



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

ISABEL FRANKE

**A fotografia e a máscara:
uma antropologia da imagem**

CAMPINAS

2019

ISABEL FRANKE

**A fotografia e a máscara:
uma antropologia da imagem**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Antropologia Social

Orientador: CHRISTIANO KEY TAMBASCIA

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DEFENDIDA PELA ALUNA ISABEL FRANKE, E ORIENTADA PELO PROF. DR. CHRISTIANO KEY TAMBASCIA.

CAMPINAS

2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

F851f Franke, Isabel, 1992-
A fotografia e a máscara : uma antropologia da imagem / Isabel Franke. –
Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Christiano Key Tambascia.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Weston, Edward, 1886-1958. 2. Fotografia. 3. Defesa Civil. 4. Máscaras -
Aspectos simbólicos. 5. Morte na arte. I. Tambascia, Christiano Key, 1976-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The photography and the mask : an anthropology of image

Palavras-chave em inglês:

Photography

Civilian Defence

Masks - Symbolic Aspects

Death in art

Área de concentração: Antropologia Social

Titulação: Mestra em Antropologia Social

Banca examinadora:

Christiano Key Tambascia [Orientador]

Fabiana Bruno

Karina Kuschnir

Data de defesa: 12-09-2019

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-0823-7291>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/2215794099103998>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 12 de setembro de 2019, considerou a candidata Isabel Franke aprovada.

Prof. Dr. Christiano Key Tambascia (Orientador) – IFCH-UNICAMP

Profa. Dra. Fabiana Bruno – IFCH-UNICAMP

Profa. Dra. Karina Kuschnir– IFCS-UFRJ

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em [nome do Programa] do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Agradecimentos

Ao meu orientador **Christiano Key Tambascia**, por acompanhar minha trajetória desde a graduação e por confiar no meu trabalho. Sua presteza, agilidade e estímulo nos momentos difíceis foram importantes, assim como sua delicadeza paciente quando meus afastamentos foram necessários.

À Prof.^a **Andrea Barbosa**, por sua participação e leitura generosas na banca de qualificação.

À Prof.^a **Fabiana Bruno**, por sua arguição atenciosa e questionadora na banca de defesa.

À Prof.^a **Karina Kuschmir**, pela amizade, incentivo e dedicação em participar das bancas de qualificação e defesa.

À **FAEPEX** pela bolsa concedida via meu orientador (PAPDIC_1204/15), sem a qual essa pesquisa não poderia ser realizada.

Às amigas **Thamara** e sua mãe **Lucy**, por se preocuparem com a minha alimentação nos momentos finais da escrita.

Aos meus pais, **Ingo** e **Norma**, pelo estímulo e apoio contínuos.

À minha irmã **Muryel**, pela preocupação, incentivo e por me proporcionar a alegria de ser tia enquanto realizava essa pesquisa.

À minha sobrinha **Morgan**, por me fazer sorrir com sua risada.

Por fim, ao **Pedro Galdino**, meu companheiro de vida, por fazer o mundo palpável quando tudo parecia se dissolver. Sem sua dedicação ininterrupta, essa pesquisa não teria sido concluída.

Realizar essa pesquisa foi um processo doloroso, marcado por um profundo adoecimento mental. Se consegui realizá-la, foi porque pude contar com o companheirismo, a dedicação e o carinho de vocês.

Muito obrigada.

Ainda que tirados de imediato um após o outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes. Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes. E as máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando.

João Guimarães Rosa

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo fazer um exercício interpretativo da fotografia *Civilian Defense* (1942), do fotógrafo norte-americano Edward Weston. Partindo do pressuposto de que o ato de interpretar produz um tipo de complexidade através de oscilações de pontos de vista, como definido por Marilyn Strathern, no primeiro capítulo busco compreender a fotografia em relação ao contexto histórico e social de sua produção, assim como à trajetória de Edward Weston e as divergências interpretativas entre a concepção do próprio fotógrafo sobre seu trabalho e as de seus críticos. No segundo capítulo, descrevo como a iconografia e a fenomenologia que cercam a máscara de gás no período entre guerras podem sugerir um jogo interpretativo singular entre a imagem fotográfica e um tema bastante conhecido da pintura na tradição ocidental.

Palavras-chave: Fotografia; Máscara de gás, Memento Mori; Edward Weston; Defesa civil

Abstract

This thesis aims to make an interpretative exercise of the photograph *Civilian Defense* (1942), by the American photographer Edward Weston. Assuming that the act of interpretation produces a kind of complexity through the oscillations of viewpoints, as defined by Marilyn Strathern, in the first chapter I seek to understand the photograph in relation to the historical and social context of its production, as well as Edward Weston's trajectory and the interpretive divergences between the photographer's own conception of his work and those of his critics. In the second chapter, I describe how the iconography and phenomenology related to the gas mask in the interwar period may suggest a unique interpretive play between the photographic image and a well-known theme of painting in the Western tradition.

Keywords: Photography; Gas mask; Memento Mori; Edward Weston; Civilian Defence

Lista de figuras

Figura 1: Fotografias de Edward Weston	12
Figura 2: Edward Weston, Civilian Defense, 1942.	15
Figura 3: Fotografia da máscara hamsaml coletada por Franz Boas. Acervo: Departamento de Antropologia do Smithsonian National Museum of Natural History (NMNH). N° local: 029057	35
Figura 4: Máscara de corvo e vestimenta de casca de cedro vermelho e branco, O. C. Hastings, 1894. Acervo: Smithsonian Institution Archives Capital Gallery. N° local: SIA Acc. 11-007 [MNH-4803].	36
Figura 5: “Máscara de corvo e vestimenta de casca de cedro vermelho e branco usada pelo Hamat’sa de ’Nak’waxda’xw”.	38
Figura 6: Edward Weston, Civilian Defence (with peaches), 1942.	59
Figura 7: Edward Weston, Exposition of Dynamic Symmetry, 1943.	60
Figura 8: Retângulo $\sqrt{3}$	61
Figura 9: Edward Weston, Nude (também conhecida como Spring), 1943	61
Figura 10: W. G. Thayer, 1915. Acervo: Library of Congress. N° local: POS - WWI - Gt Brit, no. 243	66
Figura 11: Jules Zingg, Les Masques, 1917. Acervo: Biblioteca L'Argonnote de La contemporaine, N° local: ORPE 73/FNAC 5726.....	78
Figura 12: Kaiser Willian II: "Eu te conduzirei a tempos de glória!" (Krieg dem Krieg, p. 79)	80
Figura 13: Otto Dix, Homens mortos antes da posição perto de Tahure (Der Krieg), 1924. Acervo: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). N° local: 159.1934.50.....	81
Figura 14: Otto Dix, Hora da refeição na trincheira (Der Krieg), 1924. Acervo: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). N° local: 159.1934.13	81
Figura 15: Henry de Groux, Patrulheiros das trincheiras, 1917 (detalhe). Acervo: Biblioteca Real da Bélgica.....	83
Figura 16: Otto Dix, Cadáver no arame farpado (Der Krieg), 1924. Acervo: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). N° local: 159.1934.16	84
Figura 17: Otto Dix, Stosstruppen avança sob o gás (Der Krieg), 1924. Acervo: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). N° local: 159.1934.12	84

Figura 18: Jean Gossaert, Díptico de Jean Carondelet, 1517. Acervo: Museu do Louvre. Nº local: INV. 1442, INV. 1443	88
Figura 19: Conta de rosário em marfim, autor desconhecido, ca. 1500-1525. Acervo: The Metropolitan Museum of Art, Nº local: 17.190.306.....	89
Figura 20: William Orpen, Thiepval, 1917. Acervo: Imperial War Museum. Nº local: Art.IWM ART 2377	90
Figura 21: Richard Stitzel, Em capacete de aço e máscara de gás, 1918.	92
Figura 22: Albrecht Dürer, São Jerônimo. Acervo: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.	95
Figura 23: Adriaen van Utrecht, Vanitas - Natureza-morta com buquê e caveira, c. 1642. Coleção particular.....	96
Figura 24: Civilian Defense, Edward Weston, 1942.	98

Sumário

ABERTURA.....	13
INTRODUÇÃO: A ANTROPOLOGIA E A IMAGEM FOTOGRÁFICA	16
A Ciência e a fotografia.....	19
A Arte e fotografia.....	24
A questão da interpretação	32
Sobre esta pesquisa.....	40
Convenções textuais	41
CAPÍTULO I: A FOTOGRAFIA E A DEFESA CIVIL	42
A defesa civil.....	43
Civilian Defense, 1942	54
CAPÍTULO II: A FOTOGRAFIA E A MÁSCARA.....	65
<i>Respirar</i> no front	67
<i>Olhar</i> a máscara.....	76
Pontos de vista	93
EPÍLOGO.....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103



ABERTURA

Em um texto teórico sobre os aspectos do conto enquanto gênero literário, Julio Cortázar recorre às imagens:

o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma "ordem aberta", romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. Não sei se os senhores terão ouvido um fotógrafo profissional falar da sua própria arte; sempre me surpreendeu que se expressasse tal como poderia fazê-lo um contista em muitos aspectos. Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o "clímax" da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*¹.

Os lutadores de boxe geralmente descrevem a sensação de ser nocauteado como um momento de perda de consciência e controle corporal; não é possível saber quando nem de onde veio o golpe definitivo. Ao retornar à consciência, muitas vezes em outro lugar, o lutador fica confuso: restam apenas alguns fragmentos da luta na memória – e é a partir deles que, inicialmente, busca entender qual erro permitiu o adversário acertar o golpe com precisão. Quando vi a fotografia *Civilian Defense* pela primeira vez, vivi algo muito parecido: num relance, fui nocauteada.

¹ Julio Cortázar, "Alguns Aspectos do Conto", 2008, p.151-152.

Eu navegava por uma galeria de Edward Weston (1889 – 1958), repleta de suas fotografias mais famosas: suas conchas, fotografadas em 1927; *Pepper No. 30* (1930) e outros pimentões não tão populares; além do complexo drapeado das folhas de repolho (1931) que se prolonga nas fotografias das dunas do deserto do Colorado, realizadas na segunda metade da década de 30. Lá também estavam os nus. E se, nas ondulações do corpo feminino Weston parece compor a fluidez das formas, como se os corpos escoassem infinitamente pelas bordas do enquadramento, é no corpo masculino, porém impúbere, de seu filho Neil que ele captura a fixidez da textura, paradoxalmente fluída, do mármore. Edward Weston não é um fotógrafo do impacto nem do instantâneo, suas fotografias, na verdade, convidam à contemplação. A composição é cuidadosamente arranjada para que o movimento, ora nas curvas, ora nas texturas - ou seja, nunca na ação -, esteja em equilíbrio. Já o foco, ligeiramente difuso, não estabelece um jogo de planos, mas sim dilui, dá fluidez, ao marcado contraste que imobiliza as formas. Fazer uma única fotografia exige, assim, um meticuloso trabalho de cálculo de proporções, em que cada coisa deve estar no seu lugar, nada pode se sobressair. Olhar uma fotografia de Weston é, por isso, algo simples, natural. É como estar diante de um mar calmo ou de uma floresta num nevoeiro: o espectador é absorvido por uma imperturbável harmonia etérea que se esvai, num infinito. Ao passar pelas fotografias da galeria, encontrava-me em estado meditativo, olhava cada uma com vagar. Aceitara, pois, seu convite. Até que encontrei a fotografia. Quando ela apareceu para os meus olhos, a fluidez se dissipou e tudo era aspereza, como se o abismo convidativo que se abria nas outras imagens, espaço que me fazia mergulhar, estivesse invertido em sentido oposto ao plano porque me feria, tal qual uma montanha íngreme, esse obstáculo sólido intransponível e lacerante, e tudo, num instante infinitamente menor que a duração de um segundo, perdeu o prumo. Fiquei sem ar.

A fotografia me atingiu com um único golpe, certo. Tentar descrever esse momento é o objetivo deste trabalho. Será como reconstruir a luta do boxeador nocauteado. Porém, em vez de buscar recuperar da memória e justapor os movimentos fragmentários da luta, cabe-nos perseguir os filetes que saem da fotografia, ou seus rastros luminosos: essa sensação que deixam os fios incandescentes dos fogos de artifício ao desaparecerem.



Edward Weston, Civilian Defense, 1942.

INTRODUÇÃO: A ANTROPOLOGIA E A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Vários trabalhos abordam os usos da fotografia pela antropologia, na perspectiva de uma subdisciplina, a “antropologia visual”. Fazendo um compilado, podemos enumerar, pelo menos: (1) a fotografia como *inventário* ou *registro* de determinadas culturas ou práticas; (2) como *ilustração* ou confirmação do texto etnográfico, o que produziria a autoridade etnográfica², o “eu estive lá”; (3) como *estratégia para estabelecer uma relação* com os interlocutores, de duas formas: através da produção de fotografias, tanto pelo antropólogo ou pelos interlocutores (fotografia participativa), cujas fotografias resultantes podem ou não ser incorporadas à etnografia, ou através de entrevistas que tenham como ponto de partida fotografias específicas, como forma de “fazer falar”; (4) como *materialidade*, ou seja, o lugar que as fotografias ocupam em determinadas sociedades enquanto coisas/objetos que circulam; (5) como *arquivo*, ao fazer referência a determinado contexto inacessível; (6) desdobramento desse último, a fotografia como *arquivo da antropologia*, para pensar a sua própria história enquanto disciplina. Na maioria das vezes, esses usos se combinam porque, na prática, os limites entre um e outro não existem. Mas mesmo simplificadora, essa enumeração é útil pois ajuda a evidenciar, em termos de pesquisa, que os usos são diversos e que eles podem ser classificados, basicamente, em dois tipos, já que os três primeiros tendem a ocupar a posição de *metodologia* enquanto os restantes de *objeto*. Fazer tal distinção é importante porque essa investigação tem como pressuposto uma hipótese: de que cada um dos diferentes usos da fotografia pela antropologia, seja como método ou objeto, implica, necessariamente, a mobilização de um contexto específico correspondente. Quando vistos em conjunto, a pluralidade de usos e, por conseguinte, de contextos, produz, nas práticas de conhecimento, efeitos de escala, tais como definidos por Marilyn Strathern³.

Uma forma de perceber esses efeitos é a inexistência de uma história da “antropologia visual”, subdisciplina dedicada às imagens, a começar por seu próprio nome: é antropologia (audio)visual? Antropologia da imagem? Antropologia do visual? Fotoetnografia? Questões que, no fundo, substituem as perguntas: o “visual” é objeto ou método de pesquisa? O que se entende por “visual”? É possível agrupar os estudos dos diferentes tipos de imagem em uma mesma disciplina? Não existe também um consenso sobre seu início, algo como um marco

² James Clifford, “Sobre a autoridade etnográfica”, 2002.

³ Marilyn Strathern, “Sobre o espaço e a profundidade”, 2011.

histórico. Somente na bibliografia de língua inglesa, percebemos dois pontos de vista. Nos Estados Unidos, a assim chamada antropologia visual começa na década de 50 com a produção dos filmes etnográficos de Jean Rouch, John Marshall e Robert Gardner, e a publicação, em 1942, de *Balinese Character*, de Margaret Mead e Gregory Bateson⁴. Do outro lado do oceano, as publicações organizadas por Elizabeth Edwards colocam as relações da antropologia com fotografia já no período vitoriano⁵. Enquanto a primeira abordagem prioriza a mídia cinematográfica e a comunicação visual num sentido amplo, a segunda, por sua vez, limita-se à utilização da técnica fotografia. Cabe lembrar, ainda, que a ilustração ocupa uma posição marginal, quando não é completamente excluída, dessas retrospectivas históricas da “antropologia visual”, mesmo que estivesse, como sabemos, tensionando a prática fotográfica científica no século XIX.

Partindo dessa hipótese, nesta introdução pretendo apresentar brevemente a relação da disciplina antropológica com a fotografia, em dois momentos diferentes. Minha intenção é demonstrar como os termos de um conhecido par de pressupostos utilizados na interpretação da imagem fotográfica mobilizam contextos diferentes, indicando maneiras diversas de aproximação com o mundo. Mas, também, demonstrar que cada um dos polos desse par de pressupostos abre, por sua vez, outras novas possibilidades de contextos. Seguindo as propostas de Marilyn Strathern⁶, interessa-me menos apontar os limites e possibilidades de cada uma das abordagens do que levantar questionamentos preliminares sobre os efeitos da oscilação entre uma abordagem e outra, assim como sobre as oscilações internas às oscilações, para a disciplina antropológica. Para tanto, retomo uma clássica discussão sobre a origem e a natureza da fotografia.

A invenção da fotografia, em meados do século XIX, aconteceu no terreno turbulento em que duas grandes áreas do conhecimento se encontravam: a Ciência e a Arte. Desde o início, ela será plural, tanto pela multiplicidade de processos, como de usos. Basta lembrarmos das querelas, na França de 1839, entre François de Arago, da Academia de Ciências, que elogiou a daguerreotipia (Daguerre era pintor e cenógrafo), e Désiré Raoul-Rochette, que defendeu os positivos em papel de Hippolyte Bayard na Academia de Belas Artes; ou das diferentes

⁴ Ver David MacDougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*, 2006.

⁵ Ver Elizabeth Edwards [ed.], *Anthropology and Photography: 1860-1920*, 1992.

⁶ Marilyn Strathern, op. cit.

sugestões de aplicação da calotipia feitas por H. Fox Talbot⁷, cientista renomado (e pintor frustrado). Essa origem híbrida parte de um “equívoco estranho que tem a ver com sua dupla natureza de arte mecânica: o de ser um instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte”⁸, o que conformará um campo de tensionamentos que acompanhará a fotografia por toda sua história. Assim, ela sempre estará em algum lugar entre a arte e documento, a utilidade e a curiosidade, o ofício e a criação⁹.

André Bazin, em um texto publicado no início da década 1950, destacará como característica ontológica da fotografia precisamente sua natureza mecânica, que ele denominará como “objetividade essencial”, pois

pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo¹⁰.

O referente, então, estaria aderido à imagem fotográfica que o representa, “literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço” pois “a fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução”¹¹. Os debates científicos ou artísticos que se dedicaram (e ainda se dedicam) à fotografia têm como problema central justamente essa “objetividade essencial”, seja para reafirmá-la, refutá-la ou matizá-la. No limite, o que está em questão é a necessidade, no processo fotográfico, da existência de uma coisa prévia a ser transferida para sua imagem fotográfica. Como lidar com essa necessidade? O que fazer com essa coisa “transferida” que não está mais presente quando estamos diante de uma fotografia? A Ciência e a Arte, de forma geral, encontrarão formas diferentes para lidar com essas questões e, a Antropologia, devido às suas próprias características enquanto disciplina, acabará transitando por todo o campo de tensões, ora estando em um polo, ora em algum ponto entre um e outro¹². Tracemos um pequeno percurso.

⁷ Considerado como o primeiro livro de fotografias destinado à comercialização da história, *The Pencil of Nature* de H. Fox Talbot foi publicado em seis fascículos entre 1844 e 1846. Incluía 24 imagens produzidas por calotipia, ilustrando a aplicação do método. Foi disponibilizado na internet pelo Projeto Gutenberg (Ver William H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, 1844). No entanto, para muitos pesquisadores, o primeiro livro que utilizou a técnica fotográfica foi *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, da botânica Anna Atkins, publicado em 1843. O volume foi escrito à mão e continha 307 cianotipias de algas marinhas britânicas.

⁸ Francesca Alinovi citada em Annateresa Fabris, “A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas”, 2008.

⁹ André Rouillé, *A Fotografia Entre o Documento e a Arte Contemporânea*, 2009.

¹⁰ André Bazin, “Ontologia da Imagem Fotográfica”, 1991, p. 22. As ideias desse texto, escrito em 1945, influenciaram a geração de teóricos que se dedicaram à fotografia a partir dos anos 70, como Roland Barthes e Rosalind Krauss.

¹¹ Idem.

¹² Uma coletânea de artigos organizada por Sylvia Caiuby Novaes tem essa polaridade como temática. Ver Sylvia Caiuby Novaes, *Entre Arte e Ciência: a Fotografia na Antropologia*, 2015.

A Ciência e a fotografia

Jonathan Crary, em seu trabalho sobre as técnicas do observador, rompe com a história clássica da fotografia que tende a ver a câmera fotográfica como uma evolução quase que natural da câmara escura. Para ele, entre a câmara escura e a fotográfica, há mais revolução do que continuidade. Nos séculos XVII e XVIII, “o espaço da câmara escura, seu enclausuramento, sua escuridão, sua separação do mundo exterior encarnam o ‘fecharei agora os olhos, taparei os ouvidos, desviar-me-ei de todos os sentidos’ de Descartes”¹³. Ele é, assim, “o lugar em que uma projeção ordenada do mundo, substância extensa, é disponibilizada para a inspeção da mente”¹⁴, indicando a emergência de um novo modelo de subjetividade ao realizar “uma operação de individuação; ou seja, ela [a câmara] necessariamente define um observador isolado, recluso e autônomo em seus confins obscuros”¹⁵. A câmara escura era, portanto, a metáfora perfeita para expressar o funcionamento ótico do olho humano assim como a relação entre mente e natureza, entre observador e observado. No século seguinte, essa metáfora começa a ser derrubada por uma série de descobertas. Para Crary, a fisiologia europeia da primeira metade do século XIX dedicou-se a mapear o corpo humano de forma exaustiva, produzindo um conhecimento que viria a atender as exigências de adaptação dos sujeitos às tarefas produtivas da modernidade, que demandavam uma maior racionalização e eficiência do trabalho humano. É nesse momento que começa

(a) a transferência gradual do estudo holístico da experiência subjetiva ou da vida mental para um plano empírico e quantitativo, e (b) a divisão e fragmentação do sujeito físico em sistemas orgânicos e mecânicos cada vez mais específicos¹⁶.

Para o argumento, recuperemos dois marcos importantes da época. Na década de 1820, o fisiologista tcheco Jan Purkinje dedicou-se a quantificar a persistência e a modulação de uma série de fenômenos óticos descritos por Goethe, as pós-imagens retinianas – nome dado às imagens que persistem na retina alguns segundos após a percepção de um objeto que se ausenta. Outros cientistas, como Joseph Plateau e Gustav Fechner, também se dedicaram às pós-imagens retinianas e suas contribuições entendiam que a produção dessas impressões seria uma experiência ótica abstrata, ou seja, independentemente da existência de um referente do mundo empírico. Por sua vez, Johannes Müller publica em seu *Manual da Fisiologia Humana*, de 1833, uma teoria baseada em uma descoberta revolucionária: os nervos dos diferentes sentidos seriam

¹³ Jonathan Crary, *Técnicas do Observador*, 2012, p. 49.

¹⁴ Ibidem, p. 50.

¹⁵ Ibidem, p. 45.

¹⁶ Ibidem, p. 84.

fisiologicamente diferenciados, ou seja, somente seriam capazes de registrar determinado tipo de sensação correspondente ao sentido específico. Consequentemente, estímulos distintos seriam capazes de produzir a mesma sensação em um nervo sensorial específico e, da mesma maneira, uma mesma causa, como a eletricidade, produziria sensações inteiramente divergentes quando aplicada a nervos diferentes: ao estimular o nervo óptico ela provocaria a sensação de luz; no tato, a sensação de toque. Isso significava reconhecer que a relação entre o estímulo e a sensação era arbitrária mas, principalmente, que o corpo “é dotado de uma capacidade inata e, pode-se mesmo dizer, de uma faculdade transcendental, a de *perceber erroneamente*”¹⁷.

Mais tarde, com a popularização dos processos fotográficos na segunda metade do século XIX, a ciência passa a utilizar a fotografia como método de pesquisa, o que, segundo os historiadores Daston e Galison¹⁸, acaba revelando aos pesquisadores uma perspectiva inteiramente nova de conhecidos fenômenos. Dois exemplos são os trabalhos de Arthur Worthington, que utilizava a fotografia para decompor movimentos extremamente rápidos, como a trajetória e a deformação de uma gota de água ao tocar uma superfície, e os registros do meteorologista Gustav Hellmann em parceria com o fotógrafo Richard Neuhauss que, no final da década de 1880, levaram o equipamento microscópico para fora do laboratório com o objetivo de fotografar os flocos de neve. As fotografias resultantes dessas experiências demonstraram que, quando uma gota atinge a superfície, o líquido se espalha de forma irregular, contrariamente ao que Worthington supunha. No mesmo sentido, os flocos de neve, em sua esmagadora maioria, estavam longe de conformar estruturas perfeitamente simétricas como veiculavam as representações visuais comuns na época, reforçadas por cientistas como John Nettis e William Scoresby. Essas e outras pesquisas parecidas realizadas através de instrumentos óticos levaram à constatação de que, na natureza, havia mais deformidade que simetria, irregularidade que regularidade.

As descobertas da fisiologia combinadas com aquelas possibilitadas pelo uso da fotografia prepararam o cenário para o nascimento de um novo regime de visualidade e, consequentemente, de um novo tipo de observador, estudado à exaustão. Falho, ele não só era incapaz de perceber os fenômenos de forma precisa, como também era produtor de sensações sem a necessidade de um estímulo correspondente do mundo empírico. A câmara escura como metáfora da relação da mente com a natureza, então, esvaziava-se de sentido¹⁹. Em contrapartida, a câmera fotográfica emergia como a metáfora de um olho sobre-humano,

¹⁷ Ibidem, p. 91. Grifos originais.

¹⁸ Lorraine Daston e Peter Galison, *Objectivity*, 2007.

¹⁹ Jonathan Crary, op. cit.

incansável e infalível. “A chapa fotográfica” era, segundo Albert Londe, diretor do Serviço Fotográfico da Salpêtrière nos anos 1880, “a verdadeira retina do cientista”²⁰. A ciência, então, passará a utilizar a fotografia como uma maneira de evitar a mediação e as consequentes distorções provocadas pela percepção do pesquisador em busca de uma objetividade específica, a objetividade mecânica – que se contrapunha estritamente à subjetividade psicológica e fisiológica do observador²¹. Rompia-se, assim, com toda uma tradição de observação e registro, pois ao representar os fenômenos através de ilustrações, os cientistas dos séculos anteriores não tinham problemas em alterar aquilo que era observado para garantir maior fidelidade ao fenômeno natural. Justamente esse era o trabalho do cientista: com seu olhar treinado, ele era capaz de inspecionar, identificar e “fazer ajustes” para construir descrições imagéticas dos fenômenos “típicos”, “característicos” ou “ideais”. Com a objetividade mecânica, por outro lado, a interferência do cientista ou do ilustrador deveria ser evitada a todo custo, para que os fenômenos pudessem ser descritos precisamente. Nascia uma ciência ascética e moralizada: ela previa disciplina, trabalho exaustivo e auto-vigilância, pois o maior inimigo do bom cientista era ele mesmo²².

Alcançar a precisão tinha custos altos e os cientistas estavam bastante cientes deles. A fotografia acabou se revelando inadequada, por exemplo, para registrar cortes de tecido (muscular, epitelial) devido a sua profundidade de campo reduzida²³, o que colocava questões éticas muito sérias para o anatomista. Poder-se-ia optar por representar o corte através de ilustrações, que eram mais didáticas, mas consideradas imprecisas, ou compor uma montagem de fotografias com diferentes pontos focais, o que também era entendido como manipulação. Quando essas estratégias eram adotadas, o cientista prontamente se justificava, enfatizando que, ao optar por ilustrações, elas eram produzidas através de um controle rigoroso do trabalho do artista a fim de evitar qualquer interpretação errada, utilizando imagens fotográficas como referência e controle. No caso da montagem de fotografias, por sua vez, esclarecia que o ângulo era conservado e alertava o leitor quando as imagens provinham de peças diferentes. Apesar dessas precauções, muitas vezes optava-se somente pela fotografia simples, mesmo que ela

²⁰ Albert Londe citado por Georges Didi-Huberman, *A Invenção da Histeria*, 2015, p.59.

²¹ Crary enfatiza que uma noção de “visão subjetiva” já existia na cultura oitocentista, no contexto do romantismo. Mas o que interessa ao autor é “o modo como os conceitos de visão subjetiva e a produtividade do observador impregnaram não apenas os campos da arte e da literatura, penetrando também nos discursos filosóficos, científicos e tecnológicos. Em vez de enfatizar a separação entre arte e ciência no século XIX, o importante é ver como ambas integravam um único campo entrelaçado de saberes e práticas” (Jonathan Crary, op. cit., p. 18).

²² Lorraine Daston e Peter Galison, “The Image of Objectivity”, 1992.

²³ A fotografia tinha outras limitações, como a restrição das cores ao preto e branco e uma sensibilidade reduzida para graduações sutis de luz e sombra.

pouco desse a entender sobre aquilo que se observava. A fotografia estava, portanto, em constante tensão com outra forma de representação, o desenho e, nessa disputa, todavia, era preferível sacrificar a didática e garantir a objetividade do que o contrário²⁴.

As limitações da fotografia tornaram-se pequenas comparadas à grande possibilidade de usos que ela abria. Mais que isso, muitas vezes as próprias limitações estimulavam novos métodos de pesquisa. Adaptando o processo de montagem de fotografias que Sobotta utilizava na produção de imagens para seus atlas anatômicos, Sir Francis Galton, antropometrista britânico, utilizou imagens compostas com o objetivo de apreender a representação precisa de um grupo, ao mesmo tempo em que garantia a objetividade do processo. Ele procedia da seguinte maneira: cada membro do grupo teria o retrato desenhado individualmente em uma folha de papel transparente. Essas imagens seriam fotografadas, uma a uma, através de múltipla exposição por tempos iguais – ou seja, se a placa exigia 80 segundos de exposição e o grupo era composto por 8 membros, cada um dos retratos seria exposto por 10 segundos. Ao final do processo, o retrato composto resultante revelaria os traços comuns do grupo, que estariam em evidência devido à repetição²⁵.

É neste contexto em que a percepção do observador é questionada e seu corpo passa a ser estudado à exaustão, que a Antropologia começa a se estabelecer como disciplina. E assim como as outras ciências, ela recorre à objetividade mecânica. Na França, os primeiros antropólogos – ou antropometristas – utilizavam o daguerreotipo como um instrumento para garantir a acuidade do que era representado, em contraposição ao trabalho dos artistas, frequentemente acusados de ilustrar europeus vestidos ao modo “dos selvagens”:

os artistas, acostumados a representar, sem cessar, o tipo europeu, são incapazes, na maioria dos casos, de traçar o retrato e a verdadeira fisionomia de um selvagem da América ou de um insular da Polinésia. Tendem invencivelmente a dotá-lo, mais ou menos, da marca das fisionomias que têm o costume de reproduzir mediante o desenho.²⁶

Mais que acuidade, o daguerreotipo ampliava as possibilidades de análise para, pelo menos, dois níveis: um mais geral, do conjunto, e um mais ampliado, do detalhe. Diferentemente do artista, que desenhava somente aquilo que era percebido por ele, a fotografia registrava até mesmo aquilo que não era percebido pelo fotógrafo, permitindo que outros cientistas, através das lentes de uma lupa, se debruçassem sobre o mesmo material e fizessem

²⁴ Lorraine Daston e Peter Galison (1992), op. cit.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Blanchard apud. Etienne Samain, “Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal La Lumière (1851-1860)”, 2001.

novas descobertas. Apesar das disputas existentes em torno de uma definição clara do que seria uma fotografia propriamente científica e antropológica, um gênero específico de fotografia – o *tipo* – permitia as comparações que os pressupostos de uma antropologia evolucionista demandavam²⁷. Surgem, então, sistemas formalizados para a leitura dos corpos, como as molduras graduadas e os fundos quadriculados que forneciam uma grade de parâmetro²⁸.

A leitura do trabalho de Crary em conjunto com as pesquisas de Daston e Galison, que tentei fazer muito brevemente até aqui, permite-nos recolocar algumas questões sobre a relação da antropologia com a fotografia, já que as práticas da antropologia do século XIX são consideradas, pela antropologia, como o marco inicial da adoção do método fotográfico pela disciplina - utilização que se confunde, também, com sua institucionalização. Levar em consideração as implicações da noção de observador e da objetividade científica da época para analisar os usos da fotografia pela antropologia vitoriana e francesa pré Segunda Guerra torna apressada, ou no mínimo imprecisa, a ideia corrente de que a antropologia “se inspirava” ou “imitava” os métodos da zoologia e da anatomia, por exemplo, como forma de se legitimar enquanto ciência. Se a antropologia “se inspirava” em outras ciências, isso não significa dizer que ela meramente copiava seus métodos, mas sim que ela compartilhava dos mesmos pressupostos epistemológicos, desenvolvendo uma metodologia própria que estava em constante construção e longe de um consenso²⁹. Da mesma maneira, considerar que a fotografia e a antropologia têm histórias paralelas ou uma relação historicamente difícil³⁰ – como se tivessem nascimentos separados e trajetórias independentes que eventualmente se encontram, produzindo tensões – acaba por encobrir o fato de que ambas se constituíram no mesmo turbilhão, imersas no mesmo regime de visualidade, além de produzir uma equivalência entre duas ordens diferentes: um conhecimento disciplinar institucionalizado e uma técnica de observação. Estamos, portanto, lidando com efeitos de escala.

De fato, em meados do século XX, a fotografia perde o lugar privilegiado como método de observação e praticamente desaparece das etnografias, embora os antropólogos continuassem a fotografar, como os arquivos antropológicos não nos deixam mentir. Mas quando está presente, ela passa a ocupar um lugar auxiliar: ora serve de *aide-mémoire* da

²⁷ Elizabeth Edwards, “Photography and Anthropological Intention in Nineteenth Century Britain”, 1998.

²⁸ Christopher Pinney, “The Parallel Histories of Anthropology and Photography”, 1992.

²⁹ Elizabeth Edwards, op. cit.

³⁰ Vários trabalhos dedicam-se a fazer uma “história paralela” entre a antropologia e alguma técnica de observação, como a fotografia e o vídeo. Ver, por exemplo, Christopher Pinney, “The Parallel Histories of Anthropology and Photography”, 1992; Anna Grimshaw, “The Eye in the Door: Anthropology, Film, and the Exploration of Interior Space”, 1997; Sylvia Caiuby Novaes, “Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem”, 2009.

experiência de campo para o antropólogo no processo de escrita, ora é mobilizada como um recurso narrativo para produzir autoridade etnográfica, ilustrando e reforçando o argumento do texto etnográfico³¹. Uma das justificativas aventadas para essa transformação da utilização da fotografia pela disciplina antropológica é a de que a imagem fotográfica não seria eficiente para representar os fenômenos abstratos que começavam a ser investigados: as relações sociais. Seguindo a linha desse raciocínio, o antropólogo passaria a encarnar, ele próprio, a função da máquina fotográfica, dispensando seu uso. Ao ser exposto como um negativo fotográfico no trabalho de campo, o antropólogo deveria selecionar e registrar (ou seja, “capturar”) os dados relevantes que posteriormente seriam positivados (“revelados”) em sua etnografia³², ainda que, já no século XIX, vários antropólogos reivindicassem o uso *objetivo* da fotografia para registrar fenômenos como as relações de parentesco, por exemplo, através da disposição dos “nativos” em poses quase que teatrais.

Outra justificativa sugere que uma convergência de fatores internos à própria disciplina antropológica transformou suas relações com a fotografia, dentre eles a institucionalização da pesquisa de campo como uma atividade individual, a associação da técnica fotográfica a uma prática etnográfica obsoleta e a crise na confiança de que a fotografia pudesse registrar de forma precisa os fenômenos observados em campo. Embora sejam inegáveis as transformações pelas quais a antropologia passou desde o fim do século XIX, cabe lembrar que a objetividade da fotografia começa a ser colocada em xeque também pelas ciências naturais logo no início do século XX, como argumentam Daston e Galison³³. Nesse sentido, para reconstituir uma história dos usos da fotografia pela antropologia, talvez devêssemos nos atentar às mudanças do estatuto da fotografia em um regime de visualidade do qual a antropologia faz parte, assim como às noções de objetividade e subjetividade disputadas no campo científico, para além de fronteiras disciplinares.

A Arte e fotografia

Como afirmei anteriormente, a fotografia transita por um campo de tensões formado por dois polos. Até aqui, delineamos brevemente um deles, a ciência, e tentamos entender também como a antropologia faz parte dessa relação. Passemos agora ao segundo polo. As discussões que se dedicam à fotografia no âmbito da Arte geralmente têm duas abordagens: a primeira

³¹ James Clifford, op. cit.

³² Christopher Pinney, op. cit.

³³ Lorraine Daston e Peter Galison (1992), op.cit.

procura avaliar o impacto da fotografia no campo artístico, comumente expressa, por exemplo, pela ideia de que o surgimento da técnica fotográfica teria libertado a Arte da “tirania” do figurativo³⁴; a segunda, por sua vez, baseia-se na questão técnica, que possui como um de seus desdobramentos o extenso debate sobre as possibilidades de uma fotografia ser arte ou não. Mas para esse trabalho interessa-nos entrar na discussão por uma outra porta, bem menor porque menos comentada: o papel da fotografia na consolidação da história da arte como uma disciplina acadêmica.

Apesar de o trabalho de Giorgio Vasari (século XVI) ser considerado como um marco fundador, a história da arte só foi formalmente incorporada como disciplina acadêmica na Alemanha dos anos 1840³⁵. Coincidência ou não, é também nas universidades alemãs que a fotografia começa a ser empregada como método de ensino na disciplina, aliada ao projetor de slides, no final do século XIX. O primeiro a adotá-la foi Herman Grimm, professor de história da arte na universidade de Berlin. Seu sucessor, Heinrich Wölfflin, inovou ao utilizar um projetor duplo em suas aulas, facilitando a comparação e o contraste entre duas obras diferentes – o que contribuiu para estabelecer seu método de interpretação baseado em cinco pares estilísticos de oposição, desenvolvidos na obra *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, publicada em 1915³⁶. Como afirma Jonathan Crary,

Três desenvolvimentos desse século [XIX] são inseparáveis da institucionalização da prática histórica da arte: 1) os modos historicistas e evolucionistas de pensamento, que permitiram que as formas fossem ordenadas e classificadas segundo um desenvolvimento temporal; 2) as transformações sociopolíticas que envolveram a criação do tempo de lazer e a emancipação cultural de setores mais amplos das populações urbanas, que tiveram como um dos resultados o museu público de arte; e 3) *novos modos de reprodução em série da imagem, que permitiram tanto a circulação global como a justaposição de cópias altamente confiáveis de diferentes obras*³⁷.

A imagem fotográfica garantiu, enfim, a “cientificidade” da prática histórica da arte, ao permitir, em qualquer lugar do mundo, a manipulação de obras de qualquer época ou região, facilitando as operações de comparação, dedução, conexão e interpretação, ao mesmo tempo em que dispensava o deslocamento do pesquisador ou da obra, muitas vezes lento, custoso ou inviável. Mesmo que os historiadores da arte, ao que tudo indica, tenham sido mais resistentes

³⁴ O trabalho de Jonathan Crary (2012) questiona essa proposição.

³⁵ Donald Preziosi, *The Art of Art History*, 2009.

³⁶ Frederick N. Bohrer, “Photographic Perspectives. Photography and the Institutional Formation of Art History”, 2002.

³⁷ Jonathan Crary, op. cit., p. 29. Grifos meus.

à adoção da fotografia do que os cientistas³⁸, na primeira metade do século XX a prática já estava totalmente consolidada, a ponto de, em 1949, André Malraux escrever que nos “últimos cem anos, a história da arte (se excluirmos o trabalho especializado dos especialistas) tem sido a história daquilo que pode ser fotografado”³⁹.

Talvez, neste momento, o leitor esteja se perguntando: como essa pequena retrospectiva histórica contribuiria para a discussão antropológica que fundamenta nossa hipótese? Ademais, pode parecer equivocado, ou no mínimo paradoxal, colocar a história da arte neste polo do campo de tensões, já que ela é uma disciplina dedicada ao estudo de um objeto específico, o objeto de arte. Não faria mais sentido, então, localizar a discussão no polo anterior, uma vez que a história da arte enquanto prática estaria mais próxima da ciência justamente porque seu caráter investigativo se contrapõe ao fazer artístico, uma vez que se dedica a estudar objetos produzidos por artistas? Como veremos mais adiante, as metodologias de pesquisa da história da arte, disciplina que a fotografia ajudou a institucionalizar, acabaram sendo aplicadas no estudo da própria imagem fotográfica, já que ela e a pintura renascentista compartilham de certos códigos, como a perspectiva albertiniana. E a antropologia, ao emprestar os métodos da história da arte quando se propõe a abordar a fotografia por um viés tido como artístico, entendendo a imagem fotográfica como uma produção propriamente humana e, portanto, cultural ou social, acaba tomando a *História da arte*, enquanto ciência, pela *Arte*, prática de criação.

O crítico e historiador da arte alemão Erwin Panofsky⁴⁰, em um texto publicado em 1940, reivindicava a história da arte como uma disciplina humanística, contrapondo-se à perspectiva cientificista corrente da prática histórica do objeto da arte, pois as humanidades, diferentemente das ciências naturais,

não se defrontam com a tarefa de prender o que de outro modo fugiria, mas de avivar o que, de outro modo, estaria morto. Em vez de tratarem de fenômenos temporais e fazerem o tempo parar, penetram numa área em que o tempo parou, de modo próprio, e tentam reativá-lo. Fitando esses registros, congelados, estacionários, que segundo disse, “emergem de uma corrente do tempo”, as humanidades tentam capturar os processos em cujo decurso esses registros foram produzidos e se tornaram o que são⁴¹.

³⁸ No século XIX, várias técnicas de reprodução estavam em concorrência, como a litografia e a eletrotipia, que permitia a reprodução em três dimensões. Ver Trevor Fawcett, “Plane Surfaces and Solid Bodies: Reproducing Three-Dimensional Art in the Nineteenth Century”, 1987 e Anthony Hamber, “The Use of Photography by Nineteenth Century Art Historians”, 1990.

³⁹ André Malraux, *The Psychology of Art: Museum Without Walls*, 1949, p. 28. Tradução livre.

⁴⁰ Panofsky graduou-se em 1914 pela Universidade de Friburgo, foi também aluno do Instituto Warburg.

⁴¹ Erwin Panofsky, “Introdução: A História da Arte como uma Disciplina Humanística”, 1991.

Se o cientista observa os fenômenos naturais, o historiador da arte, por sua vez, investiga os registros humanos. A diferença na prática, no entanto, não é de ordem classificatória, mas sim fenomenológica: por causa das particularidades de seu objeto, a história da arte demanda uma metodologia própria. Em 1939, Panofsky apresenta seu método de investigação da imagem, composto por três etapas⁴²:

- 1) *a descrição pré-iconográfica (pseudoformal)*, visa apreender o tema primário ou natural através da identificação das formas puras, das configurações de linha e cor que conformam o que está sendo representado, como por exemplo seres humanos, gestos, plantas, etc. Ao identificarmos o que se representa, os motivos artísticos, entramos automaticamente na segunda etapa;
- 2) *a análise iconográfica (semântica)* estuda o significado ligando os motivos artísticos identificados na primeira etapa aos conceitos. Para isso, é necessário comparar as imagens sistematicamente e recorrer às informações de outros documentos históricos. Assim, é possível perceber, por exemplo, que “uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu, que uma figura feminina com um pêssgo na mão é a personificação da veracidade”⁴³;
- 3) *a interpretação iconológica (social)*, por fim, busca o significado intrínseco, ou conteúdo, que é “apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica - qualificados por uma personalidade e condensados numa obra”⁴⁴. A imagem, portanto, é o “sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse ‘algo mais’”⁴⁵. Essa etapa exige que o historiador da arte conheça o contexto social e cultural em que a imagem foi produzida para que possa realizar a interpretação através de uma “síntese intuitiva”.

Pensada como uma ferramenta para a análise das pinturas do Renascimento, a Iconologia panofskyana⁴⁶ passou a ser utilizada nos estudos dos mais diversos tipos de imagens,

⁴² Erwin Panofsky, “Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença”, 1991.

⁴³ Erwin Panofsky, op. cit., p. 50.

⁴⁴ Erwin Panofsky, op. cit., p. 52.

⁴⁵ Erwin Panofsky, op. cit., p. 53.

⁴⁶ A iconologia enquanto método de pesquisa foi fundada por Aby Warburg, professor de Erwin Panofsky. Recentemente, iniciou-se um movimento teórico de recuperação da proposta warburgiana em contraposição à panofskyana, que pode ser encontrada, por exemplo, nas pesquisas de Georges Didi-Huberman. Não abordo essa discussão porque a iconologia tem sido mais frequentemente associada ao Panofsky e me interessa pensar, aqui, como esse método de pesquisa foi absorvido pela antropologia da imagem ao longo de sua trajetória.

produzidas em diferentes contextos e realidades históricas. Ela também cruzou as fronteiras da disciplina. Na antropologia brasileira, Miriam L. Moreira Leite alia o método histórico⁴⁷ ao iconológico para, nas palavras da pesquisadora, fazer a *leitura* da imagem fotográfica dos retratos das famílias de imigrantes que vieram para São Paulo entre os anos 1840 e 1930, de maneira a eliminar ao máximo as *ambiguidades* de sentido que a fotografia carrega. Com o objetivo de *ler* as “articulações sociais na imagem”, a autora destaca que “um conhecimento prévio do todo, da cultura ou de seu aspecto estudado, não pode ser negligenciado” pelo pesquisador. A leitura da imagem fotográfica levaria, enfim,

ao transbordamento do quadro destacado pela câmera. Após a identificação do conteúdo da fotografia é preciso deduzir o que *não se vê*, em torno daquilo que se está vendo. (...) Até certo ponto, a fotografia reproduz as diferentes partes de uma cultura que, ainda que seja composta dessas diferentes partes, é vivida como um todo⁴⁸.

Quanto aos elementos da imagem, na leitura da documentação fotográfica

importam menos a composição, a focalização e a exposição que os elementos revelados pelo conteúdo, ainda que, entrevistados, pareçam mais do que apareçam, sem os efeitos individuais de expressão do fotógrafo que distinguem o impacto estético da documentação científica⁴⁹.

Em outras palavras, para o pesquisador interessado nas articulações sociais, a análise de imagens fotográficas deve se concentrar, sobretudo, nas formas isoláveis, identificáveis e representativas daquilo que é *invisível* na fotografia, mas que se encontra em algum lugar na cultura ou no social. Como complemento ao método de leitura, o pesquisador precisa estar atento, também, aos modos de circulação e arquivamento das fotografias, capazes de fornecer elementos para compreender o verdadeiro sentido da imagem.

Miriam L. Moreira Leite assume explicitamente a utilização do método iconológico em sua pesquisa. Muitos antropólogos, no entanto, sem recorrer à iconologia, acabam utilizando uma metodologia com um certo *tom*⁵⁰ iconológico. Vejamos as recomendações de Joanna Scherer para a utilização de fotografias como dados primários na pesquisa antropológica:

⁴⁷ Como a autora parte do pressuposto de que as fotografias são documentos históricos, sua análise inclui a crítica interna e externa do documento. Sobre o método histórico, ver Ch. V. Langlois e Ch. Seignobos, *Introdução aos Estudos Históricos*, 1946.

⁴⁸ Miriam L. Moreira Leite, *Retratos de Família: Leitura da Fotografia Histórica*, 2001, p. 44. Grifos originais.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁰ Empréstimo o termo de Georges Didi-Huberman, utilizado na obra *Diante da Imagem*, 2013. Devo ao livro a inspiração para o argumento dessa introdução: para o autor, o historiador da arte está sempre fazendo escolhas filosóficas, mesmo que de forma inconsciente. O perigo está, justamente, em fazer escolhas sem sabê-lo: sua hipótese é a de que, na historiografia da arte, existiria um certo tom neokantiano que implicaria consequências epistemológicas importantes para a disciplina.

A fotografia etnográfica pode ser definida como o uso da fotografia para o registro e a compreensão da(s) cultura(s), tanto do objeto quanto do fotógrafo. O que torna uma fotografia etnográfica não é necessariamente o propósito de sua produção, mas como é usada para informar etnograficamente. A metodologia de pesquisa para o uso de fotografias etnográficas inclui: (1) uma análise detalhada das evidências internas e a comparação das fotografias com outras imagens; (2) o conhecimento da história da fotografia, incluindo as limitações e convenções tecnológicas; (3) o estudo das intenções e dos propósitos do fotógrafo e da maneira pela qual as imagens foram usadas pelo seu criador; (4) o estudo dos objetos etnográficos; e (5) uma revisão das evidências históricas relacionadas, incluindo o exame dos usos já feitos das imagens por outros⁵¹.

A autora também ressalta que “fontes históricas, tais como guias para negócios e cidades, dados do censo, registros de impostos municipais e urbanos, e jornais locais podem ser consultados para informações documentais sobre as fotografias”⁵². A semelhança com a Iconologia panofskyana é, portanto, bastante clara: se ao empregar o método iconológico o historiador da arte reativa o tempo para recriar o objeto de arte, como afirma Panofsky, o antropólogo, ao estudar imagens fotográficas, revive a cultura, o Outro, as condições de produção da fotografia e, às vezes, os métodos e pressupostos antropológicos no caso das fotografias produzidas com fins etnográficos. Mas, por mais que os trabalhos do historiador da arte e do antropólogo tenham a mesma direção, os sentidos são opostos: o historiador parte do contexto para entender a obra, enquanto o antropólogo tende a partir da fotografia para compreender o contexto.

A adoção da Iconologia como método de pesquisa na antropologia implica uma mudança de postura com relação à característica ontológica da imagem fotográfica por parte dos pesquisadores. Se na prática científica do século XIX a imagem fotográfica é o próprio objeto tornado presente por transferência, um espelho do real, com o crescente questionamento de sua objetividade, ela passa a ser simulacro, ideológica, ambígua, conotativa, mesmo que conserve sua natureza de rastro ou indício. A fotografia passa a ser objeto de desconfiança: ora ela peca pela falta, acusam sua *mudez* – e cabe ao pesquisador arrancar-lhe as palavras; ora peca por excesso, ela é *polissêmica*, *plurivocal* – o desafio, então, está em encontrar as palavras certas. Há ainda uma conciliação: a fotografia teria uma “mudez eloquente” – aceita-se a ausência de palavras para tão logo atribuir-lhe uma ou outra, como se em sua humildade mítica, ela tivesse algo a nos dizer. Em outras palavras, quando a fotografia deixa de ser entendida

⁵¹ Joanna Scherer, “Documento Fotográfico: Fotografias como Dado Primário na Pesquisa Antropológica”, 1996, p. 72. Este artigo foi originalmente publicado em Elizabeth Edwards (ed.), op.cit.

⁵² Ibidem, p. 74.

como produto de um fenômeno natural, mecânico, para se tornar mais um artefato criado por um observador humano e, portanto, subjetivo, ela deixa de ocupar um espaço privilegiado na disciplina antropológica enquanto método para se tornar, ela própria, objeto passível de investigação. E nesse mar instável e imprevisível das imagens fotográficas, o pesquisador precisa recorrer a uma âncora, e a Iconologia, enquanto método desenvolvido para o estudo dos registros humanos - que possuem uma fenomenologia própria, lembremos das preocupações de Panofsky - , cumpre esse papel. Independentemente de qualquer perspectiva teórica sobre a fotografia que se adote⁵³, é um método seguro: ancorando aqui ou ali, ela admite as faltas e os excessos do objeto, ao mesmo tempo em que garante o controle e a autoridade sobre ele.

Mas, uma sensação bastante incômoda de controle e autoridade. Quando nós, pesquisadores, deparamo-nos com uma fotografia, logo tentamos nomear aquilo que vemos. A nomeação, contudo, pressupõe um desvio do olhar, pois

a imagem representa um caso de figura cujo espaço de significação precede, a título de pré-texto, toda representação. Essa identificação *interna* de significações *externas* carrega um nome: iconografia. (...) Em tal atitude iconográfica, apelamos a uma concepção implícita da imagem, a da *transparência ideal*. A imagem aparece então como um vidro transparente sobre um universo textual que se tem por trás ou ainda como uma lua que não dispõe de nenhuma luz própria e cuja claridade apenas provém da luz do sol que ali se reflete⁵⁴.

O método iconológico⁵⁵, portanto, busca uma significação da imagem *para além* dela: ele entende que “toda forma visível *já* traz o ‘conteúdo conceitual’ de um objeto ou de um acontecimento; todo objeto, todo fenômeno visíveis *já* trazem sua consequência interpretativa”⁵⁶. Em outras palavras, decompõe-se as imagens através de uma “identificação dos motivos (isolados como entidades)”⁵⁷, em elementos *visíveis* que imediatamente se tornam *legíveis*. Resta *ler* a imagem, a operação de tradução daquilo que é *invisível*, ou seja, daquilo que é *social, cultural*, do que “Pierre Bourdieu chamou uma ‘intenção objetiva’, um ‘sistema de esquemas de pensamento’, um ‘inconsciente comum’ – em suma, algo que poderia se

⁵³ Refiro-me, aqui, às diferentes correntes teóricas que se dedicaram à fotografia, principalmente a partir dos anos 1970, desenvolvidas por nomes como Philippe Dubois, Rosalind Krauss, Jean-Marie Schaeffer, Roland Barthes, Arlindo Machado e Boris Kossoy. Recorrentemente mobilizadas nas pesquisas antropológicas, não me dedicarei a elas porque, por mais diversas que sejam, elas mantêm como ponto básico a ontologia da imagem fotográfica definida por André Bazin. Além do mais, o argumento desta introdução centra-se na postura epistemológica decorrente da adoção dessas teorias pela prática antropológica.

⁵⁴ Gottfried Boehm, “Aquilo que se Mostra. Sobre a Diferença Icônica”, 2015, p.25. Grifos originais.

⁵⁵ Lembrando que Panofsky deixa gradualmente de utilizar o termo “iconografia”, incorporando seu sentido no termo “iconologia”.

⁵⁶ Georges Didi-Huberman (2013), op. cit., p. 135. Grifos originais.

⁵⁷ Georges Didi-Huberman, “O Exorcista”, 2015, p. 135.

aproximar das ‘formas primitivas de classificação’ outrora definidas por Mauss e Durkheim...”⁵⁸. Pela decomposição da imagem, busca, enfim, o referente, o que a fotografia contém de verdadeiro, não mais aquilo de material que posa para a câmera, mas sim seu fragmento *simbólico* do real. Diremos então: “o que vejo *é* isso”, querendo dizer “o que vejo *significa* isso”. Mas mal terminamos de dizê-lo e outra frase nos ocorre: “o que vejo *é, na verdade*, aquilo”, para logo em seguida “não, o que vejo...”, pois as imagens fotográficas estão sempre fugindo das tentativas de interpretação e classificação. Por mais que nós, antropólogos, consultemos todas as etnografias e documentos históricos produzidos, entrevistemos o maior número de informantes que pudermos, façamos comparações incansavelmente, reduzindo, assim, a imagem fotográfica a “uma redundância mostrativa do que já foi *dito* previamente – espécie de desvio que a língua teria tomado para fornecer ao conteúdo uma intuição sensível”⁵⁹, a *ambiguidade* da fotografia, essa confusão incômoda, não cessa de nos perseguir. O que fazer? Contentar-se com o inteligível – a precisão, insuficiente, de nossa interpretação, e/ou com o sensível – e reduzir o que julgamos invisível ao silêncio?

Alguns autores, percebendo as limitações do método iconológico quando aplicado aos interesses propriamente antropológicos e etnográficos, propuseram métodos alternativos para as investigações com fotografia. É o caso das pesquisas que abordam a materialidade, as fotografias enquanto objetos físicos tridimensionais que possuem uma dinâmica espacial própria dentro das culturas. Esses trabalhos, para Elizabeth Edwards, constituem “um descentramento antropológico da presunção normativa sobre a natureza das fotografias” desafiando e complicando “as categorias dominantes da análise fotográfica ocidental: realismo, referente, rastro, índice, ícone e poder de representação”⁶⁰, pois, segundo a autora, “pensar materialmente sobre a fotografia inclui processos de intenção, fabricação, distribuição, consumo, uso, descarte e reciclagem, que influenciam o modo como as fotografias são entendidas como imagens”⁶¹. Outras abordagens de pesquisa buscam compreender a fotografia em seu processo de produção. O encontro etnográfico, intermediado pela câmera, é, assim, a ferramenta analítica por excelência. Nessa perspectiva, analisar as imagens fotográficas resultantes de uma metodologia participativa, por exemplo, implica necessariamente considerar as negociações entre antropólogos e informantes. A mesma operação acontece quando o

⁵⁸ Georges Didi-Huberman (2013), op. cit., p. 220.

⁵⁹ Gottfried Boehm, op.cit. p. 26. Grifos originais.

⁶⁰ Elizabeth Edwards, “Objects of Affect: Photography Beyond the Image”, 2012, p. 225. Tradução livre. O artigo faz uma ampla revisão bibliográfica sobre o assunto.

⁶¹ Elizabeth Edwards & Janice Hart, “Introduction: Photographs as Objects”, 2004, p. 1. Tradução livre.

antropólogo, valendo-se de uma “câmera interativa”⁶², é o fotógrafo, já que a imagem final também é resultado de trocas e acordos. Para Andrea Barbosa,

produzir imagens (...) é construir um espaço privilegiado para elaboração das questões conceituais que mobilizam a própria pesquisa e é neste ponto que me aproximo do que David MacDougall chama de “cinema intertextual” quando argumenta sobre fazer filmes em uma pesquisa etnográfica. O intertextual aqui é fundamental, ou seja, o espaço de realização de imagens é também espaço para a reflexão porque é pensado como o lugar do encontro. Como o espaço no qual “observadores” e “observados” não estão essencialmente separados e no qual a observação recíproca e a troca estabelecida é o centro sobre o qual recai o foco⁶³.

Por mais que essas propostas metodológicas revelem uma infinidade de novos aspectos da fotografia, elas incorrem na mesma operação lógica da iconologia: desviam o olhar da imagem fotográfica para buscar um significado mais além – a primeira, na materialidade; a segunda, no encontro etnográfico. O problema da imagem continua intocado: evitamos encará-la enquanto soberana de si mesma, enquanto aquilo que *aparece*. Desviamo-nos da pergunta fundamental, que para Didi-Huberman seria: “a imagem pode dar origem a que tipo de conhecimento?”⁶⁴. Pergunta propriamente *antropológica*, mas não na acepção etnológica do termo, como enfatiza Hans Belting⁶⁵. É, enfim, uma pergunta *epistemológica*: “O que uma imagem dá a ver, o que mostra e, sobretudo: como mostra?”⁶⁶.

A questão da interpretação

Até aqui, tentei demonstrar brevemente como um campo de tensões – entre a arte e a ciência – conformou as possibilidades de interpretação da imagem fotográfica, assim como o efeito produzido ao se deslocar a fotografia do campo científico para o artístico. Também tentei demonstrar que, mesmo recorrendo a um dos polos de interpretação, os problemas e dificuldades decorrentes da tentativa de interpretar uma imagem fotográfica não se encerram. Muito pelo contrário, eles se multiplicam e acabam por desestabilizar o próprio pressuposto de que partiram. Essa sempre crescente proliferação de possibilidades interpretativas levará alguns autores a reivindicarem abordagens da imagem fotográfica que conciliem suas características

⁶² David MacDougall, op. cit.

⁶³ Andrea Barbosa, “Pimenta nos Olhos não é Refresco: Fotografia, Espaço e Memória na Experiência Viva por Jovens de um Bairro ‘Periférico’ de São Paulo”, 2012, p. 105.

⁶⁴ Georges Didi-Huberman, “A Imagem Arde”, 2015, p. 294.

⁶⁵ Hans Belting, *Antropologia das Imagens*, 2014.

⁶⁶ Gottfried Boehm, op.cit., p. 23.

contraditórias. É o caso, por exemplo, do historiador da arte André Roiullé. Para o autor, as propostas teóricas predominantes principalmente na década de 1980, que definiam a ontologia da fotografia por seu caráter indicial,

procedem de uma conduta teórica que quer atingir o ser da fotografia excluindo partes inteiras daquilo que a constitui, limitando a um único polo aquilo que, sempre, oscila entre duas posições heterogêneas, abolindo sistematicamente de um dos polos a dinâmica daquilo que é sempre (no mínimo) duplo. (...) Enquanto o caminho rumo ao ser (o "é") é pontuado de exclusão (de "ou"), importa é pensar como as singularidades da fotografia residem em sua maneira de mesclar, de unir, e até mesmo de cruzar, princípios heterogêneos. Em vez de, por exemplo, considerá-la enquanto ícone, decalque do real, esquecendo do índice; em vez de, ao contrário, tomar o partido do índice negligenciando o ícone, seria preciso pensar como as funções indiciária e icônica formam nela, pela primeira vez na história, uma união original⁶⁷.

Seguindo essas proposições, seria preciso considerar, então, a combinação de princípios antagônicos não como um fator de precariedade, como definiu Jean-Marie Shaeffer, mas como aquilo que torna a fotografia singular dentre todas as imagens⁶⁸. A imagem fotográfica deveria ser entendida, então, mais por suas complexidades que por uma característica totalizadora. Para esse trabalho, proponho um deslocamento: em vez de considerar, como esses autores, a fotografia enquanto um objeto complexo – ou seja, entender a complexidade como uma expressão da fotografia no mundo – interessa-me, aqui, pensar a complexidade como um efeito produzido pela interpretação, ou ainda, por hábitos de percepção. Strathern define a complexidade como a “propriedade da percepção que conserva o detalhe dos fenômenos independentemente da escala” e podemos perceber esse mecanismo “ao sermos capazes de ver as coisas de perto e de longe ao mesmo tempo”⁶⁹. A interpretação é entendida, assim, “como um ato de singularidade, ou seja, um ato que torna singular aquilo que é interpretado e, conseqüentemente, possibilita uma oscilação de visões (pontos de vista)”⁷⁰.

A complexidade da interpretação da imagem fotográfica decorre da tentativa de solucionar um problema que coloquei no início desta introdução: *o que fazer com a coisa “transferida”, com o referente, quando estamos diante de uma fotografia*. Entender a fotografia como *espelho do real* ou como *simulacro*, não é, por mais estranho que pareça, escolher uma de duas opções contraditórias, mas sim adotar perspectivas diferentes sobre aquilo que se

⁶⁷ André Roiullé, op. cit., p. 197.

⁶⁸ Ibidem, p. 192.

⁶⁹ Comentário de Marilyn Strathern em Arturo Escobar et. all., “Welcome to Cyberia: Notes on the Anthropology of Cyberculture [and Comments and Reply]”, 1994, p. 226. Tradução livre.

⁷⁰ Marilyn Strathern, op. cit., p. 242.

entende como referente. Isso porque as duas formulações, em essência, contêm a mesma ideia: elas têm, como *a priori*, a existência de um referente, alguma coisa do real, pois dizer que a fotografia é mentirosa, uma aparência – um simulacro – não significa *negar* a existência da realidade. A operação, nesse caso, não é de subtração, mas sim de adição: o simulacro não nega a realidade da fotografia, ele, na verdade, adiciona algo novo a ela. O simulacro é, nessa perspectiva, *uma realidade que se dissimula*. Nesse sentido, buscar um significado na fotografia, como no caso do pesquisador que se vale da iconologia, quer dizer *identificar a dissimulação para subtraí-la*, para, por fim, alcançar o real. Se quando a fotografia é entendida como um espelho da natureza (denotação ou índice) o *real* é aquilo que se apresenta de forma *realística* na imagem, no caso do simulacro (conotação ou ícone), a *realidade* é de outra natureza: ela se encontra no social, no cultural, nas intenções do fotógrafo, no dispositivo técnico, etc.

A discussão apresentada anteriormente talvez dê a entender ao leitor que a concepção icônica ou conotativa da imagem fotográfica, na disciplina antropológica, é a perspectiva triunfante. Talvez isso seja verdade, uma vez que nenhum antropólogo hoje concordaria prontamente com a pretensa objetividade fotográfica. No entanto, seria preciso matizar essa conclusão, já que as duas perspectivas perduram na disciplina (não só nela, é verdade) e a predominância de uma ou outra na interpretação da imagem fotográfica será determinada por uma relação contextual. O ato de interpretar fotografias implica na mobilização de um jogo de oscilações entre um polo e outro do campo de tensões, que pode ser compreendido através da lógica de operação de uma técnica interpretativa de artefatos visuais, a reversão figura-fundo⁷¹. Observemos como isso se dá na interpretação de imagens fotográficas tiradas de um mesmo objeto, propriamente antropológico.

⁷¹ Marilyn Strathern, op. cit.



Figura 3: Fotografia da máscara *hamsaml* coletada por Franz Boas. Acervo: Departamento de Antropologia do Smithsonian National Museum of Natural History (NMNH). Nº local: 029057

A fig. 3, disponível no sistema de pesquisa online do *Smithsonian Institute*, retrata a fotografia de uma máscara *hamsaml* utilizada na *Hamsamala*⁷², uma das etapas do ciclo de danças de iniciação da sociedade secreta *Hamat'sa*, dos povos *Kwakwaka'wakw*⁷³ da Costa Noroeste da América do Norte. Elas, a máscara e a fotografia, pertencem ao acervo do Departamento de Antropologia do *Smithsonian National Museum of Natural History* (NMNH). A máscara foi coletada por Franz Boas em fevereiro de 1895 quando de sua viagem de campo a *Fort Rupert*, na Colúmbia Britânica. Boas havia sido contratado pelo então *United States National Museum* (USNM) para produzir um diorama que retratasse os povos da Costa Noroeste.

Na pesquisa de campo, Boas preocupou-se em produzir registros fotográficos que documentassem não só os usos dos objetos coletados, mas também as práticas rituais que pretendia observar e, para isso, contratou o fotógrafo profissional Oregon Columbus Hastings. Nos arquivos do *Smithsonian Institute*, podemos encontrar duas fotografias tiradas por O. C. Hastings que retratam a mesma máscara *hamsaml* sendo utilizada por um dançarino. Uma dessas fotografias é reproduzida na fig. 4.

⁷² Aaron Glass, “Frozen Poses: Hamat'sa Dioramas, Recursive Representation, and the Making of a Kwakwaka'wakw Icon”, 2009.

⁷³ Como esclarece Aaron Glass: “o termo *Kwakwaka'wakw* refere-se a um número de grupos distintos de povos originários cujos membros falam a língua *Kwak'wala* e cujos territórios se encontram no extremo nordeste da ilha de Vancouver e nas ilhas e no continente oposto, na costa central da Columbia Britânica. Os grupos foram conhecidos coletivamente pelo nome impróprio Kwakiutl, uma forma anglicizada da palavra *Kwag'ul*, que se refere especificamente ao grupo que vive em Fort Rupert, onde Boas e outros fizeram a maior parte de seu trabalho”. Ver Aaron Glass, op. cit., nota 2, p. 89 – 90. Tradução livre.



Figura 4: Máscara de corvo e vestimenta de casca de cedro vermelho e branco, O. C. Hastings, 1894. Acervo: Smithsonian Institution Archives Capital Gallery. N° local: SIA Acc. 11-007 [MNH-4803].

Um antropólogo interessado em estudar as danças de iniciação ou a cultura material dos *Kwakwaka'wakw* não faria grandes objeções sobre a produção da fotografia reproduzida na fig. 3. De fato, em um livro de Claude Lévi-Strauss⁷⁴, encontramos sete fotografias que retratam máscaras da Costa Noroeste em um esquema compositivo muito semelhante, que entenderíamos como uma estética própria ao registro catalográfico de coleções. Mas o mesmo não poderíamos dizer da fotografia de O. C. Hastings. Mesmo que saibamos que ela foi produzida durante a pesquisa de campo e que ela retrata um dançarino usando a máscara e vestimentas de franjas, alguns detalhes de sua composição saltam aos olhos porque são imediatamente discrepantes. O dançarino está acorado diante de um fundo de madeira que parece ser a parede de uma casa, pois no canto superior direito podemos vislumbrar o pedaço de uma janela. A máscara aponta para uma porta aberta, também de madeira, presa por uma pedra. No chão de terra, além de restos vegetais, encontramos frascos de vidro e pedaços de madeira, que talvez tenham a função de delimitar um caminho pelo barro. No canto superior esquerdo, encontramos bacias empilhadas sobre tábuas, e logo abaixo delas, uma fresta sugere a presença de uma cerca ou pequeno portão que dá para uma vegetação. A fotografia, muito provavelmente, foi tirada no espaço reduzido do quintal dos fundos de uma casa, e não durante a execução da performance na dança ritual. Ao se deparar com a fotografia de O. C. Hastings,

⁷⁴ Claude Lévi-Strauss, *A via das máscaras*, 1981.

para além de observar a máscara e a posição do dançarino, o antropólogo questionaria as condições de produção da fotografia: como se deu a negociação para sua produção? Porque ela foi tirada no quintal de uma casa e não na *Hamsamala*, considerando que Boas observou e descreveu a dança ritual? O que a fotografia, no fim das contas, busca retratar, mas o que, de fato, ela retrata?

Se na fig. 3 a fotografia tem o objetivo de retratar a máscara, a fotografia de O. C. Hastings parece ter a intenção de registrar uma das posturas corporais do dançarino em sua performance. No primeiro caso, a fotografia é bem-sucedida e poderíamos afirmar com segurança que a imagem fotográfica e o objeto retratado praticamente se confundem: a fotografia torna a máscara presente, pois a lógica de reprodução é a mesma que aquela empregada pela história da arte, como discuti anteriormente. Analisando a interpretação da fotografia em termos de figura-fundo, o processo de produção da fotografia – o fundo – torna-se irrelevante ante a própria figura – a imagem fotográfica, em que a máscara está aderida. Já no caso da fotografia de O. C. Hastings, a interpretação produz uma relação de diferença “quantitativa” entre aquilo que seria retratado – a performance ritual do dançarino usando a máscara – e as circunstâncias de produção da imagem, ou seja, a disposição do dançarino no fundo de uma casa. O contexto de produção da fotografia parece se ampliar em relação a imagem fotográfica e, nesse sentido, teríamos uma inversão: o fundo se tornaria figura e a elaboração de Hastings e Boas se sobreporiam a própria imagem. Como afirma Strathern:

o fundo adquire o valor de uma categoria não-marcada. Assim, quando o valor mais importante (não-marcado) pode ser expresso em termos de uma adequação de quantidade – nem demais nem muito pouco – então, é isto o que situa a entidade em questão como o fundo. Um excesso, em qualquer uma das direções, torna-se uma figura (propriamente grotesca) contra o fundo (mundo natural) de uma descrição adequada e razoável⁷⁵.

A “quantidade”, na relação de assimetria entre a figura e o fundo, também é determinada por uma relação contextual. Considerando que O. C. Hastings produziu a fotografia através do processo de colódio úmido, que exige alguns segundos de exposição mesmo em boas condições de luz, poderíamos justificar que a fotografia foi “posada” devido às exigências técnicas, já que seria impossível registrar os movimentos rápidos do dançarino em contexto ritual. A escolha do local, a área externa de uma casa, poderia ser justificada da mesma maneira, como uma tentativa de aproveitar melhor a luz natural e, assim, diminuir o tempo de exposição. Mas se

⁷⁵ Marilyn Strathern, op. cit., p. 244.

lembrarmos que o parlamento canadense revisou o *Indian Act*⁷⁶ em 1884 proibindo as performances de danças que envolviam práticas de canibalismo reais ou simuladas, como é o caso da dança *Hamat'sa*, seria possível interpretar, ainda, que registrar a performance de um dançarino só era possível na clandestinidade, justamente em razão da indexicalidade da fotografia, ou seu caráter comprobatório (e acusatório). Mais ainda, considerando que os rituais têm natureza secreta, poderíamos nos perguntar, também, se a performance do dançarino é verdadeira ou para “antropólogo ver”. O que levaria a mais outra pergunta: a fotografia retrata mesmo um dançarino⁷⁷? Em resumo, na interpretação, dependendo do contexto contra o qual uma fotografia é posicionada, acumula-se uma “quantidade” maior ou menor de “manipulação”, determinando seu deslocamento pelo campo de tensões.



Figura 5: “Máscara de corvo e vestimenta de casca de cedro vermelho e branco usada pelo *Hamat'sa* de *'Nak'waxda'xw*”.

Uma outra fotografia da máscara *hamsaml* (fig. 5), utilizada por Franz Boas em seu relatório para o USNM⁷⁸, parece sugerir um acúmulo ainda maior. Identificada como Prancha 31, sua legenda indica que se trata de uma “Máscara de corvo e vestimenta de casca de cedro vermelho e branco usada pelo *Hamat'sa* de *'Nak'waxda'xw*”⁷⁹. Se analisássemos a imagem no

⁷⁶ Promulgado em 1876, o *Indian Act* é um estatuto canadense que legisla sobre os direitos e territórios indígenas do país.

⁷⁷ Por entre as franjas, é possível observar o cotovelo do dançarino, que parece vestir uma camisa listrada, diferindo bastante das vestimentas rituais descritas por Franz Boas.

⁷⁸ Franz Boas, “The social organization and the secret societies of the Kwakiutl Indians”, 1895.

⁷⁹ Ibidem, opp. p. 448. Na legenda da imagem, Boas grafia *Na'q'oaqtôq*. Optei por utilizar a mesma grafia de Aaron Glass.

contexto em que ela é apresentada no relatório, chegaríamos a conclusão que, assim como a fotografia anterior, o dançarino posou para ser fotografado, uma vez que a descontinuidade entre o fundo branco e o chão sugerem o cenário de um estúdio fotográfico. No entanto, Glass elucida que Boas não indica em seu livro que a fotografia, na verdade, retrata um diorama do USNM, elaborado pelo próprio autor tendo como referência a fotografia de Hastings. Se antes havia a possibilidade de duvidar da “realidade” da performance ou da presença de um dançarino “real”, com a informação dada por Glass, sabemos que se trata inteiramente de um recurso expográfico museológico⁸⁰. Uma nova camada de “manipulação” parece se acumular na imagem fotográfica, já que ela seria o retrato de um diorama baseado em uma fotografia que foi posada, fora do contexto ritual.

O que quero sugerir com esse pequeno exercício interpretativo da interpretação, é que, conforme passamos de uma fotografia para outra, a quantidade de informação que a imagem carrega sobre a máscara *hamsaml* parece se tornar relativamente menor comparada ao contexto de produção da fotografia. Em outras palavras, a figura (a máscara e/ou a performance do dançarino) torna-se cada vez menor quando comparada a um fundo que se amplia cada vez mais. Nesse sentido interpretativo, a ampliação é tão grande no caso da fig. 5, que a fotografia parece ser mais adequada para uma discussão sobre os recursos representativos utilizados pelos antropólogos do que para retratar propriamente os gestos da dança *Hamsamala*, mesmo que seja aquela que mais “acumule” intenções de ser pedagógica, ou seja, de demonstrar da melhor maneira a utilização da máscara. Este efeito pode, no entanto, ser revertido quando a fotografia é utilizada como ilustração – tanto para a máscara, como para a performance, como por exemplo no texto de Abraham Rosman e Paula G. Rubel sobre a arte e o ritual Kwakiutl⁸¹. Nesse caso, o sentido da interpretação da fotografia ficaria muito mais próximo daquele atribuído à fig. 3.

Selecionei propositalmente essas três fotografias com a finalidade de demonstrar, sem esgotar as possibilidades interpretativas, como o deslocamento de uma mesma fotografia ou objeto (figura) por diferentes contextos interpretativos (fundos) produz efeitos de escala, já que dados de diferentes ordens podem ser acumulados. De forma resumida, argumentei que deslocar a figura no sentido em que há uma crescente ampliação dos dados (do fundo), não implica, necessariamente, em conhecer mais aquilo que está retratado. Pelo contrário, a figura se torna tão pequena e distante que o próprio fundo se torna figura, ou seja, torna-se singular, ativando

⁸⁰ Outros autores sugerem também a possibilidade de que, por debaixo das franjas, Boas estaria performando o dançarino. Ver Curtis M. Hinsley e Bill Holm, “A cannibal in the National Museum: the early career of Franz Boas in America”, 1976.

⁸¹ Abraham Rosman e Paula G. Rubel, “Structural patterning in Kwakiutl art and ritual”, 1990.

uma nova relação contextual. No caso das três imagens discutidas, a crescente ampliação do contexto através das fotografias nada mais fez do que reproduzir o efeito de mistério que envolve as danças *Hamsamala*, pois a performance, para nós observadores, ainda permanece desconhecida por mais que a fotografia torne presente (re-apresente) o dançarino e sua máscara. O problema permanece, também, no outro sentido, uma vez que reduzir completamente os dados até o ponto em que a máscara e a imagem fotográfica se tornem uma só, ou seja, comprimir o fundo até que ele se confunda com a figura, acaba condenando a imagem fotográfica a uma mera função ilustrativa, como é o caso da primeira fotografia.

Ao recorrer à operação metodológica da reversão figura-fundo, meu objetivo é compreender como o campo de tensões apresentado no início desta introdução delimita nossas possibilidades de conhecimento sobre a fotografia. Em outras palavras, o que tentei fazer até aqui foi propor uma interpretação das possibilidades interpretativas da imagem fotográfica, que será, por sua vez, o pano de fundo desta investigação.

Sobre esta pesquisa

Partindo do pressuposto de que o ato de interpretar a imagem fotográfica implica na mobilização de um jogo de oscilações que produz um tipo de complexidade, como apresentei brevemente até aqui, nesta dissertação pretendo fazer um exercício interpretativo de uma imagem fotográfica que, assim como as anteriores, retrata uma máscara. Trata-se de *Civilian Defense* (1942), do fotógrafo norte-americano Edward Weston.

No primeiro capítulo, dedico-me a compreender o contexto histórico e social de produção da fotografia junto à trajetória de Edward Weston, além de apresentar as divergências interpretativas entre a concepção do próprio fotógrafo sobre seu trabalho e as de seus críticos. No segundo capítulo, por sua vez, descrevo como a iconologia e a fenomenologia que cercam a máscara de gás no período entre guerras podem sugerir um jogo interpretativo singular entre a imagem fotográfica e um tema bastante conhecido da pintura na tradição ocidental. Em síntese, cada capítulo buscará interpretar a fotografia a partir de contextos com escalas diferentes. Termina minha reflexão com breves considerações finais, retomando as maneiras pelas quais uma imagem – ou uma série de imagens – e as ideias associadas à mesma impactaram-me de tal forma que tornei essa trajetória de encontros com as máscaras tema de minha dissertação de mestrado. Espero mostrar que, mesmo que as relações estabelecidas entre usos e significados que investiguei na historiografia de uma dessas máscaras possam ser

compreendidas até mesmo como inesperadas, certamente explodidas e desdobradas até sentidos inauditos, foi fundamental recuperar no final do texto a sensação de assombro com a qual comecei minha análise com a metáfora do pugilismo. Indico, assim, os caminhos que percorri até aqui e que poderão ser ainda explorados no futuro, tal a força com que essas descobertas me afetaram ao longo dos últimos anos, exercício difícil e lento de interpretação e investigação, pois nos toca em espaços íntimos de árduo auto-reconhecimento. Espaço de morte, de medo, a máscara é parte recorrente de nossa história moderna, de luta, que inaugura fascinantes e aterradoras imaginações sobre o que se procura ocultar ou transformar nesse processo, uma vez que nos é sugerida a promessa de algum conteúdo, que se multiplica ou se esvazia nesse percurso.

Minha intenção, com este exercício, não é encontrar o contexto mais “adequado” para a análise de *Civilian Defense*. Não se trata, também, de constituir um contexto maior que englobe, justifique e dê sentido a todos os outros. Bem mais modesto, meu objetivo é evidenciar os efeitos de conhecimento que as oscilações entre os diferentes contextos produzem ao interpretarmos a imagem. Em outras palavras, pretendo descrever como a interpretação do movimento representado pela reversão figura-fundo, através da análise de uma imagem específica, pode ser uma ferramenta interessante para o antropólogo interessado em estudar imagens, principalmente a fotográfica, como é o meu caso.

Convenções textuais

Como a maioria das fontes consultadas nesta pesquisa são de língua estrangeira, especialmente inglês, em casos de citações optei por apresentar, no corpo do texto, uma tradução livre, indicada juntamente às referências na nota de rodapé. Os trechos no idioma original não foram incluídos nas notas devido ao grande volume, mas o leitor pode consultá-los através das indicações bibliográficas. Já os termos em língua estrangeira com difícil tradução para o português são grafados em itálico e, na primeira utilização, uma tradução livre é indicada entre colchetes. No restante do texto, opto pela grafia original.

Com relação às imagens, quando foi possível identificar à qual instituição pertencem, esta foi indicada na legenda seguida do número local de identificação, referente à catalogação do acervo. O leitor pode, assim, visualizar as imagens em alta definição nos bancos de dados online das coleções ou mesmo consultá-las pessoalmente.

CAPÍTULO I: A FOTOGRAFIA E A DEFESA CIVIL

*Uma boa composição é só a forma de ver - com mais força - um determinado tema*⁸².
Edward Weston

O que fazer com a imagem que, em um só golpe, desnorteia? Como tornar a olhar a imagem que *punge*? A exemplo de Roberto Michel, o fotógrafo amador franco-chileno do conto clássico de Cortázar⁸³, podemos ampliá-la e afixá-la na parede adjacente de nossa escrivaninha, para entre leituras e escritas, lançar-lhe um olhar de interrogação. De fato, *Civilian Defense* ocupa a parede próxima à minha mesa de trabalho desde o final de 2013, quando a encontrei. De tanto olhá-la, na tentativa de perscrutá-la, posso vê-la, literalmente, em qualquer lugar: basta fechar os olhos. O que veria, afinal?

Uma mulher deitada em um sofá de veludo com a perna esquerda apoiada sobre a direita; as duas mãos juntas repousam ao lado do corpo: a esquerda fechada em punho sob a direita. Ela estaria completamente nua não fosse o fato de usar uma máscara de gás, cujo filtro se prolonga do queixo até o seu seio. Por trás dos visores recortados na borracha da máscara, a mulher nos encara, fixamente. A cena se torna (ainda mais) surreal: uma enorme folha de samambaia repousa ao lado do corpo nu, tocando-o em alguns pontos e, quase podemos ver, com um esforço de imaginação, a mulher sustentá-la por uma pontinha minúscula, com seu dedo mínimo direito. Obviamente, não se trata aqui de um instantâneo, no sentido comum do termo, pois a imagem não foi capturada em uma cena que se desenrolava, espontaneamente. Um teatro em preto e branco: a fotografia foi *montada* – em termos fotográficos, *posada*, tudo foi pensado para ocupar seu lugar.

Um teatro precário, é verdade, pois não encontramos aqui a mesma composição disciplinada presente em outras fotografias de Edward Weston. Há essa sensação de improviso, sugerida tanto pelo sofá gasto, manchado e mal posicionado, obstruindo parcialmente a porta localizada à direita, como pela obscuridade displicente do último plano. A fotografia foi composta às pressas? O sofá está em seu local original ou foi levado até ali para otimizar a luz natural? O título da fotografia, por sua vez, acrescenta novas camadas de tensão.

⁸² Edward Weston, “Seeing photographically”, 1980, p. 175.

⁸³ Julio Cortázar, “As Babas do Diabo”, 2009.

Diferentemente de outros títulos dados por Weston a suas fotografias, como aqueles dos já citados pimentões (*Pepper n° 30*, por exemplo), este parece não replicar nenhum referente, nenhum objeto posto diante da objetiva. A que se refere a *Defesa Civil*? Defender quem? De que? Com o que? Um palpite é óbvio: a defesa civil refere-se à máscara de gás. Talvez, uma defesa onipotente, pois a mulher prescinde de tudo, bastando-lhe uma máscara. Mas, mais provável, uma defesa que denuncia certa precariedade, já que a enorme folha de samambaia, vinda não sabemos de onde, coloca-nos ainda mais perguntas. O que há na atmosfera que atinge somente algumas formas de vida, uma vez que é inofensivo para a pele (a mulher está nua!), mas não pode ser inalado?

Neste capítulo, proponho-me a explorar e discutir essas primeiras perguntas suscitadas pela imagem. O método consistirá, basicamente, em identificar e analisar os elementos presentes na fotografia, assim como seu título, concatenando-os com informações levantadas a partir de uma pesquisa bibliográfica referente ao seu contexto de produção. Para isso, precisamos retroceder ao ano de 1915, quando um evento mudou radicalmente as concepções correntes sobre a guerra, além de inaugurar uma nova perspectiva no pensamento ambiental.

A defesa civil

A Primeira Guerra Mundial, que começou como uma guerra de movimento em 1914, mudou para uma guerra de posição quando os exércitos passaram a defender os territórios conquistados através de trincheiras, complexos sistemas de valas. O campo de batalha compreendia, assim, as duas linhas adversárias entrencheadas separadas por uma área desolada, a “terra de ninguém”. Como é uma estratégia defensiva, na guerra de trincheiras o defensor sempre está em vantagem e, como consequência, os ataques passaram a ser muito arriscados e custosos. Quando a guerra entrenchearou, os combatentes enfrentaram-se em batalhas que custaram um número altíssimo de mortes para deslocar a linha de frente, quando muito, um ou dois quilômetros em qualquer direção⁸⁴.

Na tentativa de resolver o impasse dessa guerra que se alastrava mais do que o esperado, as armas químicas surgiram como uma alternativa para dissolver as linhas inimigas. Em 1915, às seis da tarde do dia 22 de abril, uma nuvem amarelo-esverdeada emergiu das trincheiras alemãs em direção à linha franco-canadense, na frente de batalha ocidental na cidade de Ypres, na Bélgica. Depois de instalar 1.600 cilindros grandes (de 40kg cada) e 4.130 cilindros

⁸⁴ Modris Eksteins, *A Sagração da Primavera: a Grande Guerra e o Nascimento da Era Moderna*, 1992, p. 189.

pequenos (de 20 kg cada) na linha, as tropas alemãs esperaram não menos que um mês para que as condições meteorológicas fossem favoráveis para descarregar 150 toneladas de gás cloro no ar e atingir as tropas inimigas com uma nuvem de seis quilômetros de extensão e cerca de 900 metros de altura⁸⁵. Ocorrido na Segunda Batalha de Ypres, esse ataque é conhecido como o primeiro da história a utilizar armas químicas em grande escala. Desprevenidos, os soldados das tropas franco-canadenses que não sucumbiram ao gás bateram em retirada e os alemães conseguiram avançar aproximadamente quatro quilômetros, a maior conquista de território desde que a guerra de trincheiras havia se conformado⁸⁶.

Para desenvolver o método de ataque, o exército alemão consultou o químico Fritz Haber⁸⁷, que sugeriu a utilização de cilindros com um duplo propósito: para que o gás cloro atingisse uma concentração suficiente para ser letal, o que seria impraticável no caso do uso de bombas, ao mesmo tempo em que prevenia a infração do artigo 23 do tratado da Convenção de Haia de 1907, que proibia o uso de projéteis cujo único objetivo era a difusão de gases asfixiantes ou nocivos⁸⁸. Apesar de todos os países envolvidos no conflito serem signatários da Convenção de Haia, até o final da guerra, cientistas de ambos os lados pesquisaram cerca de 3.000 substâncias com potencial uso bélico. Destas, 30 chegaram a ser testadas em batalhas, 12 alcançaram resultados relevantes militarmente, mas “apenas” quatro compostos químicos foram usados amplamente, muitas vezes de forma combinada: os já citados gás cloro e gás lacrimogêneo, o gás fosgênio e o gás mostarda. Ao mesmo passo, os cientistas também passaram a desenvolver equipamentos de proteção – máscaras de gás e respiradores – cada vez mais eficientes, o que alimentava a busca por novas substâncias capazes de romper ou saturar rapidamente os filtros dos equipamentos do inimigo⁸⁹. É na Primeira Guerra Mundial, portanto, que a Química enquanto disciplina é incorporada ao aparelho de guerra.

O ataque de Ypres marca, para o filósofo Peter Sloterdijk, o início do século XX, pois esse momento condensa as três características singulares que este século introduziu na história:

⁸⁵ Peter Sloterdijk, *Terror From the Air*, 2009.

⁸⁶ Simon Jones & Richard Hook, *World War I Gas Warfare. Tactics and Equipment*, 2006.

⁸⁷ Fritz Haber, considerado como o “pai” da guerra química, teve uma história trágica. Sua esposa, Clara Haber, também doutora em química, opunha-se ao seu trabalho na guerra. Ela se suicidou logo após o ataque de Ypres e até hoje não se sabe ao certo se os eventos estão relacionados. Quando não trabalhava para o Exército, Haber desenvolvia pesquisas na área da química agrícola. Foi laureado com o prêmio Nobel de Química de 1918 por ter descoberto a síntese do amoníaco, processo químico que permitia a retirada de compostos nitrogenados do ar, utilizados na fabricação de fertilizantes e explosivos. Quando Hitler ascendeu ao poder, em 1932, por ser judeu, Haber teve de deixar a Alemanha e morreu dois anos depois. Ironicamente, em uma de suas últimas pesquisas ainda na Alemanha, sua equipe desenvolveu o agrotóxico Zyklon B, que mais tarde seria utilizado pelos nazistas para o extermínio de judeus nos campos de concentração.

⁸⁸ Kim Coleman, *A History of Chemical Warfare*, 2005.

⁸⁹ Kim Coleman, op. cit.

a prática do terrorismo, o conceito de design de produto e o pensamento ambiental. Como afirma em seu livro *Terror From the Air*⁹⁰, entre o final da Idade Média e o começo da Primeira Guerra Mundial, a prática da guerra se caracterizava pela intenção de eliminar o adversário através de um ataque direto ao corpo do inimigo. Com o surgimento da artilharia, o soldado era definido como aquele que, corajoso e heroico, nutria a intenção de atacar o inimigo e suas defesas com tiros diretos. Em outras palavras, a guerra perpetuava, por meios balísticos, a ideia de honra e masculinidade vinculadas ao duelo, ao combate corpo-a-corpo. A utilização de armas químicas, que tem como princípio de ação tornar o ambiente do inimigo altamente tóxico por tempo suficiente para suprimir, assim, as condições básicas para a vida, acaba mudando radicalmente essa concepção clássica da guerra. A partir do momento em que a química industrial adquire estatuto bélico, e o alvo muda *do corpo* do inimigo para *o ambiente* do inimigo, o *terrorismo* passa a ser utilizado como tática de combate, inaugurando a guerra moderna. Para Sloterdijk,

com o fenômeno da guerra do gás, o fato da imersão do organismo vivo em um ambiente respirável (*breathable milieu*) chega ao nível da representação formal, trazendo as condições climáticas e atmosféricas pertinentes à vida humana para um novo nível de explicação. Neste movimento de explicação, o princípio do design está implicado desde o início, uma vez que a manipulação operacional de gases (*gas milieu*) em terreno aberto exige a realização de certas inovações “atmotécnicas”. (...) A instalação artificial ou fabricação de nuvens de partículas tóxicas exigia a coordenação eficiente de fatores formadores de nuvens, como concentração, difusão, sedimentação, características de coerência, massa, extensão e movimento - como se fosse toda uma meteorologia obscura lidando com um tipo especial de “precipitação”⁹¹.

Por depender de tantas variáveis, como condições meteorológicas favoráveis, um ataque com gás era de difícil logística. Uma simples mudança na direção dos ventos poderia virar a nuvem química contra as próprias tropas em ataque. Como alguns gases eram armazenados em estado líquido, as temperaturas muito frias também inviabilizavam sua utilização, pois acabavam congelando ou dificultando a dispersão. Além disso, com exceção do gás mostarda, os gases se dissipavam muito rapidamente no ambiente ou agiam de forma muito lenta, o que permitia a retirada ou o contra-ataque do inimigo. Os gases passaram a ser usados, então, como

⁹⁰ Peter Sloterdijk, op. cit.

⁹¹ Peter Sloterdijk, op. cit., p. 22 – 23. Tradução livre. Sloterdijk continua sua argumentação demonstrando como a guerra do gás, o extermínio de pragas e a utilização de câmaras de gás pelos nazistas como “solução final” são formas de atmoterrorismo. A relação entre a química agrícola e as tecnologias de guerra, por exemplo, é analisada por Edmund Russell no livro *War and Nature: Fighting Humans and Insects with Chemicals from World War I to Silent Spring*, 2001.

uma tática auxiliar para provocar uma desordem nas linhas inimigas, propiciando a ação da artilharia convencional.

Estatisticamente, é bastante difícil determinar com precisão o número de combatentes mortos ou feridos por gases tóxicos na Primeira Guerra Mundial. Para compor esses dados, os historiadores contam com poucas fontes, como registros de médicos e enfermeiros do período, o que acaba excluindo uma gama bastante grande de casos, como os feridos que não receberam atendimento nos hospitais militares e até mesmo aqueles que morreram no campo de batalha. Também não existem dados sobre soldados que apresentaram sintomas e até mesmo óbitos tardios. Alguns estimam que, no total, cerca de 125 mil toneladas de gases feriram 1.297.000 soldados, causando 91 mil mortes. Outros historiadores, considerando que os dados oficiais subestimam os números, calculam que das 10 milhões de mortes resultantes da guerra, pelo menos 7% foi causada por gases tóxicos.

Independentemente da abordagem mais otimista ou pessimista, de fato, comparados às armas de artilharia, os gases eram armas letais pouco eficientes, apesar da capacidade de acarretar um grande número de baixas. Apesar de os feridos demorarem meses para se recuperar, alguns generais e estrategistas argumentavam, na época, que a guerra química era a mais “humana” das guerras⁹². Em contrapartida, Sloterdijk nos lembra que vários combatentes, em seus depoimentos, consideravam o uso das armas químicas como uma degeneração da arte da guerra, pois elas eram eficientes para produzir, mais do que qualquer outra coisa, terror e pânico generalizados. As armas químicas obrigam – e talvez encontremos aqui sua característica mais cruel – a pessoa atingida a participar da própria morte, pois respirar é uma necessidade básica vital, um processo fisiológico inadiável. É nesse sentido que alguns teóricos defendem que os gases tóxicos, recentemente classificados como armas de destruição em massa, devem também ser entendidos como armas de terror em massa⁹³. Lembremos que os efeitos dos gases tóxicos no organismo, naquele período, eram basicamente irritantes e asfixiantes: o gás lacrimogêneo (considerado como não-letal) causa irritação nos olhos e nas mucosas; já o gás cloro e o fosgênio ao irritar os órgãos respiratórios, estimulam a produção de fluídos que se acumulam no pulmão, levando à morte por “afogamento”. O gás mostarda, apesar de não ser letal, era conhecido no período como o “rei dos gases”. Além de afetar o sistema respiratório e causar cegueira, é carcinogênico e vesicante, produzindo bolhas e lesões quando em contato com a pele, o que tornava a proteção das máscaras de gás insuficiente.

⁹² Kim Coleman, op. cit.

⁹³ Peter Sloterdijk, op. cit.

Diferentemente dos outros gases, o gás mostarda permanecia no solo por meses, resistindo até mesmo ao período de inverno, reaparecendo de forma ativa no degelo da primavera. Uma área bombardeada com gás mostarda ficava, por isso, altamente contaminada por muito tempo⁹⁴. Por isso, a partir do momento em que os gases tóxicos passaram a ser usados como tática de ataque, os soldados precisaram incorporar uma nova rotina no front capaz de lidar com o risco, muitas vezes invisível.

Para ser eficiente, o gás não precisava necessariamente ser letal, bastava tornar ainda mais insalubres, tanto física quanto psicologicamente, as condições de vida nas trincheiras. Um poema escrito em 1917 pelo poeta inglês Wilfred Owen, morto em batalha no final da Primeira Grande Guerra descreve as sensações das experiências extremas vividas pelos soldados em um ataque de gás. *Dulce et decorum est* se tornou uma das representações mais potentes sobre o período:

É Doce e Honroso (Dulce et decorum est)⁹⁵.

Recurvados, como velhos mendigos sob o peso de sacos,
Cambaleando como bêbados, tossindo feito velhas bruxas, nós ziguezagueamos em
meio ao lamaçal,
Até o momento em que os insistentes sinalizadores nos fizessem voltar
E, na distância restante a percorrer, começamos a nos arrastar
Os homens marchavam adormecidos. Muitos tinham perdido suas botas
Mancavam, calçados de sangue. Todos estavam estropiados; todos cegos;
Bêbados de fadiga; surdos aos sons
Dos cartuchos de gás que caíam suavemente ao redor.

Gás! Gás! Rápido, rapazes! - A euforia de conseguir ajustar,
as máscaras desajeitadas a tempo;
Mas alguém urrava e tropeçava,
Debatia-se como se estivesse em chamas ou sob cal viva -
Embaçado, através das lentes enevoadas e da espessa luz verde;
Como se estivesse debaixo de um mar verde, eu o vi se afogar.

⁹⁴ Kim Coleman, op. cit. Até hoje, na França e na Bélgica, são encontradas bombas de gás mostarda com os químicos ativos. A utilização de armas químicas no período acabou despejando toneladas de substâncias tóxicas nos rios que, naturalmente, foram parar no mar. Anos depois, volta e meia nas ressacas, o mar traz essa lama venenosa até a praia. Aparentemente inofensiva, acarreta episódios sérios de contaminação. Ver Edmund Russell, *War and Nature: Fighting Humans and Insects with Chemicals from World War I to Silent Spring*, 2001.

⁹⁵ Tradução livre. A versão original pode ser encontrada em Adrian Barlow, *Six poets of the Great War*, 2015. A frase em latim que encerra o poema, "*Dulce et decorum est pro patria mori*", retirada de um poema de Horácio, significa "É doce e honroso morrer pela pátria".

Em todos os meus sonhos, depois dessa visão desamparada,
Ele mergulha sobre mim, derretendo, asfixiando, afogando.

Se em algum sonho sufocante você também pudesse passar
Por detrás da carroça em que nós o arremessamos.
E observar os olhos brancos contorcendo-se em sua face,
Seu rosto pendurado, como o de um demônio cansado de pecar;
Se você pudesse ouvir, a cada solavanco, o sangue
Saindo de seus pulmões corrompidos em espuma,
Obscenas como câncer, amargas como o fel
Feridas vis, incuráveis sobre línguas inocentes,
Meu amigo, você não contaria com tal entusiasmo
Para as crianças desejosas de algumas glórias desesperadas,
A velha Mentira: *Dulce et decorum est*
Pro patria mori.

Sobre o “rei dos gases”, uma outra narrativa que já possui sentido mítico é contada por Sloterdijk. Em um dos últimos ataques químicos do conflito em Wervick na Bélgica, em outubro de 1918, tropas britânicas bombardearam os soldados alemães com gás mostarda. Um dos atingidos, o então soldado Adolf Hitler, ficou ferido e temporariamente cego. O episódio afetou-o de forma tão profunda que Hitler decidiu abandonar o campo de batalha e se dedicar à carreira política. Em 1944, com a iminência da derrota, Hitler teria confidenciado a Albert Speer o medo de ficar cego novamente. Para Sloterdijk,

traços nervosos do trauma estiveram com ele até o fim. Entre os elementos determinantes da Segunda Guerra Mundial, um fato particular parece ter desempenhado um papel do ponto de vista das técnicas militares: após esses incidentes, Hitler levou consigo uma compreensão idiossincrática do gás em seu conceito pessoal sobre a guerra, por um lado, e em sua ideia da prática do genocídio, por outro⁹⁶.

Ao final da Primeira Guerra, o Tratado de Versalhes, em um de seus artigos, reafirmava a proibição do uso de armas químicas em conflitos, proibindo, ainda, a Alemanha de manufaturar ou importar gases venenosos. A Convenção de Genebra de 1925 reforçou a proibição, mas não mencionou a questão da manufatura nem do armazenamento. Apesar de os países envolvidos nas duas grandes guerras terem ratificado os tratados, como nos lembra Anna Feigenbaum, a Grã-Bretanha, através da Força Aérea Real, continuava a empregar gases

⁹⁶ Peter Sloterdijk, op. cit., p. 21 – 22. Tradução livre.

venenosos (principalmente o gás lacrimogêneo) para controlar as revoltas e motins de suas colônias, como a Índia e a Rodésia⁹⁷. A proibição também não impediu os países de aumentar a produção e estocar armas químicas. Disfarçando sob o rótulo de “agrotóxicos” ou controle de pestes, a Alemanha continuou suas atividades de pesquisa e foi nessa época que cientistas alemães criaram os gases tabun, sarin e soman, muito mais letais que aqueles utilizados na Primeira Guerra Mundial, pois seus princípios ativos atuam no sistema nervoso.

A guerra química tem ocupado um lugar periférico na historiografia dedicada a Primeira Guerra Mundial, o que acaba negligenciando os efeitos psicológicos e fisiológicos que afetaram combatentes e civis, além de subestimar seus desdobramentos no pós-guerra. Para Cook, isso se deve em partes ao clima de estigmatização dos gases venenosos como armas imorais no período entre guerras, levando os “historiadores oficiais, escrevendo no clima anti-guerra das décadas de 1920 e 1930, a relegarem convenientemente o gás a um papel sem importância”⁹⁸. Essa alegada negligência não impediu, no entanto, que o terror causado pelos ataques químicos conformasse um imaginário sobre a guerra, afetando sobremaneira as gerações seguintes, principalmente nos países europeus. Baseando-se no conceito de *sociedade de risco* desenvolvido pelo sociólogo Ulrich Beck⁹⁹, Kai Evers argumenta, por exemplo, que a guerra química originou uma vertente singular na literatura moderna na Alemanha de Weimar. Se a literatura modernista buscava lidar com a sobrecarga de estímulos sensoriais das metrópoles, produzidos pelo avanço do capitalismo e pelo desenvolvimento tecnológico, a ameaça de armas imperceptíveis, como os gases venenosos, exigia um olhar novo para a experiência moderna. Assim,

evitando a tentação apocalíptica e a rejeição anti-modernista do progresso tecnológico, nota-se a emergência de uma literatura de risco em escritos de Benjamin, Musil, Doblin, Canetti, Jahn e outros. Suas obras reconheciam o despreparo da sociedade para imaginar a capacidade potencialmente desastrosa de uma tecnologia moderna de outra maneira imensamente produtiva e benéfica. Embora vários autores que começaram a refletir sobre as tarefas de uma literatura de risco, especialmente Kraus, Benjamin e Jahn, tenham repetidamente cedido à tentação apocalíptica, a literatura de risco não procura nem aceita o apocalipse como o destino da modernização. Uma literatura de risco não espera abolir as ameaças inerentes ao

⁹⁷ Anna Feigenbaum, *Tear Gas: From the Battlefields of World War I to the Streets of Today*, 2017. A Espanha e a França também utilizavam táticas semelhantes em suas colônias.

⁹⁸ Tim Cook, op. cit., p. 4.

⁹⁹ Ver Ulrich Beck, *Sociedade de Risco Mundial. Em Busca da Segurança Perdida*, 2015.

progresso tecnológico, mas procura torná-las perceptíveis para que sua controversa realidade não se torne realidade¹⁰⁰.

É nesse contexto que Walter Benjamin publica, em 1925, um artigo intitulado “*As Armas do Futuro*” no jornal alemão *Vossische Zeitung*. Com o subtítulo “Batalhas com cloroacetofenona, difenilamina cloroarsina e sulfeto de dicloroetila”, Benjamin referia-se precisamente aos gases mais utilizados na Grande Guerra. Para ele, a guerra do futuro teria

um *front* espectral. Um *front* que será deslocado fantasmagoricamente ora para esta ora para aquela metrópole, para suas ruas, diante da porta de cada uma de suas casas. Ademais, essa guerra, a guerra do gás que vem dos ares, representará um risco literalmente “de tirar o fôlego”, em que esse termo assumirá um sentido até agora desconhecido. Porque sua peculiaridade estratégica mais incisiva reside nisto: ser a forma mais pura e radical de guerra ofensiva. Não há defesa eficiente contra os ataques com gás pelo ar. Até mesmo as medidas privadas de proteção, as máscaras antigás, falham na maioria dos casos. Por conseguinte, o ritmo do conflito bélico vindouro será ditado pela tentativa não só de defender-se, mas também de suplantar os terrores provocados pelo inimigo por terrores dez vezes maiores. (...) a finalidade última das ações da frota aérea deve ser destruir a vontade de resistência inimiga. Alguns poucos “*raids* [ataques]” devem infundir na população dos centros inimigos um terror inconsciente tal que malogre qualquer apelo à organização da resistência. O terror deve ser algo similar à psicose¹⁰¹.

É com essa perspectiva de um terror “similar à psicose” que a Segunda Guerra Mundial começa. Mesmo que, de fato, nas batalhas em território europeu não tivessem acontecido ataques químicos¹⁰², por mais que oportunidades não faltassem¹⁰³, durante todo conflito, os países envolvidos lidaram com o medo de serem bombardeados com gases venenosos. É nesse sentido que a Segunda Guerra Mundial ressignificou o conceito de “guerra total”, que a Primeira inaugurou. Mais do que comprometer as atividades civis, agrícolas e industriais com as demandas da guerra, a possibilidade de um ataque químico aéreo transformava a população civil em um alvo potencial: o *front* de batalha estava, portanto, também em casa¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Kai Evers, “Risking Gas Warfare: Imperceptible Death and the Future of War in Weimar Culture and Literature”, 2014.

¹⁰¹ Walter Benjamin, “As Armas do Futuro”, 2013.

¹⁰² O Japão utilizou armas químicas em países asiáticos, como por exemplo, na China.

¹⁰³ Kim Coleman, op. cit. A não utilização dos gases na Segunda Guerra Mundial tem várias explicações, que vão desde as táticas de guerra serem diferentes, pois a guerra era de movimento, e até mesmo um possível medo dos efeitos de uma retaliação, pois não se conhecia as características dos gases desenvolvidos pelo inimigo. Como se descobriu ao final do conflito, as armas químicas alemãs eram as mais potentes do mundo. Nenhum país tinha um poder bélico químico equivalente e nem proteção eficiente caso um ataque acontecesse.

¹⁰⁴ Edmund Russell, op. cit.

Para proteger os civis, os governos desenvolveram políticas conhecidas pelo termo genérico de *defesa civil*, que envolviam, entre outras medidas, a construção de abrigos antiaéreos, treinamento anti-incêndio e anti-gás e alertas sonoros e visuais de ataques¹⁰⁵. Em 1935, a Itália bombardeou a Abissínia com gás mostarda, o que acabou revivendo o pânico das guerras químicas. No mesmo ano, o governo britânico decidiu manufaturar e estocar máscaras de gás para proteger toda a população civil e em 1936¹⁰⁶ o Departamento de Prevenção de Ataques Aéreos do *Home Office*¹⁰⁷ fundou as Escolas Civas Anti-Gás, cujo objetivo era treinar profissionais para o programa de defesa civil, assim como instrutores anti-gás. Em 1938, com a Crise dos Sudetos e a iminência de um conflito, foram distribuídas 40 milhões de máscaras de gás para a população civil britânica e em 1939 foi criada uma equipe especial de pesquisa para identificação de gases venenosos¹⁰⁸. Apesar das campanhas sistemáticas, de acordo com relatos, as pessoas eram bastante céticas quanto à eficiência dos respiradores. No período da Guerra de Mentira¹⁰⁹, entre 1939 e 1940, havia um pânico generalizado e a maior parte da população carregava as máscaras para todos os lugares. Mas, posteriormente, mesmo nos momentos de crise, como na evacuação de Dunkirk, a porcentagem não chegava a 50%¹¹⁰.

Para comprovar a eficácia dos respiradores – que em 1940 receberam um filtro adicional para proteção contra o gás arsina – e estimular a confiança da população, o *Home Office* colocou em operação câmaras de gás fixas e móveis em vans pequenas o suficiente para que apenas uma cápsula de gás lacrimogêneo pudesse saturar o ar, convidando os civis para testarem as máscaras em condições semelhantes às de uma batalha. A experiência, contudo, era obrigatória para as crianças em fase escolar e, muitas vezes, com propósitos “educativos”, elas eram expostas ao próprio gás. Gabriel Moshenska argumenta que essa medida poderia ter, também, fins disciplinares, pois durante o conflito, as taxas de delinquência juvenil aumentavam. Num contexto em que as escolas ficavam fechadas por longos períodos, com os pais longe prestando serviço militar e as mães sobrecarregadas pelo trabalho (lembremos que no *home front* o compromisso com as demandas da guerra era exaustivo), as crianças ficavam por si mesmas.

¹⁰⁵ Ver Martin J. Brayley e Malcom McGregor, *The British Home Front 1939 – 1945*, 2005. O livro tem um capítulo dedicado à descrição dos serviços oferecidos pelo Departamento de Defesa Civil britânico.

¹⁰⁶ Gabriel Moshenska, “Gas Masks: Material Culture, Memory, and the Senses”, 2010.raí

¹⁰⁷ Órgão do governo britânico responsável por questões relacionadas à imigração, segurança e pela garantia da lei e da ordem.

¹⁰⁸ T. H. O’Brien, *Civil Defense*, 1955.

¹⁰⁹ Termo utilizado para designar o período entre setembro de 1939, quando a França e o Reino Unido declararam guerra à Alemanha nazista, e maio de 1940, quando os verdadeiros combates armados do conflito se iniciaram após a invasão da França, Bélgica, Países Baixos e Luxemburgo pela Alemanha.

¹¹⁰ Gabriel Moshenska, “Government gas vans and school gas chambers: preparedness and paranoia in Britain, 1936–1941”, 2010.

Assim, treiná-las de forma pseudo-militar foi uma estratégia mobilizada com a intenção de conter comportamentos desordeiros. Além das câmaras para testes, o governo britânico também realizava “exercícios surpresas”, liberando gás lacrimogêneo em áreas públicas com fins de “treinamento”, mas frequentemente muitas pessoas eram pegas desprevenidas porque deixavam suas máscaras em casa. Com tanto investimento, quando as batalhas realmente começaram, o programa de defesa civil britânico era o mais avançado do mundo, superando até mesmo o da Alemanha, líder mundial na produção de armas químicas. Cada civil, incluindo crianças e bebês, estava equipado com um equipamento pessoal de segurança pela primeira vez na história. A obrigação de portar a máscara não estava prescrito em lei, a não ser para as crianças, que deveriam levá-las para a escola. As medidas coercitivas do governo, no entanto, tornavam claro que portar a máscara era, acima de tudo, um dever civil e patriótico, um compromisso moral¹¹¹.

Entre setembro de 1940 e maio de 1941, a força aérea alemã bombardeou o Reino Unido por 57 noites sucessivas. Chamado de *Blitz*, esse ataque estratégico tinha como alvo cidades e indústrias, matando cerca de 43 mil civis britânicos, além de deixar mais de 140 mil feridos. As campanhas expansionistas da Alemanha começaram a preocupar os Estados Unidos, levando o presidente Franklin D. Roosevelt a estabelecer, através da Ordem Executiva 8757 de 21 de maio de 1941, a criação do *Office of Civilian Defense* (OCD)¹¹². No mesmo ano, o *Department of War*¹¹³ e governos locais enviaram delegações para a Inglaterra com o objetivo de estudar o sistema de defesa civil britânico¹¹⁴.

No primeiro ano de funcionamento do OCD, uma disputa se formou sobre qual seria a melhor maneira de proteger a população civil em um contexto de guerra. De um lado, estava a primeira-dama Eleanor Roosevelt, que comandava o Comitê de Participação Voluntária e do outro, Fiorello LaGuardia, então prefeito de Nova York e diretor do Conselho de Proteção Civil. Eleanor Roosevelt defendia que a proteção aos civis deveria ter duas frentes de ação: a defesa social, em que os voluntários trabalhariam para melhorar as condições do sistema de educação e saúde, saneamento, moradia, além de treinar as mulheres para que elas pudessem encontrar empregos bem remunerados, e a defesa civil propriamente dita, que envolveria o treinamento de equipes civis especializadas para lidar com situações extremas decorrentes de ataques aéreos, como bombardeios, incêndios e envenenamento por armas químicas. Para Eleanor Roosevelt,

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Departamento de Defesa Civil.

¹¹³ Corresponde ao atual Departamento de Defesa dos Estados Unidos.

¹¹⁴ Matthew Dallek, *Defenseless Under the Night: The Roosevelt Years and the Origins of Homeland Security*, 2016.

essa estratégia combinada tornaria os Estados Unidos um lugar melhor para viver, o que acabaria fortalecendo a ideia de democracia, impedindo, assim, a expansão do fascismo, além de garantir uma população saudável o suficiente para ser eficaz militarmente. LaGuardia, por sua vez, defendia o fortalecimento da polícia e dos bombeiros, além da militarização da população através da criação de uma armada civil que funcionaria como um braço das forças militares. Ele recomendava, ainda, o treinamento de bombeiros voluntários capazes de atuar no caso de ataques químicos, a distribuição de 50 milhões de máscaras de gás para os civis, a instalação de uma bomba de água em cada bairro da cidade e o estabelecimento de brigadas de incêndio voluntárias. Após o ataque de Pearl Harbor em dezembro de 1941, as diferenças entre Eleanor Roosevelt e LaGuardia se tornaram cada vez mais irreconciliáveis e, como ambos estavam desgastados publicamente, por diferentes motivos, o presidente Roosevelt acabou solicitando a renúncia dos dois¹¹⁵.

Mesmo com esse intenso debate no cenário político, a política de defesa civil dos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, foi bastante inexpressiva, de acordo com análises posteriores. Apesar de se inspirar no modelo britânico, o *Office of Civilian Defense* era estritamente um órgão informativo e consultivo, composto por um pequeno grupo de civis e militares que formulavam políticas para serem implementadas por conselhos de defesa civil locais¹¹⁶. Outra diferença: depois de insistentes solicitações de LaGuardia, foi aprovado um orçamento de US\$85 milhões para produzir 50 milhões de máscaras de gás para a população civil, mas em 1941 somente 60 mil haviam sido distribuídas. Em 1943, 10% da meta inicial tinha sido cumprida e, como consequência, apenas algumas pessoas em posições privilegiadas receberam o equipamento¹¹⁷. O programa conseguiu, no entanto, a maior participação civil do governo Roosevelt. Em 1942 existiam cerca de 11 mil conselhos locais de defesa civil¹¹⁸ e, de acordo com um relatório de Albert Landis, então diretor do OCD, mais de 10 milhões de pessoas estavam inscritas como voluntárias, entre as quais Edward Weston e Charis Wilson¹¹⁹.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Robert Earnest Miller, "The War That Never Came: Civilian Defense in Cincinnati, Ohio During World War II", 1991.

¹¹⁷ B. Franklin Cooling, "U. S. Army Support of Civil Defense: The Formative Years", 1971.

¹¹⁸ Robert Earnest Miller, op. cit.

¹¹⁹ Matthew Dallek, op. cit. A população total dos Estados Unidos, em julho de 1942, era de aproximadamente 134 milhões de pessoas.

Civilian Defense, 1942

A entrada dos Estados Unidos na guerra, em dezembro de 1941, afetou de forma significativa o cotidiano das pessoas em solo americano. Com o racionamento de combustível e as restrições de circulação em território nacional, Edward Weston, que na época viajava pelo país produzindo fotografias para um projeto de ilustração do livro *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, viu-se obrigado a retornar para casa mais cedo, em Carmel, Califórnia. Sua vida, contudo, não seria mais a mesma. Seus quatro filhos, aos quais ele era muito apegado, alistaram-se no serviço militar e as dificuldades de deslocamento, somadas a ocupação pela Força Aérea americana de *Point Lobos*¹²⁰, seu lugar favorito para fotografar, alteraram sua rotina de trabalho, restringindo-o, basicamente, ao ambiente doméstico. Em uma carta a sua amiga Nancy Newhall, em setembro de 1942, Edward Weston disse que “gostaria de estar em um avião com uma metralhadora em direção a Tóquio”, mas como estava velho, restava-lhe dedicar-se às atividades do *home front*. Há muito tempo vegetariano, Weston cultivava orgulhosamente sua Horta da Vitória¹²¹. Ele também se envolveu em discussões políticas, escrevendo cartas exaltadas para várias figuras públicas, como candidatos à presidência e congressistas, assim como ao editor do jornal *Monterey Daily Herald*, em resposta a uma campanha publicitária xenofóbica. Ele repudiava publicamente os maus tratos e abusos que os americanos descendentes de japoneses estavam recebendo no país¹²². Além da perseguição aos nipo-americanos, o ataque de Pearl Harbor desencadeou uma preocupação generalizada sobre a vulnerabilidade da Costa Oeste ao ataque japonês e, como consequência, no âmbito do programa de defesa civil, foram criadas organizações para observação e prevenção de ataques aéreos, como *Aircraft Warning Service*, onde Edward Weston e sua segunda esposa, Charis Wilson, serviram como voluntários.

Apesar do intenso envolvimento com as questões da guerra, Edward Weston não deixou de fotografar. Foi nesse período que ele produziu suas fotografias mais enigmáticas, como por exemplo *Nude, 1943* e *Exposition of Dynamic Symmetry*, que desafiam – e igualmente

¹²⁰ Point Lobos refere-se a uma região do estado da Califórnia que compreende três áreas de conservação: Point Lobos State Natural Reserve, Point Lobos State Marine Reserve (SMR) e Point Lobos State Marine Conservation Area (SMCA).

¹²¹ As Hortas da Vitória (Victory Gardens) eram as hortas cultivadas nas residências ou parques públicos nos EUA, Inglaterra, Canadá e Alemanha durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, como uma forma de diminuir a pressão na produção de alimentos. Elas também eram estimuladas pelos governos como uma forma de elevar o nacionalismo e a moral dos civis no *home front*.

¹²² Através da Ordem Executiva 9066 de 19 de fevereiro de 1942, o presidente Roosevelt decretou a evacuação dos “inimigos estrangeiros” – entenda-se, americanos descendentes de japoneses – das zonas militares da Costa do Pacífico e do Arizona. Mais de cem mil pessoas foram obrigadas a deixar suas casas, levadas de trem para “centros” que alojavam cerca de 10 mil pessoas cada um. LaGuardia, na prefeitura de Nova York, também empreendeu uma campanha de perseguição, fechando os estabelecimentos comerciais de nipo-americanos.

aborrecem – a crítica e a História da Arte até hoje. *Civilian Defense, 1942*, faz parte desse conjunto e uma pequena história, contada por Charis Wilson em um livro de memórias publicado na década de 1970, revela-nos um lampejo de como a fotografia foi feita:

Como a segunda em comando do Aircraft Warning Post de Yankee Point, eu fui equipada com uma máscara de gás. Numa manhã, quando cheguei do posto de observação com minha pavorosa peça de proteção, coloquei-a para Edward. Imediatamente ele disse: “Vamos fazer alguns nus”.

Até hoje não consigo dizer o que exatamente faz uma máscara de gás ser um objeto tão repulsivo de se ver. Talvez algo na borracha cinza, seu rosto multifuncional com seu probóscide de lata é desagradável e frio. Mesmo quando você tenta eliminar todas as associações, parece absolutamente impossível achá-la engraçada. Acho que esse aspecto deu mais problemas a Edward do que ele previa. Ele ficava repetindo que a máscara era horrível e que era muito difícil fazê-la ser parte da fotografia e não *a* fotografia. Então saiu e quebrou uma samambaia para usar como contrapeso; também testou um prato de pêssegos [fig. 6]. Eu não duvido de que ele pretendia que as imagens fossem chocantes, mas questiono a visão de que a fotografia representa um grande salto de consciência social de Edward. Ele ressentia enormemente quaisquer violações das liberdades individuais, mas não tentava passar nenhuma mensagem.

A fotografia foi chamada *Civilian Defense* porque esse era, literalmente, o propósito das forças armadas ao fornecerem a máscara. Em outras palavras, Edward tinha sua realidade à mão, ele só precisava se preocupar – na sua expressão favorita – com “a maneira mais forte de vê-la”¹²³.

Na época, *Civilian Defense* e as outras fotografias foram mal recebida pelos críticos. Consideradas piadas de mau gosto e com pouco apuro técnico, esse conjunto de fotografias entendidas como sátiras de guerra pareciam atestar que Weston estava regredindo em suas habilidades. Seus amigos, por outro lado, ficaram preocupados¹²⁴. Nancy Newhall identificava uma mudança de direção em seu trabalho, que, para ela, assumia tendências surrealistas, como resultado dos possíveis efeitos e sofrimentos psicológicos que a guerra estaria lhe causando. O que Weston negava veementemente. Em uma carta, ele responde:

Desculpe-me por ter chateado você (e Sibyl!) com minhas “composições de quintal e seus títulos”. Você acha que a guerra me perturba. Eu não acho, não mais que o deslocamento normal. Eu estou muito mais incomodado com as palhaçadas de alguns congressistas, ou com uns “comerciais” de rádio. Sobre Point Lobos, que esteve aberto para o público por meses, eu não tenho nenhuma vontade de trabalhar lá. Não, querida, não tente atribuir patologias a mim.

¹²³ Charis Wilson, Edward Weston, *Nudes*, 1977, p. 15. Tradução livre.

¹²⁴ Paul Sternberger, “Reflections on Edward Weston's ‘Civilian Defense’”, 2003.

Sua reação segue um padrão que eu já deveria estar acostumado. Toda vez que eu mudo meu objeto de trabalho, ou ponto de vista, um lamento vem dos fãs de Weston. Um exemplo: no E. W. Book, está uma reprodução de “Shell & Rock – Arrangement”; meu amigo mais próximo, Ramiel, nunca me perdoou por tê-la incluído no livro porque ela “não é um Weston”. Outro exemplo: quando enviei algumas de minhas novas fotografias de conchas e vegetais para o México, Diego [Rivera] perguntou se “Edward estava doente”. E, finalmente (eu poderia continuar por páginas), quando eu voltei minha atenção para conchas, pimentões e rochas – entendidas como formas abstratas – Merle Armitage chamou minha nova direção de série de “corações e flores”.

Então eu não fico exatamente surpreso por você condenar (embora eu não compreenda sua classificação “surrealista”, Nancy!) um trabalho que virará história. “Victory” [título que mais tarde seria alterado para *Civilian Defense*] é uma das grandes fotografias em que eu firmarei minha reputação. Eu poderia continuar e você me julgaria na defensiva. Poderia explicar meus títulos (eu realmente me divirto escolhendo-os *depois* da “criação”), mas certamente a explanação lhe insultaria. Eu não preciso dizer que “Pelo que Lutamos” [What We Fight For] não é pelo o que eu luto¹²⁵.

Para entender a recepção das fotografias e a resposta de Weston, precisamos recuperar algumas características de seu trabalho. Edward Weston começou a fotografar profissionalmente em 1907, com 21 anos. Fotógrafo autodidata, suas primeiras fotografias seguiam a estética pictorialista, estilo dominante na Europa e na América no começo do século XX. O Pictorialismo, movimento surgido no final do século XIX, buscava evidenciar o caráter artístico da fotografia, contrapondo-se à prática amadora, cada vez mais crescente com a popularização da câmera e dos fotoclubes, que entendia a fotografia como um processo automático de transferência que dispensava a intervenção do fotógrafo. Os pictorialistas aspiravam o status de artistas e, para isso, mimetizavam o repertório estético da pintura, como as composições de natureza-morta, paisagens e alegorias, utilizando técnicas que evidenciassem o processo criativo, ou seja, a existência de uma “mão do artista”, como retoques, focos suaves e montagens. Influenciado pelo trabalho de Alfred Stieglitz, Edward Weston abandona o Pictorialismo e em 1926, quando retorna aos Estados Unidos de sua primeira viagem ao México, ele já havia desenvolvido seu estilo próprio¹²⁶.

¹²⁵ Edward Weston para Nancy Newhall, citado em Lew Andrews, *Weston and Charlot: Art and Friendship*, 2011, p. 222 – 223. Tradução livre.

¹²⁶ Mary Street Alinder, *Group F. 64: Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, and the Community of Artists who Revolutionized American Photography*, 2014.

Em setembro de 1932, Edward Weston e os fotógrafos Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Henry Swift e Willard Van Dyke fundam o grupo artístico *f/64*, reivindicando a *Straight Photography* (Fotografia Direta) em contraposição à estética pictorialista e à própria fotografia desenvolvida em torno de Stieglitz, na Costa Leste. De fato, foi Alfred Stieglitz quem inseriu a *Straight Photography* nos Estados Unidos e os membros do grupo *f/64* reconheciam sua influência e certas semelhanças. Mas apesar de compartilharem os mesmos princípios estéticos, o grupo *f/64* exigia um estilo particular, marcado geograficamente. Lembremos que em fotografia, o meio ambiente do fotógrafo é um fator relevante. As diferenças entre as paisagens da Costa Leste e Oeste eram inegáveis: enquanto Stieglitz e Paul Strand desenvolviam fotografias marcadamente urbanas, os fotógrafos do grupo *f/64* dedicavam-se a dunas de desertos, praias e montanhas¹²⁷.

Foi na época em que Edward Weston voltou-se para a *Straight Photography* que ele produziu seu trabalho “clássico”: suas fotografias de conchas, vegetais, paisagens e nus, majoritariamente femininos. O termo *Straight Photography* popularizou-se após a publicação, em 1904, de um artigo intitulado “Um Apelo à Fotografia Direta”, na revista *Camera Work*. No texto, o crítico e poeta Sadakichi Hartmann comenta uma exposição do grupo *Photo-Secession*, liderado por Stieglitz, avaliando que a “fotografia deve ser absolutamente independente e confiar em sua própria força para atingir a alta posição que os Secessionistas reivindicam para ela¹²⁸”. Mais ainda, ele clama aos fotógrafos:

Confie em sua câmara, em seu olho, no seu bom gosto e no seu conhecimento sobre composição, considere cada flutuação de cor, luz e sombra, estude as linhas e valores e divisões de espaço. Espere pacientemente até que a cena ou o objeto em sua visão revelem a si mesmos em seu momento de maior beleza. Em suma, componha a cena pretendida tão bem que o negativo será absolutamente perfeito e precisará de muito pouca ou nenhuma manipulação. Eu não faço objeção ao retoque, ao clareamento ou escurecimento, contanto que não interfiram nas qualidades naturais da técnica fotográfica¹²⁹.

Em resumo, a *Straight Photography* defendia a estética singular da fotografia, o que significava evitar ao máximo as manipulações na pós-produção, empregadas pelos pictorialistas. Se a imagem fotográfica é feita no instante em que a luz sensibiliza a película, o trabalho criativo do fotógrafo não aconteceria após esse momento, mas precisamente antes: ele deveria manipular os recursos exclusivamente fotográficos, como o enquadramento, as

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Sadakichi Hartmann, “A Plea for Straight Photography”, p. 112. Tradução livre.

¹²⁹ Ibidem, p. 114.

qualidades gráficas do negativo e suas possibilidades de tradução das cores em uma escala tonal, avaliar a qualidade da luz e as características dos papéis. Seguindo esses preceitos, os fotógrafos buscavam produzir imagens detalhadas através de um foco extremamente definido, alcançado por meio de aberturas muito pequenas – daí o nome do grupo *f/64*, referência a menor abertura da lente fotográfica.

Contudo, para Edward Weston, fotografar não se reduzia a produção de obras de arte. Apesar de não ser um teórico, Weston considerava que a fotografia proporcionava um tipo muito específico de visão, num sentido quase filosófico. Com as técnicas precisas, a fotografia seria capaz de revelar a verdadeira natureza, inacessível à visão humana. Ele não negava a realidade do mundo, mas partia do pressuposto de que aquilo que vemos é apenas um reflexo de qualidades superiores, ou ainda, de realidades mais profundas. “Ver fotograficamente”¹³⁰ tinha, portanto, uma conotação transcendental: significava atingir a *essência* das coisas. Por isso, ao fotografar as famosas conchas, Weston incomodava-se com a intrusão da base de sustentação na imagem final, só se dando por satisfeito quando utilizou outra concha como pedestal. Compondo uma fotografia que remetia somente ao universo das conchas, ou seja, procurando a maneira *mais forte de vê-las* (lembremos da pequena história contada por Charis Wilson), ele julgava atingir seu *eidos*. Weston produzia, assim, fotografias que deveriam ser, acima de tudo, vistas. Não cabia à fotografia transmitir mensagens e significados. As palavras eram, para ele, totalmente dispensáveis, o que possivelmente justificaria a economia de seus títulos. *Pepper n.30*, título de uma de suas fotografias mais famosas, não indica nada mais do que a posição de uma fotografia de pimentão em um sistema de classificação, ou seja, a localização entre *Pepper n. 29* e *n. 31*¹³¹.

¹³⁰ Edward Weston, “Seeing photographically”, 1980.

¹³¹ David P. Peeler, “Power, Autonomy and Weston's Imagery”, 1991.

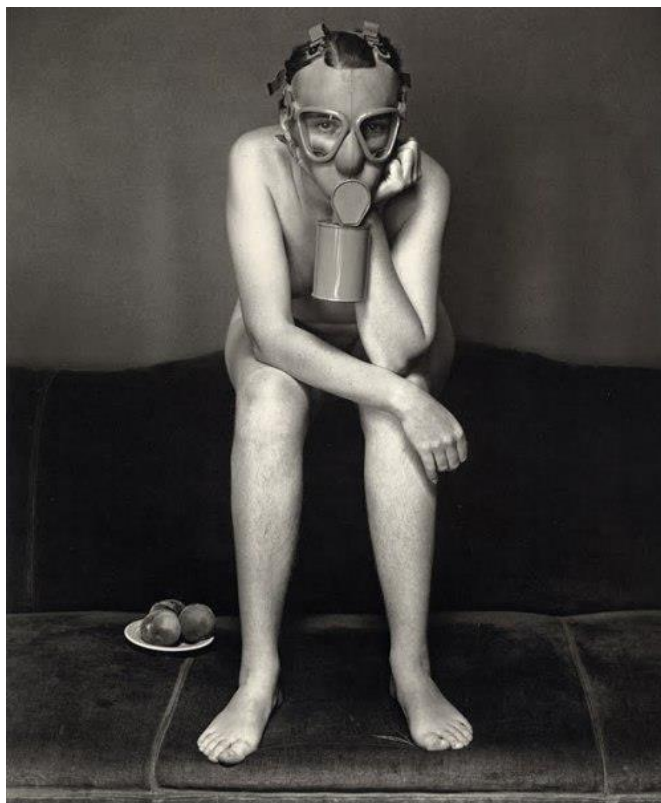


Figura 6: Edward Weston, *Civilian Defence (with peaches)*, 1942.

Podemos, por fim, compreender as reações negativas e as preocupações que a série produzida no começo da década de 1940 gerou na época. No caso de nossa fotografia, a composição juntamente com seu título, *Civilian Defense*, soaram como uma alegoria, o que irremediavelmente remetia à estética pictorialista. Mas enquanto os críticos presumiam que Weston estava retrocedendo em suas técnicas, ele acreditava estar fazendo justamente o contrário. Edward Weston era um fotógrafo diligente, sempre estava buscando aperfeiçoar suas habilidades. Julgando ter esgotado as possibilidades das técnicas composicionais com as quais vinha trabalhando, ele partiu para uma nova direção. Em vez de buscar alcançar uma essência, Weston passou a procurar em suas fotografias o *equilíbrio* das coisas. Uma fotografia que compõe o conjunto das sátiras de guerra fornece algumas pistas para compreender essa virada estética. Seu título, *Exposition of Dynamic Symmetry* (1943) refere-se ao controverso conceito de simetria dinâmica desenvolvido pelo historiador da arte Jay Hambidge em um livro publicado em 1920 (fig. 7).



Figura 7: Edward Weston, Exposition of Dynamic Symmetry, 1943.

Para desenvolver sua obra, Hambidge baseou-se no conceito do Homem Vitruviano elaborado por Marco Vitruvius Polião que define as proporções do corpo humano, bem como na vulgarização da filotaxia por D'Arcy Thompson, uma nova ciência dedicada a compreender a disposição e a morfologia de elementos vegetais, como folhas e pétalas. Através de uma análise aritmética, Hambidge caracteriza a proporção áurea, derivando, a partir dela, o retângulo dinâmico. Definido como aquele em que a razão entre seus lados é um número racional ($\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{5}$,...), o retângulo dinâmico origina uma série de diagramas simétricos que tornam possível identificar visualmente como essas relações aritméticas foram utilizadas em construções da Grécia antiga, por exemplo, ou em pinturas do Renascimento (fig. 8). Após a publicação de sua obra, os diagramas de Hambidge passaram a ser utilizados como uma ferramenta auxiliar para a elaboração de composições de forma mais agilizada por artistas canadenses e estadunidenses nas décadas seguintes.

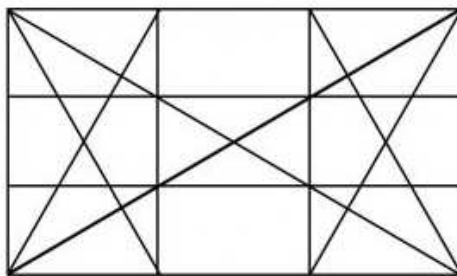


Figura 8: Retângulo $\sqrt{3}$

Embora não o faça de forma rigorosa, *Exposition of Dynamic Symmetry* parece pressupor um dos diagramas de Hambidge, pois as janelas sugerem a divisão da imagem em retângulos dinâmicos, os canos e as escadas aludem às linhas diagonais e as pessoas parecem estar estrategicamente posicionadas nos pontos de convergência. Apesar de Weston ter feito a fotografia como uma brincadeira zombeteira direcionada a sua amiga Jean Kellogg, uma pintora e gravurista que andava bastante entusiasmada pelos diagramas de Hambidge¹³², outras fotografias parecem compartilhar de estratégias compositivas semelhantes, como por exemplo a fotografia *Nude* (1943), também conhecida como *Spring* (fig. 9). É impossível não notar as linhas diagonais formadas pela sombra e pelas três flores alinhadas no canto inferior esquerdo do pequeno telhado, localizado logo abaixo da janela.



Figura 9: Edward Weston, *Nude* (também conhecida como *Spring*), 1943

¹³² Lew Andrews, op. cit.

Mesmo que a simetria dinâmica tenha sido mobilizada por Weston como uma estratégia satírica, suas preocupações com questões compositivas e sua busca por imagens construídas através do equilíbrio ficam bastante evidentes. É a essa nova busca estética que Charis Wilson se refere quando conta que Weston teve dificuldades para equilibrar a estranheza da máscara de gás na composição de *Civilian Defense*. Para ela, Weston apenas debatia-se com as problemáticas de um arranjo de formas e o título, *Defesa Civil*, descrevia estritamente a função da máscara: nada tinha a ver com um lapso de consciência social em seu trabalho¹³³.

As análises mais recentes de *Civilian Defense* tendem a considerá-la, entretanto, como uma imagem produzida intencionalmente como crítica social. Lew Andrews¹³⁴, por exemplo, argumenta que Weston não era contrário à guerra em si, mas sim à forma como ela estava sendo conduzida. Por exemplo, Weston teria ficado revoltado com o fato de somente oficiais estarem recebendo as máscaras de gás, enquanto o restante da população – incluindo ele mesmo – ficava sem proteção no caso de um ataque. Por isso, a fotografia deveria ser entendida, pelo menos parcialmente, como uma sátira, ou mensagem irônica. Se essa era a intenção de Weston, *Civilian Defense* representaria uma mudança radical em sua postura, já que ele sempre foi abertamente contrário a abordagem de questões sociais pela fotografia. Um dos motivos para a dissolução do grupo *f/64* foi justamente a mudança na orientação do trabalho de alguns fotógrafos, que passaram a se dedicar ao fotodocumentarismo, registrando a pobreza e os problemas decorrentes da Grande Depressão. Edward Weston e Ansel Adams, contudo, se mantiveram longe dessas questões, permanecendo fiéis a *Straight Photography*. Em 1934, Ansel Adams, comentando o trabalho de Van Dyke com Weston, disse que pensava nele mais

como sociólogo do que como fotógrafo. Sua fotografia parece estar se transformando em um meio para um fim social, em vez de algo em si... Ainda acredito que existe um significado social real em uma rocha - um significado mais importante do que aquele em uma fila de desempregados¹³⁵.

O que não impediu Adams de publicar num livro intitulado “*Born Free and Equal: the Story of Loyal Japanese Americans*”, em 1944, suas fotografias produzidas em uma visita a um dos campos de concentração em que o governo mantinha os americanos descendentes de japoneses. Para a crítica, essas fotografias, e o assim entendido conjunto de “sátiras” de Edward Weston, foram o mais longe, em termos de “fotografia engajada”, que esses fotógrafos

¹³³ Paul Sternberger, op. cit.

¹³⁴ Lew Andrews, op. cit.

¹³⁵ Ansel Adams citado em Michel Oren, “On the ‘Impurity’ of group *f/64* photography”, 1991, p. 122. Tradução livre.

chegaram. Algumas análises, por outro lado, avaliam que Weston nunca fez essa “virada” para a fotografia com conteúdo social. Mas, apesar de considerarem que ele não tentava fazer conscientemente um manifesto sobre a guerra em sua fotografia, suas “sátiras” acabaram materializando, de forma inconsciente, como os efeitos do estado de guerra lhe afetavam.

É o caso do artigo de Paul Sternberger, inteiramente dedicado à *Civilian Defense, 1942*¹³⁶. Publicado em 2003, o autor estabelece um paralelo entre o momento histórico que Weston vivia e o contexto social dos Estados Unidos após o ataque terrorista ao World Trade Center em 11 de setembro de 2001. Mesmo que Sternberger argumente que em uma análise desta fotografia diferentes caminhos de interpretação se imponham, já que ela resiste a uma interpretação totalizante, a sugestão das semelhanças entre os contextos históricos permite a inferência de que o autor tende a compreender a fotografia como o produto psicológico de um contexto social específico, a Segunda Guerra Mundial, ainda que considere as mudanças pelas quais o trabalho de Edward Weston estava passando. Nesse sentido, apesar de mencionar que Weston alegava não querer transmitir nenhuma mensagem com conteúdo social, para o autor, viver em um país sob ameaça terrorista, como nos Estados Unidos do pós 2001, acabaria produzindo reflexos no trabalho do fotógrafo, ainda que não necessariamente de forma consciente.

Sternberger é bastante feliz ao argumentar como as sátiras de guerra são difíceis para o observador, pois “elas gritam por uma interpretação e, ao mesmo tempo, desafiam a leitura”¹³⁷, impossibilitando qualquer análise definitiva. Essa relação paradoxal, em que a forma exige ao mesmo passo que nega a interpretação, acaba evidenciando a presença de um fotógrafo ativo na construção da cena, como se aquilo que devesse ser observado fosse o próprio trabalho do fotógrafo e não a beleza natural transcendente captada por ele, como nas obras anteriores de Weston. Se colocássemos a discussão nos termos strathernianos apresentados na introdução, poderíamos compreender essa relação paradoxal em termos de reversão figura-fundo. Enquanto para Weston não há nada a ser interpretado, a figura adere ao fundo, para seus críticos contemporâneos, a fotografia torna-se figura evidenciando a existência de um fundo, indefinido. A produção dessa diferença - uma distância ou profundidade -, exige interpretação, e a fotografia passa a ser deslocada contra panos de fundo diferentes: ora é entendida como piada de mau gosto, ora é criação de uma mente perturbada pela guerra, ou ambas as coisas.

¹³⁶ Paul Sternberger, op. cit.

¹³⁷ Ibidem, p. 58.

Desta forma, se as fotografias das conchas e pimentões parecem se apresentar apenas para a contemplação das formas, as sátiras de guerra são incômodas justamente por provocarem inquietações que exigem do observador uma tomada de posição. Talvez, mais do que revelar o trabalho do fotógrafo, como argumenta Sternberger, as sátiras de guerra de Weston denunciam a existência – bastante constrangedora, é verdade – de um observador. No próximo capítulo, dedico-me a relação entre o observador e a fotografia, ampliando a análise de *Civilian Defense* para além do contexto biográfico e da produção artística de Edward Weston, localizando-a em uma tradição iconográfica bastante conhecida da arte ocidental. Espero demonstrar – e interpretar – um outro tipo de efeito de escala.

CAPÍTULO II: A fotografia e a máscara

*A vida escondia a morte até a morte emergir por detrás da face*¹³⁸.
Hans Belting

Ao se deparar com *Civilian Defense*, um observador familiarizado com a iconografia da arte ocidental não teria dificuldades em reconhecer a forma como o corpo está disposto. Essa forma, praticamente uma fórmula, em que o corpo nu feminino repousa numa cama, divã ou sofá, foi reproduzida à exaustão na pintura, como por exemplo nos quadros *Dresden Venus* (c.1510) de Giorgione; em *Vênus de Urbino* (1538) de Ticiano; em *Olympia* (1863) de Manet e, por fim, na *Maja Nua* (c. 1880) de Francisco de Goya. Mas, e aqui o perigo espreita, é como se o fotógrafo recorresse à fórmula para logo subvertê-la: se nessas pinturas o corpo feminino se apresenta ao olhar, se o corpo *repousa* num relaxamento que se abre, na fotografia, ele se fecha.

A perna direita ao encontro do sofá cobrindo a pélvis e as mãos juntas, negam a facilidade do olhar. A mulher mascarada encara a câmera com um misto de impaciência, tédio e desafio e, de seu olhar, temos que nos contentar com muito pouco, pois o olho esquerdo, na sombra, é apenas sugerido por um borrão, enquanto o direito está incompleto, entrecortado por um reflexo no material transparente. A sugestão sensual da nudez se desfaz, e a fotografia captura o olhar predador que várias historiadoras feministas da arte vêm denunciando nas imagens canônicas da arte ocidental, essa tendência em retratar mulheres passivas para o deleite erótico de um observador, sempre tido como masculino e em posição ativa¹³⁹. A fotografia parece, então, retribuir o olhar antes mesmo de ser vista. De observadores, sentimo-nos observados: não somos nós a ver a fotografia, é ela que nos olha.

Como uma armadilha para o olhar, a fotografia denuncia a presença incômoda de um observador. E nessa armadilha, a máscara de gás tem um papel fundamental, já que ela oculta a identidade da mulher fotografada, colocando-nos imediatamente em desvantagem. Mas a máscara também tem protagonismo por sua própria forma ameaçadora, ou, como afirmou Charis Wilson, por seu aspecto "pavoroso":

¹³⁸ Hans Belting, *Face and Mask: a double history*, 2017, p. 108.

¹³⁹ Angélica Lima Cruz, "O Olhar Predador: a Arte a Violência do Olhar", 2010. O artigo faz uma revisão bibliográfica das principais teóricas feministas da arte.

até hoje não consigo dizer o que exatamente faz uma máscara de gás ser um objeto tão repulsivo de se ver. Talvez algo na borracha cinza, seu rosto multifuncional com seu probóscide de lata é desagradável e frio. Mesmo quando você tenta eliminar todas as associações, parece absolutamente impossível achá-la engraçada.”¹⁴⁰.

A que se deve a estranheza provocada pela máscara de gás, que trouxe problemas imprevistos a Edward Weston? Neste capítulo proponho-me a explorar como a imagem e a fenomenologia desse objeto em *Civilian Defense* podem articular oscilações interpretativas bastante singulares da fotografia em um outro contexto de relações, as tradições iconográficas da arte ocidental. Para isso, partiremos do pressuposto que uma máscara possui dois lados: o do forro – a perspectiva de quem a veste; e o de fora – aquilo que um observador vê diante dela.

Retornemos, assim, às trincheiras da Primeira Guerra Mundial. Em 1916, uma recém-criada divisão das forças armadas norte-americanas veiculava cartazes com uma ilustração criada pelo tenente W. G. Thayer (fig. 10). A imagem retrata um soldado em um campo de batalha que, agarrando a própria garganta em um gesto de desespero, curva-se ao sufocar em um ataque com gás. O capacete e o rifle, abandonados próximos ao corpo, advertem que o equipamento convencional é inútil contra a nuvem tóxica que encobre parte dos combatentes no plano de fundo.



Figura 10: W. G. Thayer, 1915. Acervo: Library of Congress. N° local: POS - WWI - Gt Brit, no. 243

¹⁴⁰ Charis Wilson, Edward Weston, *Nudes*, 1977, p. 15. Tradução livre. Cf. capítulo I desta dissertação.

A única chance de sobrevivência do soldado é a máscara que carrega no peito, reconhecível pelo tubo sanfonado e pela bolsa que abriga o filtro. De fato, a ilustração foi empregada em cartazes com o objetivo de instruir os combatentes em treinamento a como utilizar a máscara de gás e, para isso, ela era acompanhada de um texto: “Aprenda a como ajustar seu respirador CORRETA e RAPIDAMENTE. Não respire e isso não acontecerá com você”. O mesmo pôster também foi afixado em fábricas de máscara de gás para que os trabalhadores compreendessem a importância de executar o trabalho de forma precisa e cuidadosa. Mas desta vez, com uma frase sucinta e bastante eloquente: “O inspetor final”¹⁴¹. O uso da ilustração nos dois contextos sintetiza a articulação entre esforços complementares de defesa que as forças militares passaram a empreender a partir do momento em que as armas químicas se tornaram presentes e, portanto, compreensíveis: o desenvolvimento de equipamentos de proteção eficientes e a criação de uma disciplina, eminentemente respiratória, para os soldados.

Apesar de essas políticas de defesa terem como objetivo proteger as tropas e elevar a moral, elas acabaram conformando, de forma inesperada, um imaginário de terror bastante complexo associado à utilização de armas químicas, mais especificamente, ao gás venenoso. Se a própria utilização do gás, por si só, constitui aquilo que defini anteriormente como terrorismo, pretendo argumentar como a máscara de gás, enquanto artefato técnico e visual, articulava diferentes experiências, respiratórias e visuais, que levavam os soldados a literalmente incorporar – no sentido de integrar materialmente ao corpo, o terror vivido nas trincheiras.

Respirar no front

Antes mesmo do fatídico ataque de Ypres em 22 de abril de 1915, os Aliados foram alertados várias vezes por desertores alemães que um ataque com gás venenoso estava em andamento e, no entanto, nenhuma providência para proteção ou contra-ataque foi tomada. Essa surpreendente apatia ou ausência de reação deve-se à inexistência de uma concepção que a própria guerra moderna inaugurou, pois foi somente a partir da utilização do gás como arma química que a indispensabilidade de um “ambiente respirável” para a existência de um organismo vivo atingiu uma representação formal, evidenciando, em contrapartida, uma “experiência respiratória” moderna vinculada à ameaça de contaminação, sufocamento e

¹⁴¹ Samuel J. M. Auld, *Gas and flame in modern warfare*, 1918.

dependência de aparelhos técnicos. Dizendo de outra forma, os Aliados não reagiram porque não havia uma compreensão do que um ataque como esse podia significar.

A partir do dia seguinte, uma série de esforços foram organizados para desenvolver métodos de proteção para os soldados, assim como para as trincheiras¹⁴². Como argumenta Grayzel¹⁴³, apesar de cada nação empenhar-se na elaboração de suas próprias estratégias de proteção, a máscara de gás, ou respirador, emergiu como a opção universal e, em pouco tempo, tornou-se parte indispensável do equipamento de qualquer combatente. Até mesmo animais, como cavalos, cachorros e pombos, passaram a utilizar o equipamento¹⁴⁴.

Diferentemente do que as aparências podem sugerir, o desenvolvimento de máscaras de gás mais eficientes não era suficiente para garantir a proteção e a segurança das tropas. Cada inovação, como as que apresentarei brevemente aqui, deveria ser acompanhada de um treinamento para que o equipamento fosse utilizado pelos soldados de maneira adequada¹⁴⁵. Como argumenta Tim Cook, “ter uma máscara de gás era um passo importante para a proteção, mas aprender como e quando usá-la, como identificar vários gases venenosos e seus substitutos inofensivos, e como consequência ajustar a máscara rapidamente, entre outras tarefas difíceis”¹⁴⁶, como por exemplo, perceber como os gases interagiam com a velocidade e a direção dos ventos e a temperatura ambiente, eram informações imprescindíveis para os soldados, que muitas vezes deveriam ser assimiladas em questão de dias. Era preciso, também, aprender a armazenar o equipamento de forma correta, para evitar que peças se partissem ou que os filtros dos respiradores perdessem a eficácia ao entrar em contato com a água, tão abundante no ambiente lamacento das trincheiras. Em resumo, a utilização do gás passou a exigir um novo tipo de soldado. Não mais um guerreiro, como definiu Ernst Jünger, escritor e ex-combatente alemão, mas sim um operador técnico e especialista mecânico à semelhança dos

¹⁴² Simon Jones & Richard Hook, *World War I Gas Warfare. Tactics and Equipment*, 2006.

¹⁴³ Susan R. Grayzel, “Defence against the indefensible: the gas mask, the State and British Culture during and after the First World War”, 2014.

¹⁴⁴ Outras medidas foram tomadas, como o treinamento de soldados especializados em pulverizar hipossulfito de sódio (usado como fixador nos processos de revelação fotográfica) nas trincheiras e nos objetos contaminados com gás cloro logo após um ataque. Eles ficaram conhecidos como “*Vermorel sprayer men*” pois usavam os mesmos pulverizadores da marca francesa *Vermorel* de produtos agrícolas.

¹⁴⁵ Apresentarei muito brevemente a evolução de alguns equipamentos de proteção, deixando de fora soluções intermediárias ou semelhantes produzidas por outros países, como a França. Para uma descrição mais detalhada, ver Simon Jones & Richard Hook, op. cit. Como alguns autores sugerem, as novas soluções eram criadas a partir de tentativa e erro, através de um trânsito de informações entre os soldados nas trincheiras e centros de estudo, como universidades e laboratórios. O mapeamento dessas trocas constituiria, por si só, um objeto de pesquisa interessante, já que os pesquisadores atuavam nas mais diversas áreas, como agricultura e mineração.

¹⁴⁶ Tim Cook, “Creating the Faith: The Canadian Gas Services in the First World War”, 1998, p. 757. Tradução livre.

operários nas fábricas, capaz de compreender como os instrumentos eram feitos e como operá-los¹⁴⁷.

Para produzir a nova disciplina que a guerra moderna demandava, foram criados destacamentos responsáveis pelos assuntos referentes às armas químicas, conhecidos como *Gas Services*. Além de projetar novas armas, métodos de ataque e equipamentos de proteção, esses destacamentos também atuavam no treinamento das tropas. Samuel J. M. Auld, químico que serviu ao *Gas Service* norte-americano, considerava que uma das grandes dificuldades no treinamento era o desconhecimento dos soldados sobre a natureza dos gases:

até mesmo pessoas instruídas têm dificuldade em entender a palavra "gás" em conexão com a guerra, e consequentemente tendem a pensar no gás de carvão e no gás dos dentistas. O resultado é que, às vezes, todos os tipos de qualidades impossíveis de movimento e letalidade são atribuídos ao gás dos alemães, e dificilmente é possível perceber quanto de medo e desconfiança um recruta pode sentir em relação ao gás até que tenha recebido alguma instrução. O que é tão perigoso quanto a confiança excessiva do soldado veterano, que também pode saber muito pouco sobre o assunto¹⁴⁸.

Um episódio trágico-cômico contado por Auld ilustra a dimensão da dificuldade. Ao atender dois soldados intoxicados por gás cloro que ainda conseguiam falar, um médico perguntou porque não estavam usando seus respiradores. Eles responderam que, na verdade, estavam utilizando naquele momento. Para surpresa do médico, os soldados ataram os respiradores no peito, muito provavelmente porque era ali que sentiam dor. Outros soldados também acabaram feridos porque usavam a máscara somente na boca, deixando o nariz descoberto.

Os casos relatados por Auld referem-se aos primeiros equipamentos utilizados pelos soldados logo após o ataque de Ypres. Partindo da observação de dois respiradores alemães, as primeiras máscaras de proteção utilizadas pelos soldados franceses consistiam em pedaços de tecido que deveriam ser amarrados na boca e nariz e, como o gás ainda não havia sido identificado, elas eram embebidas apenas em água. No dia 25 de abril, o chefe do laboratório municipal de Paris, Dr. André Kling, chegou na Frente Ocidental para coordenar as investigações e acabou identificando o gás utilizado como cloro. Um farmacêutico analisou as máscaras alemãs e reportou que elas continham uma mistura neutralizadora de hipossulfito de sódio e hidrato alcalino numa solução de glicerina. Essas informações foram enviadas à Paris e, ao final do mês de abril, começaram a chegar no *front* as primeiras máscaras produzidas,

¹⁴⁷ Bogdan Costea e Kostas Amiridis, "Ernst Jünger, Total Mobilisation, and the Work of War", 2017.

¹⁴⁸ Samuel J. M. Auld, op. cit., p. 42-43.

assim como aparelhos concentradores de oxigênio utilizados para os primeiros-socorros nas atividades mineradoras.

Como os britânicos suspeitavam que o gás utilizado no ataque era o cloro, imediatamente os soldados foram instruídos a fabricar máscaras de tiras de tecido impregnadas com alguma substância alcalina, como o bicarbonato de sódio ou urina. Para investigar uma máscara apreendida com um soldado alemão, o governo britânico convocou o fisiologista John Scott Haldane¹⁴⁹ e o químico Herbert Brereton Baker, ambos professores universitários. Prof. Baker desenvolveu o primeiro respirador oficial britânico, que consistia em uma almofada de estopa embebida em uma solução de hipossulfito de sódio, carbonato de sódio e glicerina, envolvida por um tule preto que deveria ser amarrado atrás da cabeça, recobrendo a boca e o nariz, como uma máscara de cirurgião. Conhecida como *Black Veil Respirator* [“respirador de véu negro”], ela era capaz de oferecer proteção contra o gás cloro, dióxido de enxofre e óxido nítrico. Desenvolver uma máscara aparentemente tão simples não foi uma tarefa óbvia. Como a almofada deveria ser embebida em solução, ou seja, estar úmida, nem todos os tecidos se mostraram adequados. Algumas máscaras chegaram a ser produzidas com fibras de algodão que, quando molhadas, acabavam não permitindo a passagem de ar e o resultado foi desastroso. Quanto ao tule negro, é interessante notar que Prof. Baker escolheu esse material devido a sua ampla disponibilidade no mercado, já que ele era utilizado na confecção de véus para viúvas. Um símbolo do luto feminino, associado diretamente à morte dos soldados, tornou-se também um equipamento de proteção militar¹⁵⁰.

Apesar de sua confecção ser relativamente simples, o *Black Veil Respirator* era pouco prático de vestir, permitia a passagem de gás pelas extremidades e tinha uma vida útil muito curta e, portanto, foi utilizado por poucas semanas no *front*. No fim do mês de maio, o capitão e médico Cluny MacPherson desenvolveu um novo equipamento, conhecido pelos combatentes como *Smoke Helmet* [capacete de fumaça] ou *Hypo Helmet* [capacete de hipo(ssulfito)], que consistia em um saco de flanela embebida em hipossulfito de sódio com um visor de mica, envolvendo completamente a cabeça do usuário. Diferentemente do *Black Veil Respirator*, o ar passava por uma área de superfície maior, diminuindo o esforço respiratório e a sensação de asfixia. Em dezembro de 1915 os alemães realizaram o primeiro ataque com gás fosgênio e cianeto de hidrogênio e os equipamentos de proteção utilizados até então demonstraram-se

¹⁴⁹ Haldane dedicava-se a pesquisar o papel dos gases em acidentes e desastres na atividade mineradora. Ele foi o primeiro a introduzir a utilização de pequenos animais, como aves e roedores, nas minas para a identificação da presença do monóxido de carbono na década de 1890.

¹⁵⁰ Susan R. Grayzel, op. cit.

insuficientes. Para combater os novos gases, o *Hypo Helmet* recebeu uma nova camada de flanela impregnada com fenato de sódio, substância capaz de neutralizar o fosgênio, além do visor de mica ser substituído por duas peças redondas de vidro presas por aros de estanho para barrar o gás lacrimogêneo. O equipamento recebeu um novo nome, *PH Helmet*, em que o P refere-se ao fenato de sódio [*phenate*] e não, como se confunde, ao fosgênio [*phosgene*].

Apesar de ser mais eficiente, o formato de saco do *Hypo Helmet* trazia novos problemas. As soluções químicas presentes no tecido, ao se misturarem com o suor, queimavam a pele e os olhos e, após algum tempo de uso, o dióxido de carbono se acumulava dentro da máscara provocando insuficiência respiratória, cansaço e até mesmo intoxicação. Para resolver essa questão, o *Hypo Helmet* recebeu uma válvula de saída de ar, que deveria ser mantida entre os dentes. A máscara exigia, assim, uma disciplina respiratória nova e antinatural, pois para se manter vivo, o soldado era obrigado a inspirar pelo nariz para que o ar passasse pelas soluções neutralizadoras do tecido e expirar pela boca, através da válvula.

Quando essas máscaras chegaram ao *front*, os *Gas Services* tiveram de lidar com novas questões disciplinares, uma vez que vários soldados eram atingidos pelo gás ao retirarem o equipamento, seja porque julgavam erroneamente que o ambiente estava “limpo”, ou porque acreditavam que estavam sendo intoxicados pelo gás ao sentir o odor das soluções neutralizadoras presentes no tecido dos respiradores. Outros, acabavam envenenados ao inalar uma grande quantidade de ar e prender a respiração antes de colocar a máscara, atitude completamente contrária ao procedimento correto. Mas mais do que criar uma disciplina, os *Gas Services* tiveram que produzir nos soldados uma relação de fé e confiança nos equipamentos de proteção, pois independentemente do modelo, usar uma máscara de gás, na perspectiva dos combatentes, era aterrorizante. Um relatório canadense de 1915, por exemplo, reportava que com relação ao uso do *Hypo Helmet*, os “homens devem ser advertidos de que podem esperar não apenas um ligeiro desconforto, mas um desconforto muito sério ao ponto de, em alguns casos, sentir sufocamento”¹⁵¹.

No início do ano de 1916 um novo equipamento foi desenhado, já que o *PH Helmet* era ineficaz em altas concentrações de fosgênio e não permitia a adição de novas substâncias neutralizadoras. O *Large Box Respirator* [LBR, respirador de caixa grande] foi desenvolvido por químicos da Universidade de Oxford e consistia em uma máscara de tecido emborrachado que cobria apenas a face, ligada a uma “caixa” – o filtro – através de um tubo sanfonado. Essa caixa era carregada em uma bolsa na lateral do corpo e, dentro dela, encontravam-se as

¹⁵¹ Documento citado em Tim Cook, op. cit., p. 760. Tradução livre.

substâncias neutralizadoras organizadas em camadas: grânulos de permanganato de sódio, carvão de osso e pedra-pomes embebida em solução de sulfato de sódio. Para funcionar, o usuário deveria respirar somente pela boca, já que a entrada ou saída de ar pelo nariz romperia o vedamento da máscara. Para obrigar o soldado a respirar somente pela boca, um grampo de nariz foi incorporado à máscara¹⁵². A experiência sensorial desta nova disciplina respiratória foi descrita por um soldado canadense da seguinte forma:

se quiser saber como é usar uma máscara de gás, deixem prender seu nariz com um par de grampos de fogo, depois enterre seu o rosto em um travesseiro de penas quentes e por fim, segure um tubo de gás com os dentes e respire por algumas horas enquanto realiza tarefas rotineiras. É segura, mas como o mortífero veneno que forçou sua invenção, é insana¹⁵³.

Em agosto de 1916, os britânicos introduziram no *front* uma versão aprimorada do *LBR*, que ficou conhecido como *Small Box Respirator* [*SBR*, respirador de caixa pequena] que funcionava através do mesmo mecanismo básico, mas era mais leve e prática, já que a caixa era carregada em uma sacola na região do peito, além de sua produção industrial ser mais rápida e viável economicamente. O *SBR* foi o equipamento utilizado até o final da guerra pelos Aliados e serviu de modelo para a criação e aprimoramento de novas máscaras de proteção no período entre guerras e na Segunda Guerra Mundial, como é o caso da máscara de treinamento utilizada por Charis Wilson na fotografia de Edward Weston¹⁵⁴. Como o filtro está localizado em um recipiente acoplado à máscara, a adição de uma nova substância neutralizadora exigiria apenas o acréscimo de uma nova camada ao filtro, dispensando o replanejamento de todo o dispositivo, como acontecia com o *Hypo Helmet*.

Do outro lado da Terra de Ninguém, os alemães também desenvolviam seus próprios equipamentos de proteção. Em agosto de 1915 o engenheiro alemão Alexander Bernhard Dräger desenvolveu uma máscara feita com algodão branco emborrachado que cobria a boca, o nariz e os olhos: a *Gummimasken* [máscara de borracha]. O filtro era constituído por um recipiente de metal que continha camadas de grânulos de *Diatomit*, um mineral poroso desenvolvido pelo presidente da *Bayer* Carl Duisberg, embebido em uma solução de carbonato de potássio pulverizado com carvão. Por sugestão de Fritz Haber, o filtro era afixado à máscara através de um sistema de rosca semelhante ao de uma lâmpada, o que permitia sua troca quando

¹⁵² Simon Jones & Richard Hook, op. cit.

¹⁵³ Citado em Tim Cook, *No Place to Run. The Canadian Corps and Gas Warfare in the First World War*, 1999, p. 89. Tradução livre.

¹⁵⁴ Alden H. Waitt, *Gas Warfare: the chemical weapon, its use, and protection against it*, 1944.

estivesse completamente saturado, evitando o descarte de todo o equipamento¹⁵⁵. A máscara garantia uma vedação completa através de faixas elásticas que permitiam seu ajuste perfeito às diferentes curvas do rosto, com a condição de estar livre de pelos faciais. Após uso prolongado, ela deixava o rosto marcado por linhas e, por esse motivo, ficou conhecida como *Linienmaske* [máscara de linha]¹⁵⁶. Sua desvantagem era o acúmulo de gás carbônico em seu interior devido à ausência de uma válvula de saída, que chegou a ser cogitada, mas foi excluída do projeto por causa da complexidade de sua instalação.

Com o avanço da guerra, a *Linienmaske* manteve-se basicamente a mesma, sofrendo poucas transformações, como por exemplo o desenvolvimento de tiras de borracha mais práticas e confortáveis para sua fixação, a modificação do material utilizado nas peças oculares e o acréscimo de novas substâncias neutralizadoras ao filtro. Somente em agosto de 1917 ela é substituída por um novo modelo, em consequência da escassez de borracha. Conhecida como *Ledermaske* [máscara de couro], ela era fabricada em couro de ovelha impermeabilizado a óleo. Com um design muito parecido ao da *Linienmaske*, seu filtro foi modificado para amenizar desconfortos respiratórios e neutralizar novas substâncias.

Se o impacto psicológico inicial do gás podia ser explicado pelo efeito surpresa e pela falta de treinamento das tropas para lidar com um elemento desconhecido, o desenvolvimento de equipamentos de proteção mais eficientes e a criação de uma nova disciplina não foram suficientes para eliminar o pânico vivido pelos soldados. Apesar de todos os esforços dos *Gas Services*, o gás foi considerado como uma arma terrorista durante todo o conflito e, mesmo com o desenvolvimento de máscaras de gás mais eficientes, o pânico e o terror associados ao uso deste equipamento de proteção também perduraram, sobrevivendo até a Segunda Guerra Mundial. Na perspectiva dos combatentes, a máscara de gás materializava o permanente estado de tensão a que estavam condenados, principalmente de duas formas.

Em primeiro lugar, as próprias características materiais da máscara de gás determinavam condições muito precárias de existência, independentemente do modelo. Ela era muito quente e desagradável ao tato, além de limitar a fala e o campo de visão, que ficava mais prejudicada com o constante embaçamento das peças oculares. Como a comunicação era mais difícil, o combatente sentia-se isolado e solitário. O filtro também não permitia a passagem do ar em quantidade suficiente. Denis Winter, um soldado de infantaria canadense, descreveu que

¹⁵⁵ Simon Jones & Richard Hook, op. cit.

¹⁵⁶ Peter Thompson, "The chemical subjects: phenomenology and German encounters with the gas mask in the World War I", 2017.

a máscara faz você se sentir apenas como meio homem. Você não consegue pensar. O ar que você respira foi filtrado, salvo algumas substâncias químicas. Um homem não vive com o que passa pelo filtro - ele meramente existe. Ele fica com a mentalidade de um vegetal bem desperto¹⁵⁷.

Nessas circunstâncias, atividades físicas intensas extremamente difíceis, como fugir de um local que estivesse sob ataque ou carregar um companheiro ferido, tornavam-se ainda mais penosas, uma vez que o organismo aumentava a demanda por oxigênio¹⁵⁸. Como a máscara fornecia uma quantidade limitada de ar, a sensação de asfixia ficava ainda mais violenta, gerando mais calor e ansiedade. Para piorar, a dilatação das veias da face e o suor, provocados pelo aumento da transpiração, diminuía a aderência da máscara, o que ameaçava a eficácia do equipamento e retroalimentava o medo de sufocamento. Ao usar a máscara, o combatente estava, assim, preso em um ciclo de ansiedade, desespero e terror.

Na realidade, a contínua atualização dos equipamentos de proteção, mais do que trazer a sensação de segurança para os combatentes, causava ainda mais medo e ansiedade. A necessidade de se familiarizar com uma nova máscara e, por consequência, incorporar uma nova disciplina respiratória muitas vezes no intervalo de semanas, acabava esmorecendo a confiança dos combatentes de que ela era realmente eficaz. Isso porque, na guerra química, os exércitos dos dois lados do conflito competiam para desenvolver gases mais potentes capazes de penetrar ou quebrar os filtros inimigos, como por exemplo aqueles conhecidos pelo nome genérico de *Blue Cross* [cruz azul]. Utilizados no primeiro momento do ataque, esses gases inutilizavam os filtros das máscaras, levando os soldados a retirá-las para conseguir respirar. Como consequência, ficavam vulneráveis a um segundo ataque, desta vez, com um gás letal, como o fosgênio. Nesse sentido, depender de respiradores que poderiam ser inúteis na proteção contra os gases do inimigo era motivo de constantes tormentos e preocupações.

A corrida armamentista também desenvolveu novas formas de emissão e dispersão. O desenvolvimento de bombas e projéteis desvinculou os ataques da dependência de condições atmosféricas favoráveis, tornando a utilização do gás mais frequente e eficiente. Os soldados passaram a lidar, então, com a ameaça constante de um inimigo invisível e, em casos de longos ataques com gás, precisavam usar as degradantes máscaras muitas vezes por mais de 24 horas ininterruptamente. Os bombardeios também tornavam mais difícil manter a válvula de saída por entre os dentes, quando não arrancavam completamente a máscara da face dos combatentes com a força de uma explosão. O gás mostarda, usado pela primeira vez pelos alemães em julho

¹⁵⁷ Denis Winter, *Death's Men*, 1974, p.124. Tradução livre.

¹⁵⁸ Lembrando que o equipamento completo de um soldado podia chegar a 27 quilos!

de 1917, também trouxe novas ameaças. Por permanecer muitos meses no ambiente, qualquer local desconhecido e, aparentemente inofensivo, poderia estar contaminado. Os soldados, então, corriam o risco de ser envenenados em atividades corriqueiras e todo ambiente inexplorado passou a ser potencialmente tóxico¹⁵⁹. Como argumenta Thompson, historiador, a permanente ameaça de sufocamento produzia medos e ansiedades diferentes daqueles causadas pelo uso de balas e explosivos, que, visualmente, penetram no corpo de fora para dentro. Rasteiro, o gás matava comendo os órgãos por dentro, como descreveu um soldado alemão¹⁶⁰. E ele estava por toda a parte. Os soldados se viam, assim, obrigados a portar a máscara de gás a todo momento, mesmo sabendo que ela poderia ser inútil caso fossem submetidos a gases venenosos desconhecidos e mais potentes.

Como vimos no capítulo anterior, quando uma tática de combate tem como alvo a destruição do ambiente do inimigo com a perspectiva de suprimir as condições básicas de existência, como é o caso das armas químicas, estamos tratando de terrorismo. Para Sloterdijk,

o terrorismo só pode ser entendido quando compreendido como uma forma de exploração do meio ambiente na perspectiva de sua destrutibilidade. Ela explora o fato de que os habitantes comuns têm uma relação de usuário com seu ambiente, que eles o consomem instintiva e exclusivamente como uma condição silenciosa de sua existência. Nesse sentido, a destruição assume um caráter mais analítico do que o uso: enquanto o terror disperso e intermitente tira vantagem da inofensividade no diferencial entre o ataque e o alvo indefeso; o contínuo, sistemático terror, pelo contrário, alimenta um clima de medo prolongado, colocando os defensores em um estado permanente de prontidão contra os ataques que eles são incapazes de combater. Por causa disso, uma luta carregada de terrorismo se transforma cada vez mais em uma competição pela vantagem explicativa sobre os pontos fracos no ambiente do inimigo¹⁶¹.

Nesse sentido, para o autor, um terrorista é alguém que explora uma “vantagem explicativa sobre as condições implícitas da vida do inimigo” com a intenção de expor “- na forma de má surpresa - novas *superfícies de vulnerabilidade*”¹⁶². Em outras palavras, ao contaminar o ar, ou seja, uma das condições básicas de existência, o gás colocava em suspeição os hábitos de interação do organismo com seu próprio ambiente, até então tidos como naturais. O reflexo da respiração passava a ser motivo de desconfiança e, por isso, devia estar constantemente sob vigilância e ser diligentemente disciplinado. Em uma carta para a sua mãe,

¹⁵⁹ Tim Cook, op. cit. 1998.

¹⁶⁰ Peter Thompson, op. cit.

¹⁶¹ Peter Sloterdijk, *Terror From the Air*, 2009, p. 28. Tradução livre.

¹⁶² Ibidem, p. 28 - 29. Grifos meus.

o tenente canadense Claude Williams conta justamente que o “segredo” para sobreviver no *front*, ou usar a máscara, consistia em

respirar corretamente. Se alguém respira errado, seu nome pode sair no papel de honras no dia seguinte. É preciso inspirar por entre os dentes e, depois, expirar através dos lábios. No início é muito difícil, porque a garganta fica muito seca e irritada. Respirar pelo nariz é uma tentação mortal. A solução química também faz muito mal¹⁶³.

Mas a disciplina dependia de um artefato produzido pela mesma lógica que criou o gás venenoso. Como confiar na química do filtro contra a química do gás? Em caso de um ataque, após colocar a máscara de gás corretamente, o combatente não tinha certeza absoluta de que ela funcionaria e a única coisa que lhe restava era respirar disciplinadamente, defender a posição e esperar. Ao se tornar uma extensão corporal do soldado, carregada ora no peito, no pescoço ou em baixo do braço, a máscara de gás denunciava a vulnerabilidade do corpo, pois não se estava a salvo em nenhum lugar. Ela era uma promessa precária de salvação: ao respirar através da máscara, a incessante sensação de sufocamento irremediavelmente lembrava ao combatente que ele era, talvez mais do que nunca, mortal.

Olhar a máscara

No dia 25 de setembro de 1915, os britânicos utilizaram o gás pela primeira vez na Frente Ocidental em Loos, na França. Bernard Kellermann, um correspondente alemão, descreveu o ataque:

o nevoeiro passou por nossas trincheiras, em seguida uma nuvem baixa de fumaça verde-escura veio rastejando em nossa direção e depois outra nuvem de gás, cerca de dez minutos depois da primeira... Alguns homens tossiram e caíram. Os outros ficaram de prontidão o maior tempo possível. Atrás da quarta nuvem de gás e fumaça, de repente, surgiram ingleses em grossas colunas de ataque. Eles emergiram repentinamente da terra usando máscaras de fumaça em seus rostos, parecendo não como soldados, mas como demônios¹⁶⁴.

Se respirar através da máscara de gás era uma experiência aterrorizante, como vimos anteriormente, o relato de Kellermann sugere que olhá-la não era menos assustador. Com sua aparência disforme, olhos esbugalhados e um tubo projetado a partir da boca, a máscara desumanizava as faces, povoando as trincheiras com seres infernais. Uma descrição semelhante

¹⁶³ Carta citada em Tim Cook, op. cit., 1999, p. 79. Tradução livre, grifos meus.

¹⁶⁴ Citado em Tim Cook, op. cit., 1999, p. 51. Tradução livre.

é encontrada no romance *Death of a Hero*, do inglês Richard Aldington, publicado em 1929. Baseado em suas experiências no *front*, o autor descreve que Winterbourne, o protagonista,

parou no final da trincheira para ajudar os homens meio cegos e tateantes. Enquanto passavam, grotescos com rostos de borracha, grandes oculares macabras e um longo tubo saindo de suas bocas para a caixa dos respiradores, Winterbourne achava que pareciam almas perdidas expiando algum pecado horrível em um novo Inferno¹⁶⁵.

A sensação de habitar um inferno também foi descrita por Ernst Jünger. Em suas memórias sobre o conflito, ele relata que após um ataque com fogsênio:

com os olhos lacrimejando, eu tropeçava de volta para a floresta Vaux, mergulhando de cratera em cratera, incapaz de ver qualquer coisa através da viseira embaçada da minha máscara de gás. (...) foi uma noite de solidão sinistra. Cada vez que eu tropeçava em sentinelas ou tropas que haviam se perdido, tinha a fria sensação de conversar não com pessoas, mas com demônios¹⁶⁶.

Além de evocar demônios¹⁶⁷ e fantasmas, os combatentes recorriam a outras comparações para descrever como a máscara de gás transformava, visualmente, aquele que a vestia. O romancista francês e também ex-combatente Roland Dorgèles, por exemplo, afirmou que o “focinho de porco representava a verdadeira face da guerra”¹⁶⁸, enquanto que para o tenente Pierre de Mazenod, estar rodeado por homens mascarados lembrava-lhe um “carnaval da morte”¹⁶⁹. Apesar de diferentes, todas essas imagens enunciam uma operação visual de associação entre a máscara de gás e a morte. Uma forma de explicar essa associação, como bem notou o historiador Ian Kukuchi, deve-se ao fato de o gás mover-se como vapor, remetendo a fantasmas, almas e outros seres horripilantes. Para sobreviver ao gás, o combatente precisava, então, parecer e soar tão assustador quanto o mesmo¹⁷⁰. A exceção para essa interpretação, talvez, seja a comparação com o “focinho de porco” [*groin de cochon*], gíria francesa para a máscara de gás. Como sugere um pastel do pintor Jules Zingg, os soldados mascarados marchando em linha pareciam rumar a um matadouro (fig. 11).

¹⁶⁵ Richard Aldington, *Death of a Hero*, 2013, p. 279. Tradução livre.

¹⁶⁶ Ernst Jünger, *Storm of Steel*, p. 114. Tradução livre.

¹⁶⁷ A associação com demônios foi bastante explorada pela propaganda britânica, para produzir uma desumanização principalmente dos alemães. Ver Marion Leslie Girard, *Formidable Weapon: British Responses to World War I Poison Gas*, 2008. Principalmente o capítulo 5.

¹⁶⁸ Roland Dorgèles, *Souvenirs sur les Croix de bois*, 1929, p. 18, citado em Modris Eksteins, *A Sagração da Primavera: a Grande Guerra e o Nascimento da Era Moderna*, 1992, p. 212.

¹⁶⁹ Citado em Modris Eksteins, op. cit, p. 212.

¹⁷⁰ Marek Prusiewicz, “How deadly was the poison gas of WW1?”, BBC, 2015.



Figura 11: Jules Zingg, *Les Masques*, 1917. Acervo: Biblioteca L'Argonnaute de La contemporaine, N^o local: ORPE 73/FNAC 5726

Apesar de seu aspecto insidioso e traiçoeiro¹⁷¹, o gás e a consequente desumanização produzida pela máscara, não remetiam, isoladamente, a um imaginário mortífero e infernal. Devemos nos lembrar que, antes mesmo de o gás ser utilizado como arma química, os combatentes conviviam intimamente com a morte no *front*, seja devido ao grande número de baixas, seja porque estavam “vivendo em mundo construído, literalmente, com mortos”¹⁷². O historiador econômico e então sargento Richard H. Tawney conta, por exemplo, que chegou à Batalha de Somme com 850 companheiros do 22º Regimento de Manchester. No primeiro ataque, 450 morreram e após o segundo, restaram apenas 54 homens. A mesma batalha também reduziu o 1º batalhão do Regimento de Newfoundland de 801 homens para 68 feridos¹⁷³. Os cadáveres, que não eram enviados para as famílias, deveriam ser enterrados por seus próprios companheiros que após – e até mesmo durante – as batalhas, dedicavam-se às tarefas funerárias. Aqueles que haviam sido mortos na Terra de Ninguém ou próximo à linha de fogo do inimigo seriam recolhidos somente ao anoitecer. Após a Batalha de Loos em 1915, o escocês George Craike, acompanhado de um grupo de homens, passou noites na Terra de Ninguém cobrindo com uma fina camada de terra os cadáveres de soldados que haviam morrido uma semana antes:

nós nos arrastamos para fora das trincheiras com cautela em pequenos destacamentos, e lidamos com os mortos simplesmente colocando-os em depressões na terra, ou em

¹⁷¹ Um *cartoon* de Louis Raemaekers de 1917, por exemplo, retrata um soldado adormecido sendo atacado pelo gás, representado como uma serpente peçonhenta. Ver Marion Leslie Girard, op. cit., p. 3.

¹⁷² Allyson Booth, *Postcards from the trenches: negotiating the space between modernism and the First World War*, 1996, p. 50. Tradução livre.

¹⁷³ Paul Gough, “The living, the dead and the imagery of emptiness and re-appearance on the battlefields of the western front”, 2010.

crateras de bombas. Não foi uma tarefa agradável e, ocasionalmente, os braços se desprendiam dos corpos. No entanto, os corpos foram colocados o mais longe possível nestes buracos e cobertos com uma leve camada de terra, escovada ou escavada com pás de trincheira. Todo o trabalho tinha que ser feito de quatro, pois ficar de pé era um desastre. ... O trabalho foi lento, trabalhoso e difícil¹⁷⁴.

Mas, muitas vezes, o intervalo de tempo entre a morte e a descoberta dos cadáveres era longo o suficiente para que os corpos fossem encontrados em avançado estado de decomposição, infestados de moscas e larvas, além de serem devorados por aves e ratos que comiam as carnes até sobrarem esqueletos “limpos” e “brilhantes”¹⁷⁵. Em sua autobiografia, o romancista Stuart Cloete, que serviu ao exército francês com 17 anos conta que,

como você tem que levantar um corpo pelos braços e pernas, eles se soltavam do tronco, e essa não era a pior coisa. Cada corpo estava coberto por um pelo preto de moscas com centímetros de espessura, que voavam para o seu rosto, sua boca, olhos e narinas quando você se aproximava. Os corpos fervilhavam de vermes (...). Os pássaros disputaram os corpos conosco. Este foi um trabalho para todas as patentes. Ninguém poderia esperar que os homens manejassem os corpos a menos que os oficiais fizessem a sua parte. Parávamos de vez em quando para vomitar... Os corpos tinham a consistência de queijo Camembert. Certa vez caí e minha mão passou pela barriga de um homem. Demorou dias para eu conseguir tirar o cheiro das minhas mãos¹⁷⁶.

A presença massiva de corpos abandonados no *front* foi bastante explorada visualmente em campanhas antibelicistas no período entre guerras, principalmente na República de Weimar. Um exemplo é *Krieg dem Kriege!* [Guerra à Guerra!], publicado em 1924 pelo ativista Ernst Friedrich. O livro, publicado originalmente em quatro idiomas (francês, alemão, inglês e holandês) é composto por mais de 200 fotografias (fig. 12), obtidas tanto em arquivos médicos como militares, que retratam as trincheiras, os cadáveres e corpos despedaçados na Frente Ocidental, além de incluir retratos de ex-combatentes severamente desfigurados¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Max Arthur, *Forgotten Voices of the Great War: A New History of WWI in the Words of the Men and Women Who Were There*, 2002, p. 105. Tradução livre.

¹⁷⁵ William Orpen, *An Onlooker in France 1917–1919*, 1921.

¹⁷⁶ Stuart Cloete, *A Victorian Son: An Autobiography*, 1972. p. 121.

¹⁷⁷ Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, 1924.



Figura 12: Kaiser Willian II: "Eu te conduzirei a tempos de glória!" (*Krieg dem Krieg*, p. 79)

Também em 1924, o artista e ex-combatente Otto Dix¹⁷⁸ produz um catálogo anti-guerra. Para compor as 50 gravuras, organizadas em 5 pastas com 10 águas-fortes cada, Dix baseou-se nas fotografias de Ernst Friedrich e em estudos nas catacumbas de Palermo. Publicado pela editora *Nierendorf* em Berlim com uma tiragem de 70 exemplares, *Der Krieg* [A Guerra] funciona “como um *ars memoria*, onde imagens mentais separadas foram deliberadamente construídas para evocar uma resposta compartilhada e mnemônica do observador e também para oferecer uma lembrança didática sobre a violência da guerra”¹⁷⁹. Do conjunto, duas gravuras nos interessam em um primeiro momento. A primeira (fig. 13) retrata as faces ressecadas e distorcidas de dois cadáveres em avançado estado de putrefação – provavelmente elaborados a partir da observação dos corpos das catacumbas de Palermo. Mas, o que chama a atenção é o objeto oval que o cadáver da direita carrega no pescoço em um cordão: aproximando o olhar, é possível perceber que se trata de uma plaqueta de identificação militar. Era através desse objeto que os soldados – ainda vivos – podiam identificar os corpos, muitas vezes decompostos ou despedaçados, daqueles que enterravam aos montes em sepulturas coletivas. A segunda gravura (fig. 14), por sua vez, contrapõe a refeição de um

¹⁷⁸ Veterano da Primeira Guerra, Otto Dix voluntariou-se em 1915, ocupando o posto de comandante de uma seção de artilharia. Participou da Terceira Batalha de Ypres em 1917. Foi um artista expressionista alemão que produziu obras a partir de uma perspectiva antibelicista. Integrou o coletivo artístico Secessão de Dresden – Grupo 1919, do qual Lasar Segall também fez parte antes de se mudar para o Brasil.

¹⁷⁹ Michèle Wijegoonaratna, “Otto Dix and the Great War: Reality, Memory and the Construction of Identity in the portfolio War of 1924”, 2015, p. 402.

soldado com os restos de uma outra refeição: o esqueleto de um corpo devorado por vermes, identificável apenas pelo crânio.



Figura 13: Otto Dix, Homens mortos antes da posição perto de Tahure (Der Krieg), 1924. Acervo: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Nº local: 159.1934.50



Figura 14: Otto Dix, Hora da refeição na trincheira (Der Krieg), 1924. Acervo: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Nº local: 159.1934.13

Como a segunda gravura de Otto Dix sugere, as trincheiras nada mais eram do que lama misturada com corpos em diferentes estágios de mutilação e decomposição e que, a cada bombardeio, eram locais em que os cadáveres dos companheiros que haviam sido enterrados voltavam à superfície. Henri Barbusse descreveu que “no solo existem vários estratos de

mortos, e em muitos lugares, a explosão das bombas revolve a terra trazendo os cadáveres mais antigos, exibindo-os por cima dos mais novos”¹⁸⁰. Não raramente, pedaços de corpos eram levados para dentro dos sacos de areia que os combatentes utilizavam para apoiar os equipamentos ou dormir. Para um soldado francês, a podridão e o cheiro de carniça, insuficientemente amenizado pelo uso de cloreto de cálcio, impregnavam até mesmo os corpos dos vivos: “todos exalávamos o fedor de corpos mortos. O pão que comíamos, a água estagnada que bebíamos, tudo o que tocávamos tinha um cheiro ruim”¹⁸¹.

Não é de se espantar que os próprios combatentes, vivendo embaixo da terra, em valas cavadas em meio a uma lama humana putrefata, imaginavam já estarem mortos: “nossas mãos são terra, nossos corpos argila e os olhos poças de chuva. Nós não sabemos se ainda vivemos”¹⁸². A vida enclausurada nas trincheiras, como descreve Paul Fussel¹⁸³, era desorientadora e claustrofóbica. Durante o dia, o soldado ficava preso entre paredes indiferenciadas de terra abaixo do nível do solo encobertas por um céu abobadado, dependendo completamente de um periscópio para ver qualquer coisa acima da superfície. Em uma carta para sua esposa de 1915, o Major Frank Isherwood escreve: “as trincheiras são um labirinto, eu já me perdi repetidamente... Você não pode sair delas e andar pelo campo ou ver qualquer coisa além de duas paredes enlameadas em cada lado de você”¹⁸⁴. Como a análise de Allyson Booth avalia, no *front*, a perspectiva dos combatentes era de algo ou alguém que já estivesse enterrado¹⁸⁵ e poderíamos, portanto, considerar as trincheiras como espaços liminares, entre o mundo dos vivos e dos mortos. Paradoxalmente, somente a visão estreita de um céu ameaçador seria capaz de “persuadir um homem de que ele não estava perdido em um túmulo coletivo”¹⁸⁶: um céu que trazia os projéteis em bombardeios e as nuvens de gases tóxicos, que intensificavam ainda mais esse cenário funesto e de horror.

A necessidade de usar a máscara, imposta pelo gás, acabava desfigurando uma das poucas imagens que restavam de humanidade nas trincheiras: a face dos companheiros. A paisagem, reduzida à Terra de Ninguém, era um campo desolado e os inimigos, que também viviam em valas, eram, ao fim, invisíveis. Além de transformar os próprios companheiros em demônios anônimos, como vimos anteriormente, a máscara produzia uma terrível sensação

¹⁸⁰ Henri Barbusse, *Under Fire: The Story of a Squad*, 1917, p. 278. Tradução livre.

¹⁸¹ Citado em Modris Eksteins, op. cit., p. 198. Tradução livre.

¹⁸² Erich Maria Remarque, *All Quiet on the Western Front*, 1987, p. 287. Tradução livre.

¹⁸³ Paul Fussel, *The Great War and Modern Memory*, 1989.

¹⁸⁴ Citado em Paul Fussel, op. cit., p. 51.

¹⁸⁵ Allyson Booth, op. cit.

¹⁸⁶ Paul Fussel, op. cit., p. 51.

corporal de isolamento. Mas para além do anonimato ou da comparação com seres infernais, quero sugerir que a máscara, em sua estranheza, parecia espelhar os próprios corpos dos mortos pelo gás, que circundavam os vivos. Um oficial britânico, em um artigo publicado em 22 de junho de 1915 no *The New York Times*, assim descreveu os feridos por gás atendidos em um hospital: “eles estão todos sentados, empertigados ou balançando para frente e para trás, ofegantes; seus rostos, mãos e pescoços são de uma cor cinza-negro brilhante, os olhos estão vidrados, incapazes de falar ou comer. Demora dois dias para estes homens morrerem”¹⁸⁷. A pele cinzenta, por vezes descrita como azulada, inevitavelmente remetia ao tecido emborrachado da máscara e os olhos, esbugalhados e vidrados, às grandes e macabras peças oculares, descritas por Richard Aldington. Mas dentre todas as imagens evocadas pelos combatentes, uma em especial interessa-nos no âmbito desta pesquisa: o crânio humano, ou a caveira.

Em suas memórias, o oficial russo Fedor Stepun relembra, sobre um ataque com gás, “a terrível irreconhecibilidade de todas as pessoas ao redor, a solidão de uma maldita e trágica mascarada: *crânios* de borracha branca, olhos de vidro quadráticos, focinhos verdes compridos”¹⁸⁸. A mesma associação da máscara de gás com o crânio é sugerida em um desenho de Henry de Groux¹⁸⁹, intitulado “Patrulheiro das trincheiras” (fig. 15). Entre os soldados vestidos com diferentes modelos da máscara de gás, um deles (o segundo da direita para a esquerda) possui um inconfundível aspecto cadavérico.



Figura 15: Henry de Groux, *Patrulheiros das trincheiras*, 1917 (detalhe). Acervo: Biblioteca Real da Bélgica.

¹⁸⁷ Citado em Tim Cook, op. cit., 1999, p. 38. Tradução livre.

¹⁸⁸ Citado em Doris Kaufmann, “Gas, Gas, Gaas!” *The Poison Gas War in the Literature and Visual Arts of Interwar Europe*, 2017, p. 181. Tradução livre, grifos meus.

¹⁸⁹ Henry de Groux foi um artista simbolista belga. Passou os anos da Grande Guerra em Paris, onde adquiriu o repertório para representar o conflito em suas obras tardias. Ver: Nancy Davenport, “Henry De Groux, the Great War and the Apocalypse”, 2002.

A comparação visual também aparece no catálogo *Der Krieg*, de Otto Dix. Justapondo duas gravuras (figs. 16 e 17), produzimos uma equivalência entre a máscara de gás e o crânio. Os homens maltrapilhos saindo da terra com máscaras de gás em meio ao arame farpado, espelham um cadáver em decomposição, ao ponto de o soldado cabisbaixo, no plano de fundo à direita, parecer personificar a própria Morte. A imagem se torna ainda mais eloquente – e eficiente enquanto propaganda antibelicista – quando lembramos que a insígnia da *Stosstruppen* alemã [tropa de choque] era um *Totenkopf*: literalmente uma caveira com dois ossos cruzados. O símbolo começou a ser utilizado por Frederico II da Prússia na segunda metade do século XVIII, mas é associado mais fortemente a *Schutzstaffel*, a SS da Alemanha nazista.



Figura 16: Otto Dix, *Cadáver no arame farpado* (*Der Krieg*), 1924. Acervo: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). N° local: 159.1934.16



Figura 17: Otto Dix, *Stosstruppen avança sob o gás* (*Der Krieg*), 1924. Acervo: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). N° local: 159.1934.12

Assim, apesar de ser um objeto concebido para cumprir funções puramente técnicas, ou seja, proteger o usuário dos efeitos de gases nocivos e trazer segurança, as narrativas orais e escritas dos combatentes, bem como as representações na arte do entre guerras, sugerem que a máscara de gás produzia, justamente, um efeito contrário, ao suscitar associações com um imaginário visual europeu bastante consolidado sobre a morte. Após essas considerações, poderíamos reformular a interpretação de Ian Kikuchi: para combater a morte no *front*, era preciso, na verdade, soar e se parecer com ela – ou com um morto –, o que na teoria antropológica nos levaria imediatamente ao mecanismo da magia simpática imitativa descrita por James G. Frazer¹⁹⁰, cujo princípio pressupõe que o semelhante é capaz de agir sobre o semelhante. Mas, aqui, interessa-me seguir por outra via: pensar como a máscara de gás, enquanto artefato visual, torna presente uma tensão entre a face e o crânio, atualizando operações mentais (visuais) que foram bastante exploradas em certas tradições iconográficas da arte ocidental.

No prefácio de uma edição de 1538 da Dança Macabra de Hans Holbein, Jean de Vauzèles fazia um “curioso questionamento”: “Qual figura da morte pode ser por um vivo representada? Ou, como pode ele conceber aquilo que a todos sua inexorável força não experimenta?”. O texto segue com a inevitável resposta:

É bem verdade que o invisível não se pode por coisa visível propriamente representar. Mas ainda assim é pelas coisas criadas e visíveis, como está dito na epístola aos Romanos, que podemos ver e contemplar o Deus incriado. Semelhantemente, para as coisas aquelas que a morte fez irrevogáveis passagens, a saber os corpos em sepulcros cadavéricos e descarnados sob seus monumentos, podemos extrair alguns simulacros da morte (simulacro verdadeiramente dito, porque simulacro vem de simular e fingir, o que não é o ponto). E portanto, há pouca coisa que encontremos mais próximo e semelhante à morte do que a pessoa morta; suas efígies simulacros e faces da morte podem em nosso pensamento imprimir memória da morte mais viva, do que podem todas as retóricas descrições dos oradores¹⁹¹.

Poderíamos sintetizar as reflexões de Vauzèles: a morte, enquanto ser sem corpo, só pode ser representada através de um simulacro, ou seja, através da incorporação de uma imagem abstrata a um objeto concreto: o corpo de um morto. Essa formulação carrega a ideia de que os vivos só podem compreender a morte através de fenômenos intermediários, já que não é

¹⁹⁰ James G. Frazer, *O Ramo de Ouro*, 1978.

¹⁹¹ Jean de Vauzèles, *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes*, 1538 reproduzido integralmente em Werner L. L (ed.), *The Dance of Death by Hans Holbein the Younger*, 1971. Agradeço a Pedro Galdino pela tradução do francês a partir do fac-símile.

possível experienciá-la diretamente. Uma vez que sua realidade é inacessível, tomamos consciência da morte ao viver a morte dos outros, antecipando nosso próprio fim. A eficácia desse mecanismo de representação da morte remonta a uma prática instituída nos mosteiros medievais: a meditação sobre a morte. Como Ashby Kinch argumenta de forma persuasiva, a imagem da morte é produto das práticas meditativas monásticas, baseadas em um dos itens do quarto capítulo da regra de São Bento: “ter diariamente diante dos olhos a morte a surpreendê-lo”. Essa instrução era atualizada através dos rituais de assistência ao irmão que estivesse em leito de morte, compreendendo a realização de vigílias tanto antes como depois do falecimento¹⁹². Para Kinch,

esses rituais, por sua vez, produziram um gênero de meditação da morte conhecido como "Sinais da Morte" [Signs of Death], que veio a influenciar a pregação vernacular, aparecendo no século XIII em formas verbais distintas no Inglês Médio. Esses poemas descrevem os sinais que o corpo produz ao se aproximar da morte - olhos embaçados, pele caída, língua dobrada, lábios enegrecidos, pés rígidos -, de modo que o monge moribundo pudesse se preparar mentalmente para a transição¹⁹³.

Dessa forma, os exercícios meditativos que surgiram, provavelmente, como uma forma de preparar o monge para que ele pudesse auxiliar na transição daqueles que estivessem morrendo, acabaram evoluindo para imagens meditativas que proporcionavam uma experiência sensorial de sua própria morte futura.

A meditação sobre a morte é revivida pelos jesuítas no contexto da Contrarreforma. Em 1548, o Papa Paulo III consagra os *Exercícios Espirituais* inicianos como um manual para o desenvolvimento espiritual a ser seguido por todos os cristãos¹⁹⁴. O texto de Inácio de Loyola¹⁹⁵, estruturado como um guia pessoal para que o que o fiel, autonomamente, praticasse exercícios de meditação, contemplação e oração, abria a possibilidade de se estabelecer uma relação íntima e pessoal com Deus sem precisar adotar uma vida eclesiástica, respondendo a uma objeção que a Reforma Protestante colocava para a Igreja. Como o homem comum deixava de ser, assim, apenas uma casualidade entre uma guerra entre Deus e o Diabo para ter um papel ativo em seu próprio destino, sendo responsabilizado individualmente, cabia à Igreja o papel de orientadora espiritual¹⁹⁶. A meditação sobre a morte consolida-se então como um auxílio para que o fiel

¹⁹² Ashby Kish, *Imago Mortis: Mediating Images of Death in Late Medieval Culture*, 2013.

¹⁹³ Ibidem., p. 6.

¹⁹⁴ Émile Male, *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, 2001.

¹⁹⁵ Inácio de Loyola foi o líder fundador da Companhia de Jesus, uma ordem da Igreja Católica que teve grande protagonismo na Contrarreforma. É conhecida por seu trabalho missionário de catequização e educação.

¹⁹⁶ Amanda M. Dutton, *Death Becomes Us: An Examination of Memento Mori Rhetoric in the Art and Literature of the Counter-Reformation*, 2019

pudesse discernir sozinho quais eram as prioridades de uma vida virtuosa, uma vez que a vida terrena – transitória – era o caminho para a vida verdadeira – eterna – alcançada unicamente através da morte.

A morte recebia, assim, um tópico específico nas meditações inicianas. Durante essa meditação, o fiel era orientado a refletir sobre a separação dos amigos e da família, sobre o julgamento final e a imaginar-se em um túmulo de um desconhecido, tocando-lhe os ossos para indagar-se o que este homem teria sido e o que se tornou¹⁹⁷. O uso de objetos e exercícios imaginativos visuais, cuja a função era auxiliar o observador a lembrar-se da brevidade da vida, vai de encontro com as recomendações do Concílio de Trento, que entendia as imagens como instrumentos didáticos capazes de fazer a mediação entre a humanidade e o divino. Na abertura do capítulo dedicado à meditação sobre a morte, de uma edição dos *Exercícios Espirituais*, destinados às pessoas que o praticavam pela primeira vez, e publicada em 1687 pelos jesuítas, lia-se a instrução anônima: “Esta meditação deve ser feita com as janelas fechadas; porque a escuridão do lugar ajuda muito a imprimir na alma o horror da morte. Ao mesmo tempo, é conveniente ter uma caveira”¹⁹⁸. O crânio humano, facilmente obtido em ossários, se populariza então como um eficaz facilitador nos exercícios meditativos sobre a morte – na forma de um *memento mori* (do latim: “lembre-se que você é mortal”) –, passando também a figurar em pinturas e esculturas. Para o historiador da arte Emile Mâle, isso explica, pelo menos em partes, porque os santos contemplativos e, por vezes, penitentes, começam a ser representados, principalmente a partir do século XVI, meditando sobre uma caveira, como é o caso de São Jerônimo, São Francisco e Maria Madalena¹⁹⁹.

Além dos crânios, diferentes tipos de objeto tinham a função de auxiliar o devoto em suas meditações pessoais. No Museu do Louvre, por exemplo, encontramos um díptico pintado por Jan Gossaert em 1518, cujos painéis estão unidos por uma dobradiça (fig. 16). No painel interno da esquerda, encontramos um retrato de Jean Carondelet, o encomendante, em oração à Virgem com o Menino, retratada no painel à direita. Quando fechado, o díptico revela outras imagens, duas naturezas-mortas representadas com a técnica *trompe l'oeil*: o escudo de armas de Jean Carondelet e, no painel oposto, equivalente a uma contracapa, um crânio, encimado por um pedaço de papel com a inscrição “*Facile contemnit omnia qui se semper cogitat moritorem. Hieronymus 1517*” [Quem nunca esquece que vai morrer despreza com facilidade todas as coisas], retirada do epistolário de São Jerônimo, o mais humanista dos patriarcas da Igreja.

¹⁹⁷ Corinna Ricasoli, “Memento Mori” in *Baroque Rome*, 2015.

¹⁹⁸ Citado em Emile Mâle, op. cit., p. 205.

¹⁹⁹ Ibidem.

Esse objeto é interessante porque ele traz para o âmbito da devoção privada um costume muito presente à época na arte tumular: a representação de um *memento mori* no anverso das esculturas sepulcrais. Assim, para meditar sobre a morte, bastava ao fiel fechar o díptico, movimento que produzia um efeito duplo: ocultar a face representada no retrato para, por fim, revelar o perturbador crânio com sua mandíbula deslocada.



Figura 18: Jean Gossaert, Díptico de Jean Carondelet, 1517. Acervo: Museu do Louvre. Nº local: INV. 1442, INV. 1443

A imagem da morte pode ser produzida através de outra lógica organizativa do espaço representacional. Em uma conta em marfim de um rosário alemão (ca. 1500-1525), pertencente ao acervo do *Metropolitan Museum* (fig. 19), a representação da morte não surge através da revelação do crânio por meio do ocultamento da face, mas sim através da evidenciação de sua peregibilidade. Assim, ao deslocarmos o olhar da esquerda para a direita, partimos de um rosto com sinais de decomposição para uma caveira já completamente nua. Transição que implica em uma “descida” de nível, na medida em que a face adiciona ao crânio camadas de tecido (epiteliais, musculares, etc): o crânio, está, assim, contido em uma face que perece. Mas o hábil escultor dessa pequena conta com cerca de 4 cm foi cuidadoso ao representar também o esvaziamento interior da caixa craniana. Estão ali as fissuras orbitárias superior e inferior; a cavidade nasal; o forame mentual (o pequeno orifício na região do queixo) e o espaço vago formado pela junção da mandíbula com a maxila.



Figura 19: Conta de rosário em marfim, autor desconhecido, ca. 1500-1525. Acervo: The Metropolitan Museum of Art, N° local: 17.190.306

Mas voltemos à máscara e gás. Sugerí anteriormente que a máscara apresenta, por meio de sua própria forma, uma tensão entre a face e o crânio, fazendo emergir, como consequência, uma certa imagem da morte. De que forma ela faz isso? Como vimos, o díptico e a conta de rosário representam a morte a partir da sugestão de um descarnamento da face, através de sua ocultação – no caso do díptico –, ou através da evidenciação de sua ausência – como na conta de marfim. A máscara de gás opera por uma lógica bastante semelhante, mas menos evidente: ela oculta a face ao mesmo passo em que sugere a existência de um crânio. O que nos levaria a uma nova pergunta: como, ao contemplá-la, dela emerge a sugestão de um crânio?

Ora, um crânio, como aprendemos com a conta de marfim, nada mais é que uma caixa óssea ovóide esvaziada, uma face humana com orifícios e que, paradoxalmente, nos encara com grandes órbitas vazias²⁰⁰. Analisando as estratégias formais utilizadas na arte para conferir intencionalidade aos ídolos religiosos, Alfred Gell argumenta que os orifícios, à semelhança do corpo humano, dão acesso a uma “interioridade” que se contrapõe, formalmente, ao exterior. O contraste formal entre um exterior visível e um interior anunciado associam-se, por sua vez, à representação de uma mente (ou intencionalidade) interior, que no limite, não pode ser retratada fisicamente. Seguindo esse raciocínio, o crânio, enquanto forma, produz uma imagem da morte através de orifícios que dão acesso a um interior completamente esvaziado, indicando a ausência de uma mente que outrora se acomodava ali e que já não existe mais.

²⁰⁰ Georges Didi-Huberman, *Ser Crânio. Lugar, contato, pensamento, escultura*, 2009 e também Georges Didi-Huberman, “O rosto e a terra. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto”, 1998.



Figura 20: William Orpen, *Thiepval*, 1917. Acervo: Imperial War Museum. Nº local: Art.IWM ART 2377

Mas as órbitas oculares do crânio, mesmo vazias, sugerem também um olhar. De acordo com Gell, “o contato visual, a troca de olhares, é um mecanismo básico da intersubjetividade, porque olhar dentro dos olhos do outro não é apenas ver o outro, mas ver o outro vendo você”²⁰¹. Nesse sentido, por meio de uma singular troca de olhares, uma espécie de agência é atribuída à caveira, uma vez que uma pessoa, já morta, parece retribuir o olhar a partir de sua não-existência. Aquele que olha, portanto, era uma pessoa – assim como o observador – que não existe mais, anunciando um fim compartilhado. Esse efeito, como vimos, foi explorado pelos jesuítas em suas meditações e pode ser sintetizado na máxima *hodie mihi cras tibi*: hoje sou eu, amanhã é você.

A relação entre esvaziamento interior do crânio e a intersubjetividade da troca de olhares pode ser encontrada nas memórias de William Orpen, um pintor oficial do exército britânico na Primeira Guerra Mundial. Não é de surpreender que na tela pintada na ocasião (fig. 18), o crânio de perfil à esquerda parece possuir o resquício esférico de um de seus olhos:

Eu me lembro que, naquele verão, uma coisa estranha aconteceu. Um dia encontrei, e comecei a pintar, os restos de um britânico e de um *boche* - apenas crânios, ossos, roupas – nas trincheiras de Thiepval. Eu estava completamente sozinho. Meu fiel Howlett estava a quase um quilômetro de distância com o carro. Quando havia

²⁰¹ Alfred Gell, *Arte e agência: uma teoria antropológica*, 2018, p. 187.

trabalhado por cerca de duas horas, senti-me estranho. Até mesmo agora não posso dizer o que senti. Receoso? Sobre o quê? O sol brilhava ferozmente. Não havia um sopro de ar. Talvez tenha sido isso - um toque do sol. Então eu parei de pintar e fui sentar em um tronco de uma árvore próximo, quando de repente fui jogado ao chão sobre a parte de trás da minha cabeça. Meu pesado cavalete estava tombado e um dos crânios atravessou a tela. Levantei-me e pensei muito, mas cheguei à conclusão de que era melhor continuar trabalhando, o que fiz, e nada mais estranho aconteceu. Naquela noite, encontrei Joffroy e contei-lhe sobre esses crânios e como um era peculiar, pois tinha uma divisão no osso frontal (a do britânico). Ele disse que gostaria de fazer um estudo sobre isso; então o levei na manhã seguinte para o local, eu mesmo trabalharia naquele dia em Thiepval Wood, a cerca de um quilômetro e meio da colina. Deixei-o, dizendo que voltaria e levaria o almoço para ele de carro, pois era difícil para ele se locomover. Quando voltei, encontrei-o deitado, não muito perto do local, dizendo que se sentia muito mal e achava que era o cheiro "daqueles restos". Ele não havia feito nenhum trabalho e se recusou a tentar comer até ficarmos longe dos crânios. Eu expliquei a ele que não havia cheiro, e ele disse: "Mas você não viu que um ainda tem um olho?" Mas eu sabia que todos os quatro olhos tinham secado meses antes²⁰².

A máscara de gás sobrepõe um crânio à face na medida em que as peças oculares sugerem um *aprofundamento* na face ocultada, como no cadavérico patrulheiro de Henry de Groux; ou então um *esvaziamento* da visão – como nas gravuras justapostas de Otto Dix, em que os olhares do cadáver e dos soldados, se pudermos dizer assim, são profundamente negros e, portanto, equivalentes. Esse escavamento, ou esvaziamento do olhar, na máscara, é sugerido de maneira mais evidente em uma pintura em guache de 1918 de Richard Stitzel (fig. 21).

²⁰² William Orpen, *An Onlooker in France 1917–1919*, 1921, p. 35. Tradução livre. *Boche* é um termo pejorativo para se referir aos alemães. É uma forma abreviada da gíria francesa *allboche*, palavra-valise formada por *Allemand* (alemão) e *caboche* (cabeça ou repolho).



Figura 21: Richard Stitzel, *Em capacete de aço e máscara de gás*, 1918.

Assim, ao ocultar o rosto, a máscara de gás revelava, surpreendentemente, aquilo que está por detrás da face: o crânio, anunciando a inevitável e tão presente perecibilidade humana na guerra. Apesar de ser concebida enquanto um dispositivo com funções inteiramente técnicas, sugiro que a máscara de gás produzia um engajamento visual e mental do observador de forma muito semelhante a obras de arte ou, mais precisamente, a objetos de uso ritual. É por isso que as reflexões de Lévi-Strauss sobre as máscaras da Costa Noroeste americana parecem funcionar, não sem espanto, também para a máscara de gás:

Seria, portanto, ilusório imaginar – como tantos etnólogos e historiadores de arte fazem ainda hoje – que uma máscara e, de forma mais geral, uma escultura ou um quadro possam ser interpretados cada um por si só, pelo que representam ou pelo uso estético ou ritual a que se destinam. Vimos que, pelo contrário, uma máscara não existe em si; a máscara pressupõe, sempre presentes a seu lado, outras máscaras, reais ou possíveis, que poderiam ter sido escolhidas para a substituírem. Esperamos ter mostrado, nesta discussão de um problema particular, que uma máscara não é, principalmente, aquilo que representa, mas aquilo que transforma, isto é: que escolhe *não* representar. Como um mito, uma máscara nega tanto quanto afirma; não é feita somente daquilo que diz ou julga dizer, mas daquilo que exclui²⁰³.

²⁰³ Claude Lévi-Strauss, *A Via das Máscaras*, 1981, p. 124.

Pontos de vista

Podemos, por fim, articular as duas “impressões” produzidas pela máscara de gás: a respiratória, definida pela onipresente sensação ou possibilidade de sufocamento, e a visual, através de uma associação com a caveira. Se o que fiz até aqui foi tentar singularizar a máscara de gás que, como vimos no início do capítulo, produz um ponto de tensão na fotografia de Edward Weston, percebemos que tanto do ponto de vista do usuário, como do observador, a máscara parece sugerir uma experiência ou uma imagem da morte, suscitando, guardadas as especificidades de cada contexto, uma operação mental bastante semelhante à do crânio utilizado nos exercícios espirituais da Contrarreforma. Considerando que, no *front*, o combatente era, ao mesmo tempo, usuário e observador, a máscara funcionava como um *memento mori* eminentemente corporal por duas vias distintas – a visual e a respiratória – que se reforçavam mutuamente. Essa percepção da máscara sobreviverá às trincheiras e se estenderá aos civis, perdurando até pelo menos a metade da Segunda Guerra Mundial.

Resta-nos agora recolocar a máscara na fotografia para compreender sua relação com os outros elementos representados na imagem. Em palavras strathernianas²⁰⁴, falta compreender a máscara – a figura – contra seu pano de fundo, a própria imagem fotográfica. Para isso, recorrerei a uma temática específica da pintura na arte ocidental em que o crânio, avesso visual da máscara de gás, tem protagonismo.

Em 1940, poucos meses antes de morrer e quando já tentava deixar Paris, Walter Benjamin escrevia para Gretel Adorno como sua máscara de gás materializava as ameaças de bombardeios e ataques químicos:

O que determina a minha hesitação é a apreensão de ser obrigado a largar o Baudelaire quando estiver trabalhando na continuação do livro. É um trabalho de grande fôlego, e não seria bom retomá-lo e abandoná-lo várias vezes. *Mas é um risco que terei de correr e que tenho constantemente diante dos olhos neste meu pequeno reduto, na imagem da máscara de gás que arranjei há pouco tempo – desconcertante duplo daquelas caveiras com que os monges estudiosos ornamentavam as suas celas*²⁰⁵.

Além de evidenciar uma equivalência entre a máscara de gás e o crânio, que procurei demonstrar até aqui, o “desconcertante duplo” percebido por Benjamin é interessante porque, nele, dois tempos distintos parecem se tocar, iluminando um ao outro: o do monge meditativo e o do filósofo do entre guerras. Mas, como nos lembra o próprio Benjamin, que fazia história com *imagens dialéticas*, “não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente

²⁰⁴ Marilyn Strathern, “Sobre o espaço e a profundidade”, 2011.

²⁰⁵ Walter Benjamin, *Baudelaire e a modernidade*, 2015, p. 287. Grifos meus.

lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”²⁰⁶. Em outras palavras, a imagem dupla – em que o crânio e a máscara estão mutuamente imbricados – pode ser entendida, de acordo com as anotações do autor em suas *Passagens*, como uma imagem fugidia avistada em pleno salto, no instante em que o “ocorrido” e o “agora” encontram-se em suspensão.

Coincidentemente, é a máscara de gás, diante dos olhos de Benjamin, que interrompe no “agora”, ou ao menos suspende temporariamente, sua intenção de se dedicar à sequência sobre Baudelaire. Albrecht Dürer, um outro alemão, parece ter dado uma forma visual, quase tão melancólica quanto o próprio filósofo da melancolia em seu “pequeno reduto”, a esta suspensão do trabalho intelectual. Sua última apresentação de São Jerônimo (fig. 22), esse doutor e teólogo da Igreja conhecido por sua tradução da Bíblia para o latim, possui, como bem notou Didi-Huberman:

um percurso potente – tanto paradoxal, quanto reversivo – entre um crânio vivo, ainda cheio de seu pensamento em ato, e uma caveira cujas cavidades escuras são exibidas no primeiro plano do quadro. Frente a nós, a mão esquerda do pensador se apoia sobre o objeto de seu pensamento: é chamado crânio, caveira, *vanitas*, humanidade reduzida a uma concha de caracol vazia, cuja alma escapou. No segundo plano, na simetria de uma curva (ombro esquerdo) e de uma contracurva (braço direito), a mão do pensador está apoiada sobre o lugar de seu pensamento: isso ainda é chamado crânio, têmpora inquieta, questões ontológicas, busca de Deus²⁰⁷.

²⁰⁶ Walter Benjamin, *Passagens*, 2009, [N 3, 1] p. 505.

²⁰⁷ Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 36 – 39.



Figura 22: Albrecht Dürer, São Jerônimo. Acervo: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Há ainda algo de inquietante no olhar de São Jerônimo. Seu olho esquerdo, vazio, parece se perder em seus pensamentos, enquanto o direito estranhamente encara o observador. Essa distorção anatômica é eloquente porque, ao mesmo tempo em que retrata a melancolia meditativa do santo, convoca o observador a partilhar dela. O olho que encara potencializa o efeito do dedo indicador esquerdo que repousa sobre o crânio, esse “desconcertante duplo” da máscara de gás de Walter Benjamin, como se fizesse um alerta: não esqueça, *é isto* que te espera.

Um século mais tarde, o mesmo crânio que advertia São Jerônimo sobre a retidão espiritual em seu trabalho, reaparecerá em um outro gênero de pintura, a *vanitas* [vaidade], um tema particular de natureza-morta que se tornou bastante difundido entre a segunda metade do século XVII e início do século XVIII nos Países Baixos, expandindo-se posteriormente para outros locais como a Alemanha e a França. O termo em latim *vanitas* faz referência à frase de abertura do primeiro capítulo do livro do Eclesiastes do Antigo Testamento (Ecl, 1,2): *Vanitas vanitatum omnia vanitas* [Vaidade das vaidades, tudo é vaidade]. Com intenção moralizante, assim como o livro bíblico que lhe dá o nome, esse tipo de pintura simbólica tematiza a futilidade das vaidades mundanas – entendidas como a busca vã e inútil do poder, do conhecimento e dos prazeres diante da brevidade da vida humana – através da representação de um arranjo ordenado de objetos específicos.

Nesse tipo de composição, os objetos, quando tomados isoladamente, apresentam-se como alegorias que podem ser classificadas, de acordo com o historiador da arte Ingvar Bergström²⁰⁸, em três grupos com significados diferentes. O primeiro, dos *bens terrestres*, inclui os objetos que representam os três tipos de Vaidades: o *poder* (moedas, joias, cálices, cetros, coroas, armaduras), o *saber* (livros, canetas, papéis, globo terrestre, instrumentos técnicos) e, finalmente, os *prazeres* (copos de vidro, garrafas, instrumentos musicais, cachimbos e fumo). O segundo grupo refere-se aos *objetos transitórios*, que representam a passagem do tempo (ampulheta, cronômetro, relógio) e a efemeridade da vida (conchas, velas apagadas, flores, frutas, bolhas de sabão e ossos humanos, como as caveiras). O último grupo de objetos, por fim, tematiza a glória da *ressureição e a vida eterna* através de coroas de louros e ramos de trigo.



Figura 23: Adriaen van Utrecht, *Vanitas - Natureza-morta com buquê e caveira*, c. 1642. Coleção particular.

A classificação de Bergström, no entanto, não é categórica ou definitiva, uma vez que um mesmo objeto pode fazer alusão a outras imagens, sendo classificado, portanto, em mais de um grupo. Na pintura de Adriaen van Utrecht (fig. 23), por exemplo, encontramos tabaco e um cachimbo de cerâmica que remetem aos prazeres do corpo ao mesmo tempo em que alegorizam a transitoriedade da vida, citando, de forma visual, o Salmo 102,4: “Pois meus dias se consomem em fumaça”. Da mesma maneira, a concha de *nautilus* vazia, que representa a morte, era um objeto caro e bastante apreciado como item de coleção nos gabinetes de curiosidades,

²⁰⁸ Ingvar Bergström, *Dutch still-life painting in the Seventeenth Century*, 1983.

aludindo também à busca do conhecimento. Apesar de diversos, todos esses objetos possuem em comum o fato de serem caros e cobiçados, naquele contexto, por uma burguesia em ascensão. Com exceção do crânio, que como vimos anteriormente, vem de uma longa tradição meditativa cristã, sendo por excelência a alegoria da morte. Perceber esse contraste é fundamental porque é a partir dele que a lição de moral calvinista – cujo reduto intelectual era, não por acaso, a Universidade de Leyden – pode emergir da pintura. É justamente a presença do crânio, essa “humanidade reduzida a uma concha de caracol vazia”²⁰⁹, entre os objetos luxuosos que advertirá a futilidade – ou a busca vã – das vaidades humanas, correspondendo aos anseios de uma ética ascética que condenava a busca do prazer por meio dos excessos de uma vida luxuosa.

Singularizando o crânio, tomando-o por figura, poderíamos interpretá-lo, como vimos, como um *memento mori*, uma lembrança da perecibilidade da vida. Mas ao justapô-lo, na *vanitas*, a outros objetos que também são alegóricos, ele acaba lhes atribuindo uma outra camada de significado: a de inutilidade, futilidade ou de vazio. Na composição final, o crânio, imagem singular e imperativa, transforma todas as outras alegorias, mantendo intacto o seu próprio sentido alegórico. Essa relação de figura-fundo da caveira com o restante do quadro na *vanitas* nos fornece, aqui, uma chave interpretativa da fotografia *Civilian Defense*. Se, da mesma maneira, singularizássemos a máscara de gás, atribuindo-lhe um papel semelhante ao do crânio, poderíamos compreender como ela também transforma aquilo que está a seu redor: o corpo nu e a folha de samambaia dispostos sobre um sofá, à semelhança de uma natureza-morta, gênero pictórico tão caro a Edward Weston.

²⁰⁹ Georges Didi-Huberman, op. cit., p.39.



Figura 24: *Civilian Defense*, Edward Weston, 1942.

A máscara de gás em *Civilian Defense* parece anunciar, assim, a fragilidade e, portanto, a brevidade desse corpo humano ante o desenvolvimento tecnológico que tornava cada vez menos claras as fronteiras entre o campo de batalha e o espaço civil através da possibilidade do uso de aviões em bombardeios de gases tóxicos, cada vez mais letais. Ou ainda, coloca a compartilhada sensação de descrença da população com relação à capacidade do programa de Defesa Civil de proteger os civis das ameaças dessa guerra com um “*front* espectral”, que já preocupava Walter Benjamin desde, pelo menos, 1925. Assim como o São Jerônimo de Dürer, o olhar da mulher por detrás da máscara de gás parece advertir o observador com seu próprio lembrete sobre a morte que, literalmente, pairava no ar, como se perguntasse de forma desafiadora: *você conseguirá respirar?*

Como vimos, a imagem de morte produzida pela máscara de gás pode ser entendida como a imbricação de duas experiências corporalmente centradas: uma visual, a partir da sugestão de um *esvaziamento* na imagem da caveira, e uma respiratória, através da sensação de sufocamento, ou falta de ar. Curiosamente, o próprio termo *vanitas*, tomado da Vulgata, a tradução da Bíblia para o latim de São Jerônimo²¹⁰, parece possuir sua contrapartida respiratória. Se a palavra latina *vanitas* deriva de *vanus*, traduzida como “vazio” ou

²¹⁰ Feita no final do século IV e início do século V sob encomenda do então Papa Dâmaso I. Uma discussão sobre as traduções e interpretações do termo *hevel* pode ser encontrada em Russell L. Meek, “Twentieth- and Twenty-first-century Readings of Hebel (הֶבֶל) in Ecclesiastes”, 2016.

“vacuidade”, o termo *hevel*, no original em hebraico, literalmente significa “respiração” ou “vapor”. Como bem notou Fredericks²¹¹, a etimologia da palavra *hevel* provavelmente é onomatopeica, uma vez que ela se inicia com uma inspiração – o *h* aspirado, para terminar com uma expiração – a consoante fricativa *v*, cujo som é produzido pela passagem de ar por um estreito canal formado por dois articuladores, os lábios e os dentes. A pronúncia da palavra, assim, ilustra seu próprio significado: a exalação final da respiração. Por isso, Alberto Zanchetta nos dirá que

No *Eclesiastes*, a vaidade do mundo, tripartida na vaidade da ciência, dos prazeres e da sabedoria, é comentada pelo autor como um "grande infortúnio". Não é por acaso que o *incipit* do texto bíblico é selado pela perífrase *Vanitas vanitatum* (Vaidade de vaidades, tudo é vaidade), derivado do superlativo hebraico *Havel Havalim*, traduzido para um "imenso vazio". Então, "tudo é vaidade" significa mais exatamente "tudo está vazio". O termo hebraico *Hevel*, traduzido em latim como *vanitas*, pode se referir a diferentes conceitos; entre eles está a respiração, que não é um pneuma da vida, pelo contrário, é uma respiração que desaparece gradualmente, até exalar, para "expirar" (em outras palavras, é um "descer" que cessa e se extingue). Mas os equivalentes de *Hevel* também são fumaça, vapor, neblina. Em vez de confiar nas traduções canônicas do *Eclesiastes*, aqui está a interpretação feita por Guido Ceronetti, que parafraseia *vanitas vanitatum* como "Fumaça de fumo / pó de pó", enquanto a frase "Tudo é vaidade" é feita com o impalpável "Tudo é respiração"²¹².

Neste capítulo, tentei demonstrar os efeitos de um outro tipo de interpretação. Em um primeiro momento busquei singularizar a máscara de gás da fotografia de Edward Weston, tornando-a figura. Nesse passo interpretativo, acabei tornando-a o contexto da relação entre a experiência respiratória e visual dos soldados no campo de batalha na Primeira Guerra, interpretando-a, ao fim, como uma imagem da morte. Ao retornar a máscara para seu contexto original – a fotografia –, essa relação contextual estabelecida na singularização vai junto, ativando uma nova relação contextual. A imagem fotográfica passa então a ser disposta contra um novo contexto, a tradição iconográfica ocidental das pinturas *vanitas*. Fazendo o caminho contrário, poderíamos dizer que a *vanitas* é o contexto da fotografia (figura), que se torna fundo,

²¹¹ Daniel C. Fredericks, *Coping with Transience: Ecclesiastes on Brevity in Life*, 1993.

²¹² Alberto Zanchetta citado em Thiago Fernandes Ribeiro, *Representação da morte na arte contemporânea: um olhar para os retratos como vanitas*, 2018, p. 20.

por sua vez, quando tomamos a máscara de gás como figura, que pode se tornar o fundo da experiência sensorial dos combatentes.

No fim, o que quero argumentar é que a singularização do ato interpretativo implica que o observador tome uma posição, produzindo um ponto de vista. Ao mudar aquilo que é tomado como singular, uma nova perspectiva é ativada e a posição dos outros elementos – pensando por uma lógica espacial – parecem se reorganizar. Parafraseando Strathern²¹³, o que existe aqui é um movimento de orientação mútua, em que o movimento de uma imagem proporciona a medida para o movimento da outra.

²¹³ Marilyn Strathern, op. cit., 254.

EPÍLOGO

No dia 20 de junho de 2013, quando cerca de 35 mil pessoas protestavam no centro de Campinas contra o aumento da passagem do ônibus, eu estava na rua em frente à Prefeitura quando a Tropa de Choque utilizou armas de efeito moral, como bombas de gás lacrimogêneo e spray de pimenta, para conter um grupo de manifestantes que tentava atacar o edifício. A repressão policial se estendeu para todos os manifestantes e, atingida pelo gás lacrimogêneo, fui obrigada a deixar o local, não sem antes auxiliar um senhor que passava mal por não conseguir respirar. Mais tarde, soube que naquele dia cerca de 15 pessoas procuraram a Unidade de Pronto-Atendimento do centro, afetadas por gás lacrimogêneo.

No mesmo período em que uma série de manifestações se espalhava pelo Brasil, circulavam na mídia e nas redes sociais imagens dos protestos na Turquia. Inicialmente contrário a demolição do Parque Taksim Gezi, o movimento cresceu e se tornou antigovernista quando o presidente Recep Tayyip Erdoğan atacou os manifestantes com excesso de violência policial. O uso intensivo de gás lacrimogêneo por parte da polícia demandava a criação de estratégias para proteção individual e a máscara de gás passou a ser um item obrigatório. Além de proteger os manifestantes, ela se tornou símbolos das manifestações. Uma das imagens mais marcantes desse contexto é uma fotografia do dançarino sufista Ziya Azazi performando um dervixe rodopiante em pleno parque usando uma máscara de gás.

Poucos dias mais tarde, em agosto, encontrei a fotografia *Civilian Defense*, de Edward Weston. Ao vê-la, em um relance, tive a sensação de que dois tempos incandescentes se tocavam, incendiando um ao outro. Nesse encontro imprevisto, algo rapidamente se iluminou para tão logo se apagar. A fotografia parecia exigir, assim, um trabalho de reavivamento, de redescoberta. E quando a pesquisa inicial proposta para esse mestrado se tornou inviável, uma pequena brasa se acendeu. Passei então a mergulhar em um mundo de personagens mascarados: os grafites de Banksy; os protestos ambientais; as roupas de látex nas práticas de BDSM (*bondage*, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo). Reencontrei a máscara de gás também em uma mascarada Igbo na Nigéria, fotografada por Eliot Elisofon, e nas esculturas tardias de Raymond Duchamp-Villon. Mas nada disso parecia ter força para reacquecê-la.

Decidi, então, afastar tudo aquilo que a encobria, dedicando os últimos dois anos e meio para estudá-la. Minha intenção, com este trabalho, não é esgotar as possibilidades interpretativas da fotografia de Edward Weston, mas sim reconstruir “um sulco, um rastro

visual do tempo que ela quis tocar, mas também dos tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre si – que ela, enquanto arte da memória, não pode deixar de aglutinar”²¹⁴. O que tentei fazer aqui foi registrar uma parte do aprendizado desse percurso, que se completa com tudo aquilo que ela ainda é capaz de me ensinar, enquanto antropóloga interessada nas imagens, cujo interesse ela despertou, ou, mais recentemente, como educadora de museu.

Nestes exatos seis anos, desde que nos encontramos, segui e alimentei seus rastros luminosos, revolvi suas brasas – não sem queimar os dedos – e soprei-as vagarosamente, como se respondesse a sua voz, em meio a imagem cinzenta: “Não vês que ainda estou a arder?”²¹⁵. Ao fim, em chama viva, é preciso deixar que parta, para que ilumine outros olhos. E, quem sabe, chamusque outros dedos.

²¹⁴ Georges Didi-Huberman, “A Imagem Arde”, 2015, p. 316.

²¹⁵ Ibidem, p. 317.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDINGTON, R. Death of a hero. London: Penguin, 2013.

ALINDER, M. S. Group F. 64: Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, and the Community of Artists who Revolutionized American Photography. Nova York: Bloomsbury, 2014.

ANDREWS, L. Weston and Charlot: Art and Friendship. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.

ARTHUR, M. Forgotten Voices of the Great War: A New History of WWI in the Words of the Men and Women Who Were There. London: Ebury Press, 2002.

AULD, S. J. M. Gas and flame in modern warfare. Nova York: George H. Doran, 1918.

BARBOSA, A. Pimentas nos olhos não é refresco: Fotografia, espaço e memória na experiência vivida por jovens de um bairro “periférico” de Guarulhos, São Paulo. **Cadernos de Arte e Antropologia**, vol. 1, n. 2, pp. 103-110, 2012.

BARBUSSE, H. Under Fire: The Story of a Squad. New York: Button, 1917.

BARLOW, A. Six poets of the Great War. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

BARTHES, R (1980). A câmara clara. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. In: _____. Cinema, 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp. 19-26.

BECK, U. Sociedade de Risco Mundial. Em Busca da Segurança Perdida, Lisboa, Edições 70, 2015.

BELTING, H. Antropologia da Imagem: Para uma Ciência da Imagem. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

_____. Face and mask: a double history. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2017.

BENJAMIN, W. The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940. (Ed.) Gershom Scholem e Theodor Adorno. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BENJAMIN, W. Passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

_____. As armas do futuro. In: _____. O capitalismo como religião. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. Baudelaire e a modernidade. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BERGSTRÖN, B. Dutch still-life painting in the Seventeenth Century. New York: Hacker Art Books, 1983.

BOAS, F. The social organization and the secret societies of the Kwakiutl Indians. In: Report of the United States National Museum for the year ending June 30, 1895, pp. 309 – 738, 1895.

BOEHM, G. Aquilo que se mostra: sobre a diferença icônica. In: ALLOA, E. (Org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 23-38.

BOHRER, F. N. Photographic Perspectives: Photography and the institutional formation of art history. In: MANSFIELD, E. (ed.). Art History and its Institutions, Nova Iorque: Routledge, 2002, pp. 246-259.

BOOTH, A. Postcards from the trenches: negotiating the space between modernism and the First World War, Nova York: Oxford University Press, 1996.

BRAYLEY, M. J; MCGREGOR, M. The British Home Front 1939 – 1945. Oxford: Osprey Publishing Ltd, 2005.

CLIFFORD, J. Sobre a autoridade etnográfica. In: _____. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002. p.17-99.

CLOETE, S. A Victorian Son: An Autobiography. London: Collins, 1972.

COLEMAN, K. A history of chemical warfare. Basingstoke: Palgrave, 2005.

COOK, T. Creating the Faith: The Canadian Gas Services in the First World War. The Journal of Military History, vol. 62, n.4, pp. 755-786, 1998.

COOK, T. No Place to Run: The Canadian Corps and Gas Warfare in the First World War. Seattle: University of Washington Press, 1999.

COOLING, B. F. U. S. Army Support of Civil Defense: The Formative Years. **Military Affairs**, vol. 35, n. 1, pp. 7 – 11, fev. 1971.

CORTÁZAR, J. As babas do diabo. In: _____. As armas secretas: contos. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. pp. 59-74.

COSTEA, B.; AMIRIDIS, K. Ernst Jünger, Total Mobilisation, and the Work of War, Organization, vol. 24, n. 4, pp. 475–490, 2017.

_____. Alguns aspectos do conto. In: _____. Valise de Cronópio, 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 147-163.

CRARY, J. Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRUZ, A. L. O Olhar Predador: A Arte e a Violência do Olhar. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 89. pp. 71-87, Jun. 2010.

DASTON, L.; GALISON, P. The image of objectivity. **Representations**. Berkeley, n. 40, pp. 81–128, 1992.

_____. Objectivity. Nova Iorque: Zone Books, 2007.

DALLECK, M. *Defenseless Under the Night: The Roosevelt Years and the Origins of Homeland Security*. Nova York: Oxford University Press, 2016.

DAVENPORT, N. Henry De Groux, the Great War and the Apocalypse. *Print Quarterly*, v. 19, n. 2, pp. 147-169, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. O rosto e a terra. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Revista Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, v. 9, n. 16, p. 1-116, maio. 1998.

_____. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

_____. G. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Ed. 34, 2013.

_____. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2015.

_____. O exorcista. In: _____. *Falenas*. Lisboa: KKYM, 2015, pp. 107 – 118.

_____. A imagem arde. In: _____. *Falenas*. Lisboa: KKYM, 2015, pp. 292 – 319.

_____. A imagem sulco. In: _____. *Falenas*. Lisboa: KKYM, 2015, pp. 69 – 93.

DUBOIS, F. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. 14 ed. Campinas: Papyrus Editora, 2012.

DUTTON, A. M. *Death Becomes Us: An Examination of Memento Mori Rhetoric in the Art and Literature of the Counter-Reformation*. 2019. Tese (doutorado em filosofia) – Faculty of The Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters, Florida Atlantic University, Boca Raton.

EDWARDS, E. (ed.). *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven & London: Yale University Press, 1992.

_____. Photography and Anthropological intention in Nineteenth Century Britain. **Revista de Dialectología y Tradiciones Populares**, v. 53, ed. 2, pp. 23 – 48, 1998.

_____. Objects of Affect: Photography Beyond the Image. **Annual Review of Anthropology**, n. 41, pp. 221 – 234, 2012.

EDWARDS, E.; HART, J. (eds.). Introduction: Photographs as Objects. In: _____. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Nova York: Routledge, 2004, pp. 1 – 15.

EKSTEINS, M. *A sagração da primavera: a Grande Guerra e o nascimento da Era Moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ESCOBAR, A.; HESS, D.; LICHA, I.; SIBLEY, W.; STRATHERN, M.; SUTZ, J. Welcome to Cyberia: Notes on the Anthropology of Cyberculture [and Comments and Reply]. *Current Anthropology*, v. 35, n. 3, pp. 211-231, 1994.

EVERS, K. Risking Gas Warfare: Imperceptible Death and the Future of War in Weimar Culture and Literature. *Germanic Review* v. 89, n. 3, pp. 269–284, 2014.

FABRIS, A. A fotografia e o sistema das artes plásticas. In: VALENTE, A. (Org.). HIBRIDA Revista Eletrônica. São Paulo. ago., 2005. Disponível em: http://www.agnusvalente.com/hibrida/annateresafabris_texto_01.htm. Acesso: 10 de jan. 2018.

FAWCETT, T. Plane Surfaces and Solid Bodies: Reproducing Three-Dimensional Art in the Nineteenth Century. **Visual Resources**, vol. 4:1, pp. 1-23, 1987.

FEIGENBAUM, A. Tear Gas: From the Battlefields of World War I to the Streets of Today. Nova York: Verso, 2017.

FRAZER, J. G. O ramo de ouro. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

FREDERICKS, D. C. Coping with transience: Ecclesiastes on Brevity of Life. Sheffield: JSOT Press, 1993.

FRIEDRICH, E. Krieg dem Kriege!. Berlim: Anti-Kriegs-Museum, 1924.

FUSSELL, P. The Great War and Modern Memory. Oxford: Oxford University Press, 1989.

GELL, A. Arte e agência: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GIRARD, M. L. A Strange and Formidable Weapon: British Responses to World War I Poison Gas. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press, 2008.

GRAYZEL, S. R. Defence against the indefensible: the gas mask, the State and British Culture during and after the First World War. **Twentieth Century British History**, vol. 25. n. 3, 2014, pp. 418-434.

GRIMSHAW, A. "The eye in the door: anthropology, film, and the exploration of interior space". In: BANKS, M.; MORPHY, H. (eds). Rethinking Visual Anthropology. New Haven, Conn & London: Yale University Press, pp. 36-52.

GOUGH, P. (2010) The living, the dead and the imagery of emptiness and re-appearance on the battlefields of the western front. In: MADDRELL, A.; SIDAWAY, J. (eds.) Deathscapes: New Spaces for Death, Dying and Bereavement. Farnham: Ashgate, 2010, pp. 263-281.

GUNDERSHEIMER, W. L. (ed.), The Dance of Death by Hans Holbein the Younger. New York: Dover, 1971.

HAMBER, A. The Use of Photography by Nineteenth Century Art Historians. **Visual Resources: An International Journal of Documentation**, vol. 7. n. 2-3, 1990, pp. 135-161.

HARTMANN, S. A Plea for Straight Photography. In: Lawton, H. W; Knox, G. A. The Valiant Knights of Daguerre: Selected Critical Essays on Photography and Profiles of Photographic Pioneers. Berkeley: University of California, 1978, pp. 108 – 114.

HINSLEY, M. C.; HOLM, B. A cannibal in the National Museum: the early career of Franz Boas in America, *American Anthropologist*, 78, 306–16, 1976.

JONES, S.; HOOK, R. World War I gas warfare tactics and equipment. Colchester: Osprey, 2007.

JÜNGER, E. *Storm of steel*. New York, London: Penguin, 2004.

KAUFMANN, D. “Gas, Gas, Gaas!” The Poison Gas War in the Literature and Visual Arts of Interwar Europe. In: FRIEDRICH, B.; HOFFMANN, D.; RENN, J.; SCHMALTZ, F.; WOLF, M. (Ed.). *One Hundred Years of Chemical Warfare: Research, Deployment, Consequences*. Springer Open: Berlim, 2017, p. 169 – 188.

KINCH, A. *Imago Mortis: Mediating Images of Death in Late Medieval Culture*. Leiden: Brill, 2013.

LANGLOIS, C. V.; SEIGNOBOS, C. *Introdução aos Estudos Históricos*. São Paulo: Ed. Renascença, 1946.

LEITE, M. L. M. *Retratos de Família: Leitura da Fotografia Histórica*. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LÉVI-STRAUSS, C. *A Via das Máscaras*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

MACDOUGALL, D. *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

MÂLE, E. *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro, 2001.

MALRAUX, A. *The Psychology of Art: Museum Without Walls*. New York: Pantheon, 1949.

MEEK, R.L., Twentieth- and Twenty-first-century Readings of Hebel (הֶבֶל) in Ecclesiastes, *Currents in Biblical Research* 14(3), 279-297, 2016.

MILLER, R. E. The war that never came: civilian defense in Cincinnati, Ohio during World War II. *QCH* 49, pp. 3–22, 1991.

MONSHENSKA, G. “Gas masks: material culture, memory, and the senses”. *Journal of the Royal Anthropological Institute, Londres*, n. 16, pp. 609-628, 2010.

_____. Government gas vans and school gas chambers: preparedness and paranoia in Britain, 1936–1941, *Medicine, Conflict and Survival*, vol. 26, n.3 pp. 223-234, 2010.

NOVAES, S. C. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e Imagem. *Revista Antropológicas*, Recife, ano 13, v.20, pp. 9-26, 2009..

NOVAES, S. C. (org). *Entre a Arte e a Ciência: a Fotografia na Antropologia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

O'BRIEN, T. H. *Civil defence*. London: HMSO, 1955.

OREN, M. On the ‘Impurity’ of group f/64 photography. **History of Photography**, vol. 15, n.2, pp. 119-127, 1991.

ORPEN, W. *An Onlooker in France*. London, Williams and Norgate: Ernest Benn, 1921.

PANOFSKY, E. Introdução: A história da arte como uma disciplina humanística. In: _____. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991, pp. 17 – 44.

_____. Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença. In: _____. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991, pp. 45 – 87.

PEELER, D. P. Power, autonomy and Weston's imagery. *History of Photography*, vol. 15, n.3, pp. 194-202, 1991.

_____. The Art of Disengagement: Edward Weston and Ansel Adams. **Journal of American Studies**, vol. 27, pp. 309-334, 1993.

PINNEY, C. The parallel histories of anthropology and photography. In: EDWARDS, E. (ed.). *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven & London: Yale University Press, 1992, pp. 74-95.

PREZIOSI, D. *The Art of Art History*. 2 ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009.

PRUSZEWICZ, M. How deadly was the poison gas of WW1?. BBC, 30 de jan. 2015. Magazine. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/magazine-31042472>. Acesso em: 01 jul. 2019.

RIBEIRO, T. F. Representação da morte na arte contemporânea: um olhar para os retratos como vanitas. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

RICASOLI, C. 'Memento Mori' in Baroque Rome. *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 104, no. 416, pp. 456–467, 2015.

REMARQUE, E. M. *All Quiet on the Western Front*. Nova York: Fawcett-Crest-Ballantine, 1987

ROSMAN, A.; RUBEL, P. G. Structural patterning in Kwakiutl art and ritual. *Man* v. 25, n. 4, pp. 620–639, 1990.

ROUILLÉ, A. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

RUSSELL, E. *War and nature: fighting humans and insects with chemicals from world war I to silent spring*. Cambridge: Cambridge University Press; 2001.

SAMAIN, E. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o jornal *La Lumière* (1851-1860). *Revista de Antropologia*, v.44, n.2, pp.89-126, 2001.

SCHERER, J. “Documentário fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 3, Rio de Janeiro, pp. 69-83, 1996.

SLOTERDIJK, P. *Terror From the Air*. New York: Semiotext, 2009.

STERNBERGER, P. Reflections on Edward Weston's “Civilian Defense”. **American Art**, vol. 17, no. 1, 2003, pp. 49–67.

STRATHERN, M. Sobre o espaço e a profundidade. Cadernos de campo, São Paulo, vol.20, 2011, pp. 241–258.

TALBOT, W. H. F. The Pencil of Nature. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>. Acesso: 16 dez. 2017.

THOMPSON, P. The chemical subjects: phenomenology and German encounters with the gas mask in the World War I. History and Technology, v. 33, n. 3, pp. 248–271, 2017.

WAITT, A. H. Gas Warfare: the chemical weapon, its use, and protection against it. Nova York: Duel, sloan and pearce, 1944.

WESTON, E. Seeing photographically. In: TRACHTEMBERG, A. 237 Classic Essays on Photography. New Haven: Leete's Island Books, 1980, pp. 169 - 175.

WIJEGOONARATNA, M. Otto Dix and the Great War: Reality, Memory and the Construction of Identity in the portfolio War of 1924. In: KURSCHINSKI, K.; MARTI, S.; ROBINET, A.; SYMES, M.; VANCE, F. J. (ed.), From Memory to history: The Great War. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, p. 387-414, 2015.

WILSON, C. Edward Weston Nudes. Nova York: Aperture, 1977.

WINTER, D. Death's Men. Londres: Penguin Books, 1979.