

A coleção de fotografias da Primeira Guerra Mundial do Arquivo Warburg: Conclusões de uma primeira abordagem

Leão Serva¹

Abstract

The text is an account of an unfinished research on the origin and content of the collection of World War I press photographs found in the Warburg Institute Archive (WIA), in London, in 2004. The images have no captions and there are very few references to the photographs in the Archive's documents, all of which were found recently. While researching, the author has in mind two different possible hypotheses proposed by two researchers who previously observed the collection when producing works on Aby Warburg: Peter Schwartz states that the photographs have no relation with the works of the German iconologist; while Georges Didi-Huberman associates the collection with the Atlas Mnemosyne.

Em 2004, a equipe do Arquivo Warburg, em Londres, encontrou em um armário de documentos não catalogados, em Londres, um material até então completamente desconhecido dos pesquisadores: uma coleção de cerca de 1.550 fotografias da Primeira Guerra Mundial, predominantemente jornalísticas, cobrindo o período do início do conflito, em 1914, até o seu final (com imagens de soldados comemorando o cessar fogo em lugares do frente), em 1918. São instantâneos produzidos nas mais diferentes áreas onde os exércitos austríaco e alemão combateram. A Coleção de Fotografias de Guerra surpreendeu os pesquisadores do arquivo e até hoje poucos estudiosos se debruçaram sobre ela.

¹ Doutorando do programa de Comunicação e Semiótica-COS da PUC-SP. Bolsista da Capes.

No Arquivo Warburg, as fotos foram acondicionadas em três caixas de papelão divididas em duas pilhas em cada caixa. A coleção recebeu o código geral *IV.64.Zeitgeschichte* acrescido de um “(continued)” que indica que se trata de um material de várias partes; cada caixa foi denominada especificamente com uma letra A, B e C. Portanto, as caixas são:

IV.64. Zeitgeschichte (continued) A;

IV.64. Zeitgeschichte (continued) B;

IV.64. Zeitgeschichte (continued) C.

As fotografias distribuídas pelas três caixas estão, em sua grande maioria, carimbadas no verso com códigos de indexação alfanuméricos (uma letra e até quatro dígitos). As fotos da caixa A têm também no verso um número manuscrito com lápis. Há, portanto, uma diversidade de códigos de indexação, frequentemente sobrepostos.

Em resumo:

As fotos da caixa A são:

548 fotografias, sendo 21 delas sem carimbo e com números manuscritos de 2 a 22;

as demais fotos com código alfanumérico iniciado com a letra T e quatro dígitos, de T3331 a T5082 (há grandes saltos na numeração, que explicam a disparidade entre a códigos alfanuméricos e quantidade de fotografias);

As fotos da caixa B são:

583 fotografias, sendo 519 com carimbos de código alfanumérico composto pela letra A e quatro dígitos;

52 com código numérico sem letra e 12 fotos com código alfanumérico iniciado com a letra T (no entanto parece haver uma continuidade de temas e materialidade entre as fotos sem letra e as iniciadas com a letra T, o que sugere que sejam fotografias da mesma sequência, como

se o autor dos carimbos houvesse deixado de colocar a letra inicial em certa quantidade de fotos);

As fotos da caixa C são:

418 fotografias, sendo um conjunto inicial não numerado, composto de um álbum encadernado de 10 cartões postais; 1 folha de selos postais dobrada (com 16 selos sobre a guerra) e 14 cartões postais²;

9 fotografias carimbadas no verso com código alfanumérico iniciado pela letra D (de D1 a D11, faltam as fotos D8 e D9); e

384 fotografias carimbadas com código alfanumérico iniciado com a letra A, de A1 a A999 (há grandes saltos na numeração, que explicam a disparidade entre a códigos alfanuméricos e quantidade de fotografias).

Essa multiplicidade confusa de códigos sugere que as imagens tenham sido submetidas a diferentes fases de indexação. Isso fica particularmente claro na caixa A, em que quase todas as fotografias recebem dois códigos: carimbadas com indexação alfanumérica composta de letra T e um número de quatro dígitos; e, anotada com lápis, uma numeração de 1 a 539. Reforça a convicção de fases diferentes e independentes de tombamento o fato de que a progressão de um código é a inversa do outro: no mesmo conjunto de fotos, a numeração a lápis cresce enquanto a alfanumérica decresce: a foto T4150 tem o número manuscrito 288; a T4149 é a 289; a T4148 é 290, T4147 é 291 e assim sucessivamente. Mas há lacunas nas duas contagens, maiores na carimbada do que na manuscrita, sugerindo perdas de originais em momentos diferentes. Isso resulta em pares incoerentes: a foto de número T3700 (450 números menor do que a T4150) seja a de número 433 (145 números maior que a 288).

Além do aspecto caótico das numerações, a ausência de originais fica

² Por um critério arbitrário, adoto contar cada cartão postal como uma foto, mas a folha de selos dobrada como 1 elemento.

explícita também pela colocação de cartões de cartolina entre as pilhas de fotos da caixa B, que contêm em um lado números anotados a mão com caneta de tinta preta, com os seguintes números marcados: 1-999; 1000-1999; 2000-2999, 3000-3999 e 4000-4999, sugerindo que no intervalo entre cada um desses cartões deve ter havido até mil fotos com numerais daqueles intervalos, o que não ocorre com nenhum deles (embora o primeiro dígito corresponda ao do cartão, há substancialmente menos fotografias no espaço). No verso de cada um desses cartões há anotações a lápis com nomes de países, provavelmente frentes de guerra: 1000-1999 corresponde a “Osterreich-Balkan” (Áustria-Balcãs, em alemão) e “Osterreich-Italien” (Áustria-Itália, alemão); 2000-2999, “England-Deutschland” (Inglaterra-Alemanha).

O cartão com os números 1-999 está na caixa C, embora não tenha indicação de região, há entre suas primeiras fotografias um pequeno álbum de cartões postais destacáveis, com legendas em alemão, de fotos turísticas de localidades do norte da França.

Há sinais de que, ao longo de sua existência (provavelmente em função das condições da mudança do prédio do Instituto e seu acervo da Alemanha nazista para Londres), a coleção possa ter sofrido perdas ou descartes de material, a julgar pelos saltos na numeração de qualquer dos códigos de tombamento. Há sinais que indicam que o número original de imagens pode ter sido mais de 5 mil fotos, pois há cartões que indicam pilhas até o número 4999 e há fotos cujo código alfanumérico iniciado com a letra T têm números acima de 5000 (três fotos, em verdade: T5002, T5004 e T5082).

Além disso, depois que foram encontradas, em 2004, as fotos que estavam guardadas em envelopes, ganharam as três caixas atuais; no entanto, a posição de cada fotografia nas caixas não foi coerente com a ordem cronológica dos fatos retratados e nem com a progressão dos códigos alfanuméricos, o que resultou em incoerência entre a ordem das caixas e a ordem cronológica predominante nas fotos. Como resultado, as fotos

usadas na segunda edição da publicação “Rivista Illustrata”, “La Guerra del 1914-15” (que Aby Warburg patrocinou nos primeiros meses do conflito, buscando influenciar a opinião pública da Itália para que o país se mantivesse neutro no conflito), estão arquivadas na caixa C; enquanto há fotos datadas do final da guerra (1918) na caixa A, como é o caso das fotos do líder comunista russo Leon Trotsky e outros negociadores soviéticos durante as negociações do tratado de Brest-Litovsk, que viria a marcar o fim da guerra entre Alemanha e Rússia, em março de 1918, seguidas de imagens de soldados alemães e russos se confraternizando no front diante da notícia do cessar fogo.

Em uma rápida referência à coleção de fotografias, em seu estudo sobre o Arquivo Warburg, o estudioso norte-americano Peter Schwartz diz não ter encontrado vínculos entre a coleção de fotos e o Arquivo Warburg com fichas manuscritas sobre a guerra, chamado *Kriegskartothek*. Diz: “São quase todas fotografias de imprensa que parecem ter sido liberadas pelo crivo dos censores: nenhum morto pela guerra, apenas cenas e mais cenas de alto espírito e de sucessos alemães”³.

No entanto, uma primeira ligação umbilical entre a coleção de fotos e o Arquivo de documentos sobre a guerra pode ser detectada em sua finalidade de origem, a mesma apontada por Schwartz para a origem do Arquivo de documentos sobre a guerra. Assim como a origem do Arquivo Warburg sobre a Primeira Guerra pode ser associada à publicação da revista “La Guerra del 1914-15”, como Schwartz diz em:

O projeto da Rivista Illustrata parece ter sido o motivo que primeiro despertou a ideia de um arquivo de guerra, provavelmente em setembro de 1914. Depois que a Itália entrou na guerra, o arquivo continuou, mudando de rumo e ênfase com certa frequência para servir a uma série de

³ SCHWARTZ, Peter. *Arquivo Warburg da Primeira Guerra Mundial: Relatório Preliminar de uma Reconstrução*. Tradução minha, 2016, pág. 26. O texto é uma tradução da versão em inglês, adaptada pelo próprio autor do original alemão publicado em KORFF, Gottfried (ed.). *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 2008, pp. 39-69.

outros projetos, entre os quais o último é o ensaio sobre Lutero⁴, concebido entre novembro de 1916 e janeiro de 1917⁵.

Também a coleção de fotos da guerra tem claramente essa destinação inicial, de servir de apoio editorial à publicação da revista “La Guerra del 1914-15” como se pode perceber desde logo pelo fato de que fazem parte da coleção seis das 33 imagens publicadas na segunda edição da revista, além de haver várias coincidências temáticas (fotos sobre o mesmo tema de uma outra publicada em uma das edições da revista, como se o editor tivesse escolhido uma de um grupo de fotos do mesmo tema)⁶. Isso ocorre, por exemplo, com duas fotos de soldados em uma praia da Bélgica junto a uma mina marinha subaquática, só uma das duas foi publicada; ou várias fotos de cortejos fúnebres, das quais também apenas uma foi editada; ou fotos de capelães militares e atos religiosos no front, da mesma forma só uma publicada; o mesmo acontecendo com várias fotos de soldados lutando ou exercitando na neve, etc.

⁴ Refere-se a “A Antiga Profecia Pagã em Palavras e Imagens nos Tempos de Lutero”, escrito durante a Primeira Guerra. Publicado no Brasil em WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade Pagã*. Rio: Editora Contraponto, 2013, pp. 515 e ss.

⁵ SCHWARTZ, 2016, p. 8.

⁶ No Arquivo do Instituto Warburg, em Londres, estão arquivados um de cada exemplar das edições da revista, encadernados com capa dura, sob o código *IV.63.2.1* e *IV.63.2.2*. Os dois foram os exemplares usados por Warburg como “cópia de trabalho”, onde ele anotou observações sobre a edição e colocou marcas para identificar as fotografias. Assim, nas duas edições, ele anotou a tinta ao lado de cada foto a sua numeração (de 1 para a primeira foto no alto da primeira página interna e assim progressivamente até a última página). No exemplar da primeira edição, há também um outro número, de três dígitos (que indica o número da edição do jornal “Hamburger Fremdenblat” do qual elas foram reproduzidas. Ao todo, são 31 fotos na primeira edição e 33 na segunda (ele incluía na contagem os fac-símiles de documentos e os mapas). Assim, a numeração da foto na revista é essa anotada a mão nas páginas; o número da foto na Coleção é o carimbado ou manuscrito no verso da fotografia arquivada.

RELAÇÃO DAS FOTOS DA COLEÇÃO PUBLICADAS NAS REVISTAS "LA GUERRA DEL 1914-15"

RIVISTA # 2 (1914-1915)

| Posição e | | | | |
|----------------|----------------------|------------------|-------------------|---|
| Página revista | # da Foto na revista | Caixa da Coleção | # foto na Coleção | Legenda da foto (em italiano) |
| 8 | (baixo) 11 | C | A 146 | Il cappellano militare tedesco benedice la salma... |
| 15 | (alto) 19 | C | D3 | Trasporto di un aeroplano tedesco |
| 16 | (alto) 21 | C | A 206 | Riproduzione di un illustrazione della New York Tribune: una vedetta belga su di un campanille d'Anversa |
| 16 | (baixo) 22 | C | A 225 | Fanteria pronta all'attacco |
| 19 | (alto) 24 | C | A 196 | Mina subacquea inglese sulla spiaggia belga |
| 22 | 30 | C | A 719 | L'alleato più robusto delle Indie aiuta i soldati tedeschi |



Fig. 1
Foto A196, da caixa B, reproduzida na revista "La Guerra del 1914-15", pág. 19.



Fig. 2

Foto T3940, arquivada na caixa A, retrata cena semelhante à anterior.

Há ainda uma outra ligação entre a *Kriegskartothek* e a coleção de fotos da Primeira Guerra: na caixa de fichas número 36 do arquivo de fichas (com código de arquivamento WIA, ZK 036/018795-96), há uma pequena série de fotografias impressas com marcas de cartões postais no verso (têm o espaço para endereçamento e outro reservado para uma mensagem e para selos) reunidas sob “Judeus” que contêm imagens semelhantes a várias fotos, especialmente aquelas que apresentam o encontro de militares alemães com populações judaicas dos países da Europa do Leste ou a ação de sacerdotes judaicos em serviços religiosos ou mesmo em encontros com sacerdotes cristãos. Peter Schwartz faz referência a essas fotos sobre judeus dos dois lados do front da guerra, especificamente, ao mencionar os pequenos grupos de fotos incluídos dentro dos arquivos de fichas. Ao tempo da Primeira Guerra, Warburg deu vários sinais de interesse pela questão judaica dentro da Alemanha e nos países vizinhos, como se vê pelas fichas constantes do *Kriegskartothek* e também pelas fotos da coleção e, neste pequeno grupo de fotos inserido dentro da caixa de arquivo 36, que parece fazer uma “ponte imagética” entre os dois

conjuntos de documentos.

Como se vê pelo resultado (que contém fotos cobrindo todo o período de 1914 a 1918), assim como Peter Schwartz constatou que não foram interrompidos os trabalhos do Arquivo da Guerra após a adesão da Itália aos aliados Inglaterra, França e Rússia e o fim da revista, também não foi interrompida a compilação de fotografias da Primeira Guerra, que seguiu crescendo à medida em que os anos e o conflito passavam.

Se o acervo de fotos teve um processo de criação comum ou semelhante ao do arquivo de cartões (*Kriegskartothek*), pode-se supor para ele também hipótese semelhante à sugerida por Peter Schwartz para a sobrevivência de apenas três caixas de fichas, de um total original de 72, “porque o seu conteúdo tinha uma ligação muito mais estreita com as preocupações centrais da biblioteca”⁷. Ou seja, pode-se supor a hipótese semelhante de que grande parte de uma coleção maior, de cerca de 5 mil fotografias, possa ter sido descartada para preservar apenas uma fração, cerca de um terço, com imagens que se aproximam de temas recorrentes de estudo de Warburg.

É o que sugere Georges Didi-Huberman, em seu ensaio “Warburg’s Haunted House”⁸, ao fazer um paralelo entre fotos da coleção e o olhar de Warburg expresso em outros de seus trabalhos: “Essa documentação iconográfica produz uma impressão como aquela causada pelas pranchas do ‘Mnemosine’: ambas são desordens brilhantemente organizadas, profusão de imagens em que afinidades extraordinárias aparecem, enviando-nos de volta às mais fundamentais motivações da *Kulturwissenschaft* warburguiana”⁹. Ao contrário do estudioso norte-americano, portanto, o ensaísta francês aponta a sintonia entre o conteúdo

⁷ SCHWARTZ, 2016, p. 21.

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Warburg’s Haunted House”. In: GRAFTON, A. e HAMBURGER, J. (org.). *Common Knowledge*, Vol. 18, Issue 1 (“The Warburg Institute – A Special Issue on the Library and Its Readers”). Londres: Warburg Institute, 2012, pp. 50-78.

⁹ DIDI-HUBERMAN, 2012, pp. 67.

da coleção de fotos e outros trabalhos de Warburg: “É claro que, aos olhos de Warburg, esta cacofonia iconográfica significava tanto quanto a desordem gestual de um ataque de histeria poderia significar aos olhos de Freud”¹⁰.

Depois de estudar a coleção, foto por foto, durante duas temporadas de estudo no Instituto Warburg, a primeira de três semanas em janeiro de 2015 e a segunda de quatro meses entre março e junho de 2017, minha conclusão é a de que a aposta de Didi-Huberman é mais próxima da verdade. Há muitas imagens “warburguianas”, além das coincidências já citadas acima, fotos que contêm elementos próximos dos temas de ensaios do iconologista alemão, como as muitas imagens que remetem a pranchas do “Atlas Mnemosine”.

Há também uma grande quantidade de anotações manuscritas de Warburg, a maioria com lápis mas umas tantas com caneta, ao longo de toda a coleção: logo no início, escreve no verso de uma foto o nome do professor Georg Thilenius, com quem dividia a edição da “Rivista Illustrata”, provavelmente recomendando uma possível publicação da imagem na segunda edição; até o final, quando escreveu no verso de cada uma das três últimas fotos da coleção, em termos cronológicos, uma legenda explicativa do que mostram. Entre esses extremos há várias anotações manuscritas por Warburg distribuídas ao longo da coleção, principalmente identificando retratos de políticos, pelo menos uma vez fazendo um comentário irônico sobre dois deles.

Por fim, recentemente o responsável pela edição em livro da correspondência de Warburg (com previsão de lançamento para o final de 2017) encontrou várias referências às fotos, no contexto da publicação da “Rivista Illustrata”, em cartas de e para Warburg, principalmente nos meses de novembro e dezembro de 1914, logo depois que ele havia terminado de editar o primeiro número da publicação. Numa primeira carta, em 8/12/1914, Warburg conta à mulher que está em Berlim tentando contratar

¹⁰ Idem.

uma agência para fornecer fotografias para a revista. Depois, inicia uma troca de cartas com o responsável por uma delas e ao final de dezembro envia a esse diretor, Hansen, da empresa Deutscher Überseedienst, uma lista das fotografias escolhidas em uma seleção que a agência havia mandado. Várias dessas fotografias estão publicadas no segundo número da “Rivista” e/ou fazem parte da Coleção de Fotografias de Imprensa da Primeira Guerra Mundial do Arquivo Warburg.

Esse conjunto indícios do relacionamento de Warburg com as fotografias de alguma forma afasta a hipótese possível de que as fotografias não fossem de conhecimento do estudioso ou mesmo que ele não tivesse interagido com elas. Ao contrário, mostra que ele requisitou o material e o manipulou ao longo dos quatro anos que durou a Guerra.

Além dessas marcas indiciais deixadas por Warburg na forma de manuscritos, há um outro nível de relação entre o pensador e a coleção de fotografias da primeira guerra que são as muitas coincidências entre imagens e grupos de imagens e temas de preocupação recorrente de Warburg. São os casos como: a chamada “questão judaica” (a situação dos judeus na Rússia e nos territórios que a Alemanha ocupou durante a guerra; a relação entre Igreja, Estado e guerra; as aeronaves e submarinos; a permanência de elementos antigos, entre outros.

Em uma primeira abordagem, é muito marcante dessa sintonia entre o autor e a coleção a recorrência, entre as fotos, de imagens de balões e aviões militares, novidades tecnológicas da virada do século 19 para o 20 que, naquele conflito mundial, foi introduzida no mundo das guerras. Imagens semelhantes viriam a marcar o “Atlas Mnemosine”¹¹ e, de forma indireta, estão presentes também na conferência sobre o Rito da Serpente dos índios Hopi¹².

¹¹ WARBURG, Aby. *El Atlas de Imágenes Mnemosine*, 2 Vols. Org. Linda Báez Rubi. Coyoacan (MEX): UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

¹² WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Warburg associava os balões, a eletricidade, o telégrafo e o telefone, todas grandes invenções do final do século 19 que permitiram um apressamento do movimento humano e das comunicações, ao domínio do cosmos como realização de um desejo arcaico humano, manifestado nos mitos de Prometeu (que roubou o fogo do Olimpo para dar aos homens) e Ícaro (que quis vencer um limite humano e dominar a capacidade divina de realizar voos sem limites). Assim ele termina sua conferência sobre o Rito da Serpente, proferida na clínica em que estava internado, como forma de obter a alta psiquiátrica:

O Prometeu moderno, tal como o Ícaro moderno – Franklin, o apanhador de raios, e os irmãos Wright, que inventaram a aeronave governável–, são justamente os destruidores daquele fatídico sentimento de distância que ameaça reconduzir o globo terrestre ao caos. O telegrama e o telefone destroem o cosmos. Na luta pelo vínculo espiritualizado entre o homem e o mundo ao redor, o pensamento mítico e o simbólico criaram o espaço ou como de devoção, ou como de reflexão, que é roubado pela ligação elétrica instantânea, caso uma humanidade disciplinada não restabeleça os escrúpulos da consciência¹³.

É isso que ele vai procurar ressaltar na prancha C logo no início do “Atlas Mnemosine”, último conjunto de imagens de uma série de três “introdutórios”, antes do início da sequência numérica de um em diante. Assim dele definiu o sentido desse conjunto de imagens: “Evolução da representação de Marte. Ruptura com a concepção antropomórfica: imagem – sistema harmônico – signo”¹⁴. A prancha contém sete imagens (numeradas de 1 a 4 e depois 5.1, 5.2 e 5.3, mostrando que estas três últimas são variações de uma mesma imagem).

¹³ WARBURG, 2015, p. 253.

¹⁴ WARBURG, 2012b, p. 68.

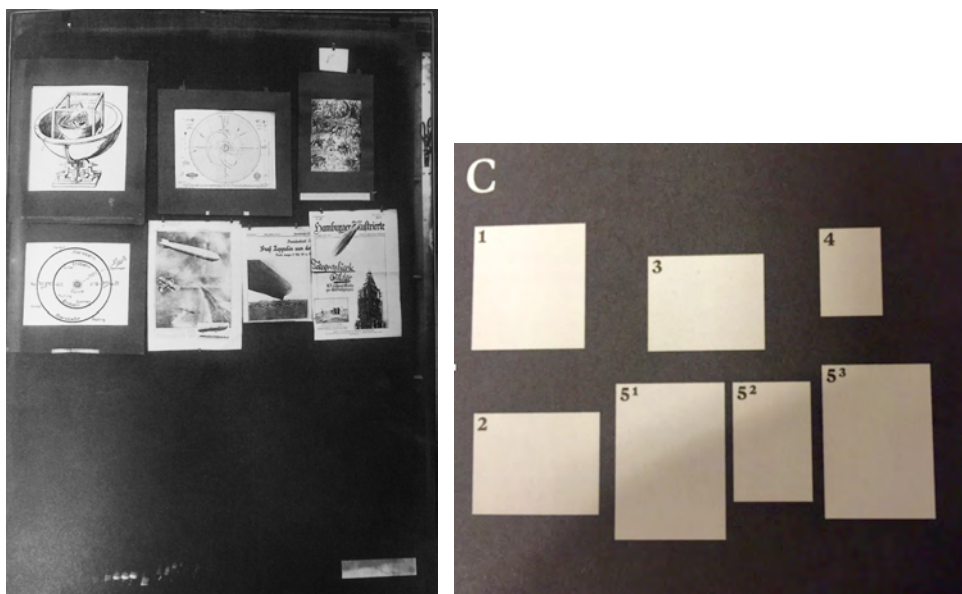


Fig. 3 e Fig. 4

Prancha C do “Atlas Mnemosine” (WARBURG, 2012b: 69): representações de Marte.

1. “A identificação das órbitas planetárias com os poliedros regulares tomados do *‘Mysterium Cosmographicum’* (1621)”, de Johannes Kepler;
2. “A órbita de Marte segundo as observações de Kepler”, desenho baseado em uma passagem de *“Astronomia Nova”*, de Johannes Kepler;
3. “O Sistema Solar”, conforme a “Enciclopédia Brockhaus”, Mannheim, 1895.
4. “Os filhos do planeta Marte. A esquerda, Perseu, concebido em parte como uma constelação e, por outra, como um guerreiro europeu (tirado de um manuscrito alemão do século 15)”.
- 5.1 Miniatura de *“Kalendarisches Hausbuch des Meisters Joseph”*, de 1475 (da coleção da Universidade de Tübingen);

5.2 Ilustração que mostra o balão dirigível Zepelim ao se encontra com avião da guarda costeira sobre o litoral do Japão. Reprodução do “*Münchener Illustrierte Presse*” (núm. 35, 1929).

5.3 O zepelim. Reprodução do jornal “*Hamburger Fremdenblatt*”, 4/9/1929.

Imagens telegráficas de Nova York: O zepelim sobre Nova York. Reprodução do “*Hamburger Illustrierte*”, 7/9/1929¹⁵.



Fig. 5
Atacado, balão tipo zepelim explode no ar. Foto T4809 da
Coleção de Fotos de Guerra do Instituto Warburg.

Aby Warburg faz referência aos dois personagens míticos gregos, Prometeu e Ícaro, quando fala da ameaça que os meios elétricos de comunicação impõem a uma humanidade que não tenha disciplina ou os escrúpulos da consciência, mas, no último parágrafo da conferência sobre o “Ritual da Serpente”, não menciona os aviões e os balões, apenas o

¹⁵ WARBURG, 2012, pp. 215-216. Tradução minha, do espanhol.

telégrafo e o telefone. Ele fará a associação desses meios elétricos ao zepelim na prancha C do “Mnemosine”, na imagem do balão sobre Nova York (imagem 5.3), transmitida de forma telegráfica para a imprensa da Alemanha, captada e publicada pelo jornal “*Hamburger Fremdenblatt*”, de quem Warburg reproduziu a imagem.

Também na coleção de fotos, os balões e os “Ícaros modernos” têm destaque. Eles aparecem como em um duelo na foto T4809, um tríptico, em que um avião passa sobre o balão do tipo zepelim e em seguida o dirigível explode e, em chamas, parece se desfazer em uma coluna de fumaça negra. Outra foto, arquivada na mesma caixa C da Coleção de Fotografias de Guerra do Arquivo Warburg, mostra um balão menor, que paira no ar ainda atado a cordas a um barco que navega. Como essas duas, há na coleção outras tantas fotos do uso militar das máquinas de voar humanas, representações caras ao espírito do tempo de Warburg, quando o homem parece alcançar a capacidade de romper os “escrúpulos” da “disciplina”. Mas a que mais representa o espírito dos temores de Warburg é o tríptico, cujo movimento de queda remete, como um *Pathosformel*, à queda de Ícaro.



Fig. 6
Balão de uso militar ainda preso por cordas a um barco.
Foto T4755, Coleção de Fotos de Guerra do Instituto Warburg.

A Primeira Guerra provocou em Warburg um impacto brutal, o estudioso sentia como se o desenvolvimento científico-tecnológico tivesse sido produzido sob os impulsos dionisíacos que haviam liberado os comportamentos mais monstruosos, que levavam a civilização para o “abismo da destruição”, a “desintegração da natureza”. Ao final do conflito, teria seu prolongado surto psicótico, do qual sairia em 1923/24 após proferir a conferência sobre o “Rito da Serpente”, no qual ainda ecoa o temor em relação a inventos recentes que são a marca dos novos tempos que ele assistia com clara resistência.

As fotos da Coleção de Fotografias da Primeira Guerra contêm imagens que destacam esse aspecto apocalíptico do conflito.

Desde logo, diferentemente do entendimento de Peter Schwartz, de que as fotos da Coleção não mostram “nenhum morto pela guerra, apenas cenas e mais cenas de alto espírito e de sucessos alemães”¹⁶, a aparente assepsia que o ensaísta destacou não parece marca predominante do tom das fotos, após vasculhar a coleção. Embora em sua imensa maioria as fotos tenham realmente essa ausência de vítimas de guerra, pelo menos três mostram corpos de mortos pela guerra (foto A2860 e foto A1093, arquivadas na Caixa B; e foto T4247, na caixa A) e diversas outras mostram elementos que remetem fortemente à morte: fotos de enterros (foto T3713 na caixa A; fotos A2609, A2608, A2420, A2421, A2418 e A2408 caixa B; ou A146 e A472 na caixa C); pessoas feridas (T3318, 3277, 3271, A2375 na caixa B; A561 e A948 na caixa C) e cenas de vários cavalos mortos, sempre chocantes (fotos T3716 na caixa A; A2862 e A2854 na caixa B).

¹⁶ SCHWARTZ, 2016, p. 26.



Fig. 7
Foto T3713, arquivada na caixa A, mostra enterro judaico.

Além desse conjunto, há diversas fotos de soldados com membros amputados, que não são comuns em noticiário sob censura, exatamente por seu impacto, como a fotografia T4127, na caixa A.



Fig. 8
Foto T4127 arquivada na caixa A.

Ao longo de toda sua vida intelectual, Warburg havia estudado as manifestações contemporâneas da cultura antiga (que ele definiu como “*Nachleben der Antike*”). Uma marca das fotos colecionadas nas três caixas encontradas em 2004 são as invenções da tecnologia de navegação (os navios e os balões) e também manifestações das superstições e religiões antigas e ainda uma mistura de estilo arcaico na figura de militares de seu tempo, como duas fotos de militares de cavalaria que nas imagens se confundem perfeitamente com guerreiros medievais, como o Dom Quixote, com máscara contra gases, encarnado pelo cavaleiro da foto 3280 (semelhante aos cavaleiros das fotos 3265 e 3266, na caixa B), que Peter Schwartz definiu como “um Siegfried moderno, montado a cavalo com lança e máscara de gás”¹⁷.



Fig. 9
O cavaleiro da Primeira Guerra na foto 3280 parece ser o “*Nachleben*” de um Dom Quixote ou Siegfried.

¹⁷ SCHWARTZ, 2016, p. 27.

Na coleção de fotos de guerra há vários exemplares de diferentes imagens de três tipos constantes que poderiam ser chamadas de “muito warburgianas” e que contêm “*Pathosformeln*” (fórmulas de *pathos*, conforme o termo que ele criou) embora o movimento que retratam não seja de gestual de seres humanos, mas sua consequência. São imagens de ruínas da civilização provocadas por bombardeios em vastas áreas de cidades antigas, grandes edifícios históricos, como catedrais, deixando em pé apenas restos de construções como aqueles resquícios da Antiguidade grega ou romana que insistem em resistir aos séculos de destruição; ou fotografias de fumaça provocada pela explosão de artefatos militares no ar, mostrando o “domínio dos elementos”, como diria Warburg; ou por fim crateras provocadas por bombas sobre a paisagem, criando paisagens desoladas; ou por fim, como a lembrar que “Franklin e os irmãos Wright, que inventaram a aeronave dirigível, são os fatídicos destruidores”.

Ruínas como as Pompeia ou Roma refeitas na Primeira Guerra pelos bombardeios da época se tornaram uma espécie de *Pathosformel*, uma fórmula de emoção imediata, tanto que passaram a ser quase obrigatórias nas coberturas de todas as guerras desde então: Dresden, Hiroxima, Berlim, Beirute, Bagdá, agora Damasco e toda a Síria, Chechênia... Elas estão presentes já nas fotos da coleção de fotografias de Warburg, como é o caso da foto A2611 (caixa B), que mostra ruínas de colunas que parecem gregas.



Fig. 10
Acima, foto A969 (caixa C)

Fig. 11
Ao lado, foto T4308 (caixa A). A coleção contém muitas fotos de ruínas de igrejas, que destacam o aspecto destrutivo das invenções humanas recentes, capazes de “levar o mundo novamente ao caos”.



Fig. 12
Foto A2611 mostra ruínas que parecem imagens de arqueologia de cidades da Antiguidade.



Fig. 13

Acima, o tríptico T4309: marcas de bombas que alteram a paisagem e o solo são imagens constantes na Coleção de fotos de guerra.

A “impressão digital” de Warburg está presente na coleção de fotografias de guerra tanto pelas imagens “warburgianas” de várias fotos quanto pelas anotações manuscritas de Warburg no verso de algumas delas, como é o caso da foto de dois políticos alemães que ao final da Primeira Guerra tiveram papel importante na cena política do país após a queda da Monarquia, com a derrota na guerra, e o surgimento da chamada República de Weimar. A foto, sem carimbo, apenas com o número 22 manuscrito no verso, está arquivada na caixa A (que paradoxalmente contém imagens do final do conflito). A julgar pelas demais fotos em torno de sua posição no arquivo, é do período da guerra, quando ambos ainda faziam parte do governo monárquico. No verso, Warburg anota os sobrenomes dos dois: “Erzberger e Helfferich” são Mathias Erzberger (1875-1921), que se opôs à guerra em 1914 e em 1918 assinou o armistício. Em 1921, foi assassinado quando era vice-chanceler (correspondente a vice-primeiro-ministro) da República de Weimar. O outro político é Karl Helfferich (1872-1924), que foi ministro das Finanças e do Interior durante a guerra, ao final do conflito foi contra a implantação da

República e se tornou líder do DNVP, partido conservador e militarista. Na foto, provavelmente durante a articulação do processo de armistício, Warburg, com tom irônico, anotou no verso da foto, em alemão: “Então esses são os Anjos da Guarda da Alemanha!”.

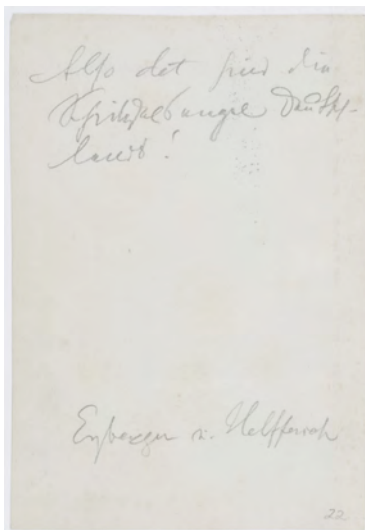


Fig. 14 e Fig. 15

Mathias Erzberger e Karl Helfferich, os “anjos da guarda da Alemanha”, segundo a anotação manuscrita de Warburg no verso da foto arquivada na caixa A e numerada apenas com o 22 manuscrito.

Também é reveladora de uma sintonia entre as fotos e as preocupações de Warburg, já mencionada, a presença da imagem do líder soviético Leon Trotsky na Coleção. Em um texto escrito provavelmente em dezembro de 1917, em resposta ao questionário da Associação de Colecionadores da Guerra Mundial (*Vereinigung der Weltkriegssammler*)¹⁸ sobre iniciativas de arquivos sobre o conflito, Warburg destaca o fato de que ao acompanhar diariamente o noticiário sobre o mundo, o Arquivo Warburg (*Kriegskartothek*) permitia notar a evolução dos fatos mesmo em lugares

¹⁸ WARBURG, Aby. *Cartoteca da Guerra Warburg* (Kriegskartothek Warburg). Tradução: Alex Heilmair, para este trabalho. São Paulo, 2016.

instáveis como a Rússia nos meses que marcaram a Revolução de 1917 e ironiza o fato de que o primeiro líder esquerdista a assumir o governo de Moscou, Kerensky, depois de parecer um todo poderoso ao tomar o poder, logo foi derrubado pelos seguidores de Vladimir Lênin e Trotsky; em seguida, comenta o estilo indeciso com que Trotsky se comportou nas negociações do tratado de Brest-Litovsk¹⁹, que interrompeu os combates entre Alemanha e Rússia, em 3/3/1918.



Fig. 16
O líder soviético Trotsky em Brest-Litovsk.

¹⁹ Acordo de paz assinado em 3/3/1918 entre o governo comunista russo (bolchevique) e a Alemanha e seus aliados na Primeira Guerra Mundial (Império Austro-Húngaro, Bulgária, Império Otomano) pelo qual a Rússia se retirou da guerra, rompendo a aliança que a unia à Inglaterra e a França. O tratado leva o nome da cidade de Brest (ou Brest-Litovsk), hoje localizada em Belarus (na época pertencia à Rússia).

Diz o texto de Warburg:

(O pesquisador no Arquivo) pode seguir com clareza o incrível curso que tomaram os acontecimentos russos. Pode observar a ascensão de Kerensky, o “novo Napoleão”, para então repentinamente não encontrar mais o seu nome. Pode ler conforme o lugar e o momento do “eu quero”, “eu não quero”, “eu quero sim” de Trotsky²⁰.

Outra coincidência entre as fotografias da coleção e os temas prediletos de estudo de Warburg é a fotografia indexada como A739, arquivada na caixa C, que mostra um monumento com a imagem do Atlas, em primeiro plano (na foto, um militar com uniforme de oficial alemão se afasta do monumento, em cujos pés se vê uma série de coroas de flores). O titã, que dá nome ao monumental trabalho final da vida de Warburg, aparece também na prancha #2 do “Mnemosine”, cujo tema é: “A concepção grega do cosmos. Figuras mitológicas do firmamento. Apolo. As musas como concomitantes de Apolo”²¹.

São coincidências significativas como essas que procuro explorar na pesquisa sobre a Coleção de Fotos de Imprensa sobre a Primeira Guerra Mundial, no Arquivo Warburg, em Londres.

²⁰ WARBURG, 2016.

²¹ WARBURG, 2012a, pp. 96 e 217.



Fig. 17 e Fig. 18

Foto A739 (na caixa C): monumento a Otto von Bismarck, em Berlim, que tem uma reprodução do "Atlas Farnese" em primeiro plano; a direita, Prancha #2 do "Atlas Mnemosine" de Warburg. As três fotos do canto superior direito exploram imagens do "Atlas Farnese" e dois detalhes ampliados.

