analisou a sua obra, tanto em conjunto como individualmente, privilegiando a dimensão estética do foto-jornalismo, e esquecendo frequentemente o enquadramento e a análise ideológica da sua produção. Só a partir dos anos 80 do século XX, historiadores e críticos analisaram a imensa obra fotográfica documental da *Farm Security Administration* sob o ponto de vista dum projecto político e social de utilização demagógica da imagem. Na exposição que foi recentemente consagrada ao trabalho de Schwarzenbach no sul dos Estados Unidos, a análise e a valorização paralela do seu trabalho com a dos fotógrafos da FSA prevaleceu, deixando também

---

<sup>2</sup> Organismo criado em 1935 no âmbito da *Resettlement Administration*, como parte da política de Roosevelt para combater os efeitos da Grande Depressão. Coube à *Farm Security Administration* coordenar um levantamento fotográfico extensivo (cerca de 77.000 imagens) dos estados do sul dos Estados Unidos a fim de documentar as condições de vida das populações e os seus mais prementes problemas. Nele participaram 18 fotógrafos, entre os quais Walker Evans, Ben Shahn, Dorothea Lange ou Russel Lee.

ela de lado as contaminações e destino diferente das suas imagens, sob esse mesmo ponto de vista social e político.

Este contacto com aqueles que viriam a ser alguns dos principais foto-repórteres de início do século XX, consagrados historicamente como os “génios” da foto-reportagem norte-americana, incutiu provavelmente alguma experiência documental ao olhar fotográfico de Schwarzenbach, que seria exercido por ela nos assuntos humanistas.

Torna-se importante notar que Schwarzenbach publicou as suas imagens quase sempre em jornais suíços, nos quais a relevância da imagem como notícia não atingiu o fulgor e a riqueza de outros congéneres europeus e nos Estados Unidos. Muito embora o seu reconhecimento como jornalista tenha acontecido no seu país natal desde cedo, a sua obra fotográfica e jornalística permaneceu arredada dos grandes veículos da imprensa ilustrada estrangeira que, na década de 30, viriam a consagrar muitos dos seus fotógrafos como os construtores da linguagem estética do fotojornalismo moderno.

Desta forma, o trabalho fotojornalístico de Schwarzenbach permanece enquadrado nas chamadas culturas marginais, cuja relevância para o “fazer” histórico tem sido subjugada por culturas predominantes. O que constituiu um dos aspectos aliantes suplementares deste projecto foi precisamente procurar nessa marginalidade cultural, face aos grandes centros de produção histórica, a pertinência dum discurso textual e fotográfico que colocava interrogações muito para além do âmbito estrito da produção fotojornalística, apresentando-se como ensaios reflexivos sobre o individual e o colectivo, que nos permitem hoje uma leitura mais alargada e dialéctica. Nem todas as obras, culturalmente marginais ou não, nos permitem esta prática dialéctica, mas a de Schwarzenbach encerra certamente esta capacidade, e as possibilidades que a mesma potencia não se encontram de forma alguma esgotadas.

Em 1938, Annemarie S. viaja até à Áustria assistindo à ocupação alemã daquele país e à paulatina instauração do nazismo. As imagens que aí realiza, bem como os poucos, mas significativos, textos que produz, revelam a consciência da imagem como instrumento de combate ideológico, e evidenciam as formas como o nazismo virá a oprimir todos os domínios da vida individual e colectiva.

As fotografias que chegaram até nós foram maioritariamente captadas em Viena e Salzburgo, e nas ampliações das mesmas existentes no seu espólio estão sempre inscritas legendas da autora. Na imagem de um retrato de dois oficiais nazis

em Viena, Schwarzenbach inscreve a seguinte legenda: “Chefes da SA alemã observam a organização da Juventude Hitleriana Vienense (...) tu viste os seus rostos”. Na imagem, não partilhamos da cena que os oficiais das SA observam, a fotógrafa concentra-se antes na pose dos dois homens, e somos surpreendidos com a enigmática parte final da legenda “tu viste os seus rostos...”. Ora, esta simples mas enigmática frase, cremos ser uma apropriação de Schwarzenbach do título da obra fotográfica e literária dos norte-americanos Margaret Bourke-White e Erskine Caldwell, precisamente com o mesmo título, publicada nesse ano, e que retrata em imagens e palavras, uma vez mais, a pobreza dos estados do sul dos Estados Unidos.

Esta apropriação do significado testemunhal da frase é duplamente simbólica, já que Schwarzenbach vira, fotografara e testemunhara os rostos da pobreza quase universal desse mesmo sul e, através da sua câmara, vivenciava de novo uma realidade que transcendia nacionalismos, tornando-se uma posição política e um acto de denúncia sobre um atentado à liberdade na Europa.

Se atendermos a que a sua experiência fotográfica e jornalística nos Estados Unidos estava ainda muito presente, não é de estranhar que tenha entendido a viagem à Áustria e as imagens que aí executa como um prolongamento da sua experiência norte-americana, na qual a imagem se revestira duma aura de “verdade” perante determinada realidade, e em que o enunciado alegórico de “eu vi os seus rostos” apresenta uma faceta de testemunha presencial, logo, investida duma posição política e moral perante a sociedade e a história.

De forma oposta e em contexto político e pessoal muito diverso, Schwarzenbach irá ser ultrapassada pela máquina de propaganda portuguesa do regime ditatorial do Estado Novo. Na sua breve passagem por Portugal, mais propriamente por Lisboa, em 1941 e 1942, realiza uma série de artigos sobre o abastecimento da Suíça, através do porto de Lisboa, sobre a Mocidade Portuguesa ou sobre a pesca do bacalhau, tecendo elogios ao novo Estado e à obra do seu líder Oliveira Salazar, que desde 1933 instituíra a ditadura civil. Comprometida, por laços pessoais e nacionais, com o embaixador da Suíça em Portugal na época, Henri Martin, era diplomaticamente útil aos dois países, que tinham assumido uma posição de neutralidade na II Guerra Mundial, manter, através da propaganda e da imprensa, relações de cordialidade e apoio mútuo. Algo tanto mais necessário já que a Suíça dependia do único abastecimento europeu, via porto de Lisboa, para sobreviver à escassez de produtos e bens essenciais, tal como muitos outros países.

Mais do que as imagens, muito poucas, que Annemarie tirou de Lisboa, são as imagens que não tirou e as que lhe foram fornecidas pelo arquivo fotográfico do Secretariado de Propaganda Nacional existentes no seu espólio, que prevalecem como elementos elucidativos dum controle ideológico do que podia ser visto e escrito sobre a ditadura portuguesa.

É na aparente similitude destes dois grupos de imagens, do nazismo alemão e da ditadura europeia, mas que mereceu diferente tratamento jornalístico e fotográfico que podemos aferir toda a pertinência sobre a vacuidade de considerar *per si* qualquer imagem. Tal como referiu Lévi-Strauss:

as fotografias, por si mesmas, não podem certamente dizer-nos “toda a verdade” – existem apenas instantes. O que podem fazer de modo persistente e registar a relação do fotógrafo com o sujeito – a distância entre um e outro – e este entendimento é um importante processo político. (referência???)

Schwarzenbach viveu estes dois regimes de forma bem diversa e com distanciamentos e encontros igualmente diferentes, e é o espelhamento disso mesmo que constrói toda uma posição política e produção intelectual antagónica perante regimes similares na sua natureza anti-democrática.

Noutro âmbito, e retomando a questão da experiência do Outro, é particularmente evidente que Schwarzenbach focaliza por diversas vezes a questão do nomadismo. A prática da errância, cujo simbolismo espiritual se tornara secular, é por si analisada face às mudanças sociais e políticas locais que impeliam a um sedentarismo “forçado” destes povos nómadas, em prol dum progresso de cariz ocidentalizado, em que a tecnologia ameaçava cada vez mais as estruturas económicas ancestrais a eles ligadas.

Sobre este aspecto particular, é especialmente elucidativo o artigo da sua autoria intitulado, “Nómadas como Trabalhadores a Tempo Inteiro”, publicada na revista *Zürcher Illustrierte*, (nº 15, 12 de Abril 1940). No referido artigo, Schwarzenbach refere como a norte do Afeganistão entre Doab e Haibak:

se vê uma cidade completamente em construção: instalações fabris, uma barragem, casas brancas, novas, edifícios de administração, fornos de tijolos, armazéns para máquinas e toda uma povoação com tendas ara trabalhadores. Aqui, em Pol-i-Kohmri, não há mulheres, nem crianças, apenas trabalhadores. (...) São antigos

camponeses, antigos nómadas que prescindiram da sua vida anterior vida livre para – prisioneiros de uma nova ordem - se vergarem às leis implacáveis do avanço tecnológico, no isolamento asiático. (AS 12.04.1940)

O artigo é ilustrado com imagens que demonstram a edificação desse avanço tecnológico e de uma adaptação dos povos nómadas aos “confortos” da civilização, que Schwarzenbach interpreta como uma privação da sua vida livre. A dicotomia entre o nomadismo *versus* progresso apresenta-se assim fundamental na sua abordagem jornalística e fotográfica, relevando toda a complexidade social, política e cultural que esta mudança de estatuto e de modo de vida pressupunha para o Afeganistão, em particular, e para a região em geral.

Por isso mesmo, Schwarzenbach fotografa também insistentemente o outro lado, ainda “livre” dessa vida nómada, no Afeganistão, perseguindo os caminhos desses povos e registando em contraposição à industrialização de actividades seculares, como a fição e a produção de tapetes, a imagem da idosa (avó) nómada a fiar, no contexto duma economia doméstica de produção artesanal dos tapetes.

Numa das suas habituais composições de imagens, a autora coloca em diálogo iconográfico, uma fotografia de grupo dos beduínos da tribo dos Anazi, outra do palácio Ukhaidar, de um posto de abastecimento de gasolina da *BP* (British Petroleum) em pleno deserto e ainda outra de uma caravana de camelos em marcha. São múltiplas as relações que estas imagens específicas encerram, e é particularmente importante e sintomático que a autora as tenha disposto numa montagem única. Duma forma sintética, nelas se retratam as mudanças, o curso da história, a transição dos eixos geoestratégicos e económicos antigos para os novos. A imagem do forte de Ukhaidar, importante e secular posto militar defensivo, dada a sua localização numa das principais rotas comerciais que ligava o Iraque ao restante mundo árabe, torna-se assim o lugar duma fractura histórica entre ancestralidade e progresso, entre nacionalismo e imperialismo. Dualidades simbolizadas, por um lado, pelas imagens da tribo nómada e pela caravana de camelos, enquanto lugar mítico dum comércio e duma forma de vida tradicional, no seu oposto, pela imagem do posto de abastecimento de gasolina, símbolo da presença imperativa e imperial da *British Petroleum*, num eixo de tão estratégica importância, e pela marca profunda que tal implicava na paisagem e nas relações económicas e sociais da região.



O mundo mítico e “exótico” dos nômadas e da sua “vida livre” é, deste modo, confrontado com o contexto social e político das suas mudanças, tanto no Iraque como no Afeganistão, ou ainda no Irão. Existe, assim, a renúncia romântica duma análise meramente ilustrativa, já que a mesma problematiza e dá testemunho da natureza destas sociedades e das suas mudanças.

Não é menos verdade que Schwarzenbach encontra na paisagem destes países e no modo de vida nômada, em que ela própria revê a sua terra natal e a sua vida de errância, modos de reflexão interior e de inspiração literária. Mas eles não são metáforas felizes e apoteóticas sobre a grandiosidade dos lugares e da sua história, são antes confrontos da percepção espiritual do espaço na procura duma verdade interior, pretextos para reflexões sobre a impenitência secular da paisagem enquanto tempo imemorial e a perenidade dos percursos individuais, permanentes dialéticas, dualidades, oposições, constatação da impossibilidade da própria viagem enquanto destino.

A obra fotográfica e jornalística de Schwarzenbach no Médio Oriente rejeita assim toda a plataforma erudita etnocêntrica de entendimento imperialista do “orientalismo”. As ideias culturalmente preconcebidas, se bem que estivessem inerentes à sua formação de historiadora, são por si rejeitadas, de que é exemplificativo o texto que publica “Dreimal der Hindukusch”, no *National-Zeitung*, (nº 560, 1 Dezembro 1939), sobre a cordilheira de Hindu Kusch no Afeganistão, quando afirma:

Para mim tudo se passava como outrora na escola, quando recusava obstinadamente acreditar que os nomes que aprendia e lia no mapa geográfico pudessem tomar forma antes que eu pudesse vê-los com os meus próprios olhos, tocá-los com o meu hálito, agarrá-los, por assim dizer, com as minhas mãos.

Rejeitando as formas insidiosas do conhecimento *à priori*, Schwarzenbach norteia-se por esse desejo de experimentar os lugares, colocando-se assim num quase “impossível”, mas almejado estado de não contaminação pelo seu imaginário ocidentalizado. Nessa difícil fronteira de depuração cultural encontra-se o seu romance *Das Glückliche Tal* (O Vale Feliz), anunciado na revista *Sie und Er* (nº 1, 6 de Janeiro 1940) da seguinte forma:

a deambuladora universal conduz-nos a um elevado recanto montanhoso da Pérsia, junto do Mar Cáspio. Aqui, perante o extraordinário alto e longínquo Damavand, a autora deixa que diante de nós se erga todo o mundo oriental, com jardins floridos e cidades em ruínas, que ela como nenhuma outra europeia, conseguiu percorrer e captar. Este livro agradável tornar-se-á um amigo para quem sinta o desejo de uma libertação interior e o desejo de viajar para mais longe.

A simbologia da paisagem, a miríade exótica da distância servia ainda assim para situar a obra de Schwarzenbach, dentro dum círculo literário já então enraizado, que entendia o distante como fuga e procura filosófica. *O Vale Feliz* será tudo menos uma obra “agradável”, mas é verdade que o Damavand, o ponto mais alto e o maior vulcão de toda a Ásia, tem uma forte presença na literatura persa, para além de toda a carga mitológica que o mesmo encerra como resistência iraniana contra todas as formas de despotismo e domínio estrangeiro, algo que na época parecia ser cada vez mais difícil de afirmar, com a política de ocidentalização encetada pelo Xá, Reza Pahlevi.

Outro aspecto pertinente, é a forma pouco ortodoxa como Schwarzenbach fotografa os lugares sagrados. Sabemos como na cultura ocidental estão enraizados diversos lugares comuns sobre o carácter iconoclasta, *tout court*, das sociedades islâmicas. As imagens da autora rejeitam qualquer generalização temporal e formal sobre este assunto permitindo encarar este aspecto em toda a sua diversidade, naquilo que também não é linear para todo o mundo muçulmano, nem para a sua história.

Perante a “Mesquita Azul”, local onde se encontra, segundo a lenda, um dos possíveis túmulos de Ali, primo de Mohamed, na cidade afegã de Mazar-i-Sharif, os crentes são perspectivamente colocados na mesma dimensão que a mesquita em segundo plano. Uma escala de grandeza representacional que rejeita a imagem da mesquita como cartão postal, isolada na sua arquitectónica simbologia, mas que questiona precisamente a tirania do cliché turístico, inserindo desta forma uma clivagem no modo de olhar a relação entre o indivíduo e a sua prática religiosa.

Os afegãos, em primeiro plano, olham a câmara de forma intensa, alinhando-se como uma guarda de honra à imagem do templo, que surge em segundo plano, mas mantendo-se na sombra, enquanto a mesquita brilha ao sol, num espelhamento simbólico. Desta forma, o jogo de perspectiva e a relação de grandeza das imagens introduzem uma revalorização do seu significado intrínseco, muito embora por uma via interpretativa mais complexificada que rejeita o ângulo de visão tipificado duma

harmonia compositiva, tão ao gosto do cliché turístico. Nesta imagem encontramos uma tensão dos seus elementos e da sua relação interna, o que revaloriza a sua história e contexto, renegando o imperativo da leitura simplista e formatada.

Outro envolvimento e percurso individual marcam as suas imagens a África, mais propriamente ao Congo belga e a sua breve passagem pela ilha de São Tomé. Uma viagem de recurso, atribulada, que a levará ao contacto com duas realidades colonizadoras em estádios diversos, a portuguesa e a belga. Se o interesse pela complexidade da cultura islâmica induz à produção de imagens e textos que se desviam duma tradição ocidental iconográfica, já em África, o olhar sobre o Outro permanece numa imbricada dualidade, por um lado, ainda demasiado formatado ao estereótipo fotográfico do africano que, desde o século XIX, se tornara frequente desde as incursões antropológicas às feiras coloniais nos principais centros europeus; por outro, exercendo uma prática documental de observação social. E é neste último âmbito, que as suas imagens “africanas” não deixam de identificar as imbricações entre colonos e colonizados, muito embora menos liberta dum passado imagético ocidentalizado ainda muito actuante nos seus aspectos mais imperialistas.

A missão colonizadora dos europeus em território inóspito e em desbravamento, como era o caso do Congo belga, foi entendida por Schwarzenbach como uma possível demanda para o caos social e económico da Europa em guerra. Assistimos, então, a uma fotografia que se adequa mais a uma representação frontal, de cariz antropológico, dos nativos do Congo belga. Mme Vivien, a colona suíça que a acompanha na sua viagem, é fotografada ao lado dos pigmeus numa imagem que ressalva as diferenças étnicas e que amplia toda a distância civilizacional entre uns e outros. Os nativos são fotografados no seu meio ambiente, mas também como parte do sucesso de um processo de colonização que os integrava na vida administrativa e social da colónia.

No Congo, assistimos ainda ao conflito de dois mundos, o civilizado e o primordial, aquele que os europeus colonizadores querem desbravar, aquele que “os filhos de agricultores, pioneiros, descobridores, navegadores” pretendem construir à sua semelhança, afastando-se duma “vida em casas nas árvores, em terras lamacentas e numa vida em estado de coma” (AS 5.12.1941).

Por seu turno, as imagens de São Tomé expressam a eficácia dum sistema colonizador já bem implantado, em que a aculturação dos indígenas atingia níveis de eficácia ainda não observados no Congo, e as imagens dão-nos conta de uma colónia

perdida mas eficazmente rendida à colonização da sua economia e cultura. São Tomé é a

África aprazível e familiar, (...) um quadro tropical, uma galeria de imagens de África, comparada com as savanas infinitas e as selvas do interior do continente africano de onde vínhamos. (AS 12.02.1943)

A força da natureza e a adequação dos nativos à mesma representa para Schwarzenbach um território desconhecido, que ela enfrenta, tal como os colonos, através de uma força interior que representa esse choque entre civilização e primitivo.

No entanto, Annemarie expressa a vontade de percorrer o interior da selva equatorial já que até então

apenas a vira do exterior como se fosse uma pintura. Queria saber se não passávamos de uns miseráveis neste planeta que viviam em pequenas barricadas, ou se sabíamos fazer face às dificuldades, lutando por aquilo que realmente amávamos e abraçando-nos uns aos outros. (AS 5.12.1941)

O seu interesse não é aqui o do Outro, mas sobre a capacidade ocidental de desbravar e vencer um território e populações hostis.

Se estas são algumas das complexas e pertinentes premissas que norteiam o trabalho fotográfico de Schwarzenbach, já a influência e natureza da imagem fotográfica na sua esfera privada revela-se ainda mais rica e problemática.

Até à adolescência irá conviver de forma permanente e diarística com a fotografia, já que a mãe, Renée, a fotografa nesse período e no seu leito de morte, compilando centenas de retratos da autora em grupo ou só, arquitectando uma relação com a câmara e com o acto de posar que serão comuns e permanentes ao longo da sua vida.

As muitas imagens em que Schwarzenbach é o sujeito da fotografia, desde a encenação à espontaneidade, revelam a persistência desse desejo de estar diante da câmara, de se confrontar em permanência com a sua própria imagem.

A fotografia presta-se aos entendimentos psicanalíticos e a sua ontologia confere-lhe uma dimensão filosófica e semiótica que há muito expandiu o domínio da sua estética. A fotografia enquanto acto de intervenção sobre o tempo foi já amplamente teorizada, desde Benjamim a Barthes, mas a interpretação fotográfica,

que melhor pode servir para problematizar o universo da imagem privada em Annemarie Schwarzenbach, é a de Christian Metz que coloca em campo fotografia, morte e fetichismo.

Refere o citado autor

que o fetichismo alude metonimicamente para o “contínuo lugar da falta” e metaforicamente, de acordo com a concepção de Freud, é um equivalente do pénis, que tal como o primordial desfasamento do olhar substitui uma presença por uma ausência – um objecto, um pequeno objecto, a parte de um objecto. (Metz 1999: 211-219)

Neste sentido, o fetiche assume uma dupla e contraditória função, mesmo na sua derivação de amuleto; como metáfora, é uma forma de encorajamento, como metonímica ocupa o lugar dum aviso sobre o perigo, como o guardião contra a “má sorte”

Importa entender em que sentido podemos encontrar relação com o objecto da fotografia? A fotografia contém também essa dupla e contraditória função, a duma presença e duma ausência, naquilo que o autor designa como “off of frame”. “O carácter de quem é “off-of frame”, nunca será visto, nunca será ouvido - de novo uma morte, outra forma de morte.” Tomemos como exemplo o “punctum” de Barthes, no qual a emoção, o ponto súbito dessa emoção perante a imagem, depende mais de quem a vê do que do que acontece na imagem e o correspondente “off-frame” é algo subjectivo. Neste sentido Metz considera que o efeito “do subjectivo” na fotografia resulta num singular e definitivo acto de eliminar que prefigura a castração e é figurado pelo “click” do obturador. Marca o lugar duma irreversível ausência, um lugar onde o olhar foi desviado para sempre.

A própria fotografia em si, o

“in-frame”, o lugar da presença e da plenitude - embora minado e perseguido pela sensação do seu exterior, dos seus limites, que são o passado, o deixado para trás, o perdido, o distante ainda que muito perto, contém uma reserva, que não se esgota, de força e ansiedade partilhando assim muitas das propriedades do fetiche. As fotografias familiares que muitas pessoas transportam com elas pertencem obviamente à ordem do fetiche no mais vulgar sentido da palavra. (*ibidem*)

Na vida privada de Schwarzenbach arriscamos a atribuir à fotografia esse lugar de preenchimento duma falta, mas em que a fuga do meio familiar e o conflito

materno terão dado lugar à fotografia como objecto possível da sua ausência, representando para ela o elo possível com algo que continuava “off of frame”, isto é, a impossível aceitação materna que ganhava assim na imagem a memória dum ligação primordial.

É certamente significativo e invulgar, bem como passível de múltiplas leituras, o facto de a mãe fotografá-la no leito de morte. A representação fotográfica da filha, a perseguição da imagem de alguém que lhe escapou vivencialmente, completa e a um mesmo tempo reinicia, nesse momento, o seu ciclo da “irreversível ausência” de que nos fala Christian Metz.

Para quem o tempo e a perenidade da vida foi uma das angústias existenciais mais gritantes, a fotografia na sua cíclica e esgotante constatação dum presente que já não o pode ser, que testemunha sempre através da presença o rasto dum qualquer ausência, foi certamente para Annemarie Schwarzenbach mais uma das formas de perseguir-se, num tempo que sabia fugir-lhe inexoravelmente.

### **Bibliografia:**

Lévi-Strauss, Claude (1993), *Tristes Trópicos*, Lisboa, Edições 70.

Metz, Christian (1999), “Photography and Fetish” in Carol Squiers (ed.) (1999), *OverExposed – Essays on Contemporary Photography*, NY, The New Press, 211-219.

Quella-Villéger, Alain (2006), “Loti, Lotisme et Exolotisme (Segalen et le Syndrome Loti) in *Les Carnets de L’Exotisme- L’exotisme, l’exotique, l’étranger*, Paris, Editions Kailash.

Schwarzenbach, Annemarie (1.12.1939), “Dreimal der Hindukusch”, *National-Zeitung*, nº 560 (também em AW: 54-61 e em OTP:75-84).

-- (12.04.1940), “Nomaden als Achtstunden-Arbeiter” *Zurcher Illustrierte*, nº 15.

-- (5.12.1941), "Begegnung mit dem Dschungel", *Die Weltwoche* (também em AS: 307-310).

-- (12.02.1943), "Zwischen Afrika und Europa", *Die Tat*.