



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

***DER GEFÄHRLICHE AUGENBLICK: A VISUALIDADE DO PERIGO E DA
MORTE IMINENTE NA CULTURA DE WEIMAR***

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do
grau de mestre em Estudos de Cultura

Por

Ana Catarina Amado de Freitas

Faculdade de Ciências Humanas

Março 2013



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

***DER GEFÄHRLICHE AUGENBLICK: A VISUALIDADE DO PERIGO E DA
MORTE IMINENTE NA CULTURA DE WEIMAR***

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do
grau de mestre em Estudos de Cultura

Por Ana Catarina Amado de Freitas

Sob orientação de Professora Doutora Isabel Capelo Gil

Faculdade de Ciências Humanas

Março 2013

RESUMO

O presente trabalho tem como objecto o álbum fotográfico *Der gefährliche Augenblick* (1931) de Ernst Jünger, e pretende reflectir sobre a forma como expressa a cultura visual e as fotografias de violência e de morte na Alemanha de Weimar.

Destaca-se o ambiente de instabilidade política, económica e social da República de Weimar, com especial atenção no que diz respeito aos traumas da Primeira Guerra Mundial, e a sua influência na produção artística e cultural da época, em particular no campo da fotografia.

A partir da análise semiótica, estuda-se a obra *Der gefährliche Augenblick* no contexto da teoria de Jünger em relação ao perigo e ao domínio tecnológico. Questiona-se a relevância da selecção das fotografias de perigo e de morte iminente, que parte da intencionalidade de Jünger criar um homem imune à dor, e explora-se a relação que os espectadores mantêm com este tipo de imagens.

ABSTRACT

The present work discusses Ernst Jünger's photo album *Der gefährliche Augenblick* (1931), and aims to reflect on the visual culture and the photographs of violence and death in Weimar Germany.

Noteworthy is the political, economic and social environment experienced in the Weimar Republic, with special regard to the traumas of the First World War, and its influence on the artistic and cultural production, particularly in the field of photography.

Drawing on semiotic analyses, the photo book *Der gefährliche Augenblick* is analyzed in tandem to Jünger's theories on danger and technological supremacy. The dissertation argues that the relevance of Jünger's selection of danger and imminent death photographs, which intend to create a man immune to pain, aims to create a visual literacy of disaster and further explores the relationship viewers have with such pictures.

AGRADECIMENTOS

Quero deixar o meu profundo agradecimento

À Professora Doutora Isabel Capelo Gil, pela disponibilidade e orientação, mas acima de tudo por me ter despertado fascínio pela fotografia nas aulas de Cultura Visual. Tudo começou com uma pequena fotografia a preto e branco de um desastre de automóvel.

À minha tia, pela partilha de livros e de ideias.

À minha família, amigos e ao Francisco, por serem o constante apoio das minhas decisões e indecisões.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	5
------------------	---

PARTE I – ERNST JÜNGER E A VISUALIDADE DE WEIMAR

1. A REPÚBLICA DE WEIMAR:

CONTEXTO HISTÓRICO E POLÍTICO	11
-------------------------------------	----

2. JÜNGER E O SISTEMA DE WEIMAR	23
---------------------------------------	----

3. A CULTURA VISUAL DE WEIMAR	27
-------------------------------------	----

PARTE II – *DER GEFÄHRLICHE AUGENBLICK*: A VISUALIDADE DO PERIGO E DA MORTE IMINENTE

1. JÜNGER E A FOTOGRAFIA	41
--------------------------------	----

2. *DER GEFÄHRLICHE AUGENBLICK*:

GENEALOGIA E ESTRUTURA	50
------------------------------	----

2.1. Imagem e Texto	52
---------------------------	----

2.2. Fotografias de Catástrofe	56
--------------------------------------	----

3. A FOTOGRAFIA E O PERIGO.....	67
---------------------------------	----

3.1. O Espectador de Catástrofes	69
--	----

3.2. <i>Studium</i> e <i>Punctum</i>	77
--	----

4. FOTOGRAFIAS DE MORTE IMINENTE	82
--	----

4.1. A Fotografia e a Morte.....	83
----------------------------------	----

4.2. Fotografias de Morte Iminente: Imagens de Morte Presumida, Imagens de Morte Possível e Imagens de Morte Certa	88
---	----

4.3. Quijano e a Apoteose da Morte Iminente: Estudo de Caso	95
---	----

CONCLUSÃO.....	103
----------------	-----

BIBLIOGRAFIA	107
--------------------	-----

INTRODUÇÃO

O advento do Modernismo, entre finais do século XIX e início do século XX, trouxe consigo o desejo e a libertação do olhar. Com os meios técnicos e materiais decorrentes da industrialização, foi possível democratizar a imagem, permitindo novas formas de comunicação, representação e reprodução. O desenvolvimento acelerado das tecnologias de reprodução visual, como a fotografia, tornam a cultura visual um domínio central para a auto-representação da República de Weimar. A fotografia teve um papel de relevo na percepção e teorização da cultura visual da época. Nasce assim a consciência de ver e de ser visto e um modelo de auto-representação fundado na visão do eu enquanto outro. Nesta época, a temática da catástrofe tornou-se alvo de grande interesse por parte do público e surgiram inúmeras representações visuais de violência e morte na fotografia e no cinema.

Assim, objectivo de investigação desta tese consiste em compreender a importância que a construção de uma literacia visual da violência tem no contexto específico da cultura visual de Weimar e questionar a actualidade desta problemática num mundo dominado pela divulgação imagens de acontecimentos violentos nos meios de comunicação.

Por seu lado, o objecto em estudo é o álbum fotográfico *Der gefährliche Augenblick*, editado por Ernst Jünger e Ferdinand Buchholtz e publicado em 1931. A escolha do presente objecto recaiu sobre a sua qualidade de elemento visual, inserido no contexto cultural em análise no presente trabalho: a República de Weimar; e por se tratar de um livro fotográfico exclusivamente dedicado ao perigo, como o próprio título indica, constituído por fotografias e elementos textuais alusivos à catástrofe e a situações de morte iminente. Tratando-se de um trabalho de análise fundamentalmente visual, a nossa atenção e estudo dirigem-se às fotografias da obra em causa.

O estado da arte sobre a relevância das fotografias de perigo e de morte iminente na obra visual de Jünger – tanto no geral, como em concreto no que diz respeito ao caso de *Der gefährliche Augenblick* – não tem sido objecto de estudo tão aprofundado como acontece

em relação à sua obra escrita¹. Contudo, nos últimos anos, os álbuns fotográficos publicados por Jünger, assim como as suas teorias sobre a tecnologia e a fotografia desenvolvidas no período subsequente à Primeira Guerra Mundial, têm sido alvo de interesse renovado por parte do meio académico².

Autores como Andreas Huyssen (Huyssen, 1993), Matthew Biro (Biro, 1994), Marcus Bullock (Bullock, 2008), Jeffery Herf (Herf, 1986) ou Andrea Jeannette Nelson (Nelson, 2007) trataram a obra pós-Primeira Guerra Mundial de Jünger, dando especial atenção às suas ideias de supremacia da tecnologia e da construção do tipo-ideal, tecnológico e militarizado, a que Jünger designou de trabalhador. No entanto, é, num primeiro momento o trabalho de Karl Heinz Bohrer (Bohrer, 1983) seguido dos trabalhos publicados de Brigitte Werneburg (Werneburg, 1992; Werneburg, 1996), e de Isabel Capelo Gil (Gil, 2010; Gil, 2011; Gil, 2012), que incidem sobre a análise mais detalhada dos álbuns *Der gefährliche Augenblick* e *Die veränderte Welt*, evidenciando o papel das fotografias de catástrofe, em particular desastres tecnológicos, na obra de Jünger. Para travejamento teórico das problemáticas enunciadas na dissertação, recorreremos a textos de Barbie Zelizer (Zelizer, 2010), Walter Benjamin (Benjamin, 2006), Susan Sontag (Sontag, 1986; Sontag, 2003), George Steiner (Steiner, 1992), Anton Kaes (Kaes, 1994; Kaes, 2009), Janet Ward (Ward, 2001), Hans Blumenberg (Blumenberg, 1990), Ulrich Baer (Baer, 2002), Jane Arthurs e Ian Grant (Arthurs; Grant, 2002), Margarida Medeiros (Medeiros, 2008), André Bazin (Bazin, 1998) e Jean Baudrillard (Baudrillard, 1996).

A metodologia do presente trabalho assentou numa investigação qualitativa, com base na recolha, análise, descrição e interpretação dos elementos de estudo. O álbum fotográfico

¹ A obra escrita de Jünger é muito extensa, tendo publicado mais de 50 livros, o que se deve facto de Jünger ter produzido com regularidade durante toda a sua vida, e também de ter vivido até aos 102 anos. Foram várias as obras que despertaram maior atenção por parte do público e da crítica, como é o caso dos textos *In Stahlgewittern* (1920) *Das abenteuerliche Herz* (1929), *Der Arbeiter* (1932), *Auf den Marmorklippen* (1939), os seus diários de 1939 a 1949 publicados sob o título de *Strahlungen* (1948), *Gläserne Bienen* (1957), *Eumeswil* (1977), entre outros. Em 1982 Jünger foi agraciado com o prestigiado Hansischer Goethe-Preis.

² Na década de 90 do século XX foram publicados vários artigos em revistas de investigação sobre a obra visual de Jünger, entre eles o de Brigitte Werneburg para a revista *October* (Werneburg, 1992); e um número da *New German Critique* (1993, 59) exclusivamente dedicado a Ernst Jünger, que contém os seus ensaios *Über die Gefahr* e *Krieg und Lichtbild*, bem como textos de outros autores como Andreas Huyssen e Anton Kaes. O interesse pela obra de Jünger pós-Primeira Guerra Mundial parte de estudos aprofundados no âmbito da disciplina, recentemente autonomizada, de Cultura Visual, que analisa o período de Weimar como momento determinante para o estabelecimento de uma sociedade moderna industrializada baseada na imagem e na sua utilização para fins ideológicos e políticos.

Der gefährliche Augenblick foi alvo central deste estudo, conduzindo a uma análise directa das fotografias, fundada em princípios semióticos. Foi igualmente elaborada uma análise crítica e fundamentada da bibliografia consultada.

No que diz respeito à sua estrutura, o presente trabalho encontra-se organizado em duas partes fundamentais: *Ernst Jünger e a Visualidade de Weimar* e *Der gefährliche Augenblick: A visualidade do Perigo e da Morte Iminente*, dividindo-se em três e quatro capítulos respectivamente. No que diz respeito à primeira parte, esta incide essencialmente sobre a situação histórica, social e política da República de Weimar, dando a conhecer a posição de Jünger no sistema político vigente e a relevância da cultura visual no período de Weimar.

Como tal, o primeiro capítulo pretende contextualizar o objecto de estudo *Der gefährliche Augenblick* na Alemanha de Weimar e destacar o ambiente de instabilidade marcado por traumas de guerra, violência social e política e instabilidade económica, mas também por uma cultura dinâmica em que se destaca o “desejo” e a “libertação” do olhar, com o desenvolvimento do cinema e da fotografia. O subcapítulo 1.1., por sua vez, faz uma exposição mais demorada da problemática dos traumas de guerra, bem como dos desejos de catástrofe e violência reprimidos, o seu impacto na Alemanha entre 1918-1933 e a sua influência no campo do cinema e da fotografia.

Em seguida, o segundo capítulo, apresenta Ernst Jünger, enquadrando-o no período de Weimar, e expõe a sua posição política e as linhas gerais das suas teorias. Destacam-se as temáticas da guerra, o culto do perigo e da tecnologia e a crítica dos ideais burgueses do século XIX.

O terceiro capítulo centra-se na cultura visual alemã durante a República de Weimar, destacando o seu importante florescimento entre 1918-1933. Neste ponto enunciam-se as tendências artísticas e estéticas dominantes, com especial atenção para a relação entre a lógica fotográfica de Jünger e os movimentos da *Neue Sachlichkeit* e do *Neues Sehen*. O subcapítulo 3.1. trata da fotografia em particular, distinguindo a sua crescente importância derivada da reprodução mecânica e dos próprios avanços técnicos no seu campo. Ainda

neste subcapítulo, reflecte-se sobre papel social e político dos álbuns fotográficos.

A segunda parte do trabalho, por seu lado, refere-se à obra em análise *Der gefährliche Augenblick*, introduzindo num primeiro momento a relação de Jünger com a fotografia enquanto meio tecnológico privilegiado, fazendo de seguida uma análise da obra e das fotografias de perigo e de morte iminente, segundo a teorização oportunamente apresentada por Barbie Zelizer (Zelizer, 2008).

Em relação ao primeiro capítulo da segunda parte, interessa explicar as motivações de Jünger face à tecnologia, e a utilização dos seus álbuns fotográficos como ferramentas de mobilização social. Neste capítulo expõem-se ainda algumas considerações relevantes sobre *Die veränderte Welt* e é examinada a figura do *cyborg*.

No segundo capítulo da segunda parte realizamos uma apresentação estrutural e de carácter geral de *Der gefährliche Augenblick*. Neste capítulo são feitas algumas considerações sobre a interacção entre texto e imagem na obra, precedidas de uma análise de diversas imagens constantes da obra, das temáticas dominantes e a da sua ordem sequencial.

Desta forma, após considerações gerais sobre a obra partimos para uma análise aprofundada de duas fotografias que consideramos marcantes por proporcionarem a reflexão, por um lado, de imagens de perigo e de desastre e, por outro lado, de imagens de morte iminente. Assim, no terceiro capítulo da segunda parte é estudada a fotografia intitulada *Die letzte Sekunde*, valorizando a ligação ambígua entre perigo e tecnologia, evidenciada por Jünger. As fotografias de perigo e violência assumem-se, para Jünger, como instrumentos pedagógicos eficazes para a criação de uma segunda consciência, que prepara o homem para lidar com os perigos da Modernidade.

Neste seguimento, o subcapítulo 3.1. explora a questão do espectador de catástrofes e simultaneamente o fascínio e desconforto que as imagens de catástrofes exercem no público. Finalmente, o subcapítulo 3.2. desenvolve a relação emocional que o espectador tem com as imagens de perigo e, com base na teoria fotográfica de Barthes (Barthes, 2010), procura identificar-se o *studium* e *punctum* desta fotografia.

No último capítulo da segunda parte é analisada a fotografia da execução do General Quijano. Num primeiro momento, o subcapítulo 4.1. aborda a temática das fotografias de morte a forma como estas imagens movem o público. De seguida, o subcapítulo 4.2. dedica-se especificamente ao tratamento das imagens de morte iminente, e a sua classificação de acordo a tipologia elaborada por Zelizer. Por fim, o subcapítulo 4.3. foca-se com maior pormenor na fotografia em análise, alertando para a empatia que o espectador cria com as vítimas destas imagens, e insistindo no papel pedagógico das fotografias de morte iminente defendido por Jünger.

PARTE I

ERNST JÜNGER E A VISUALIDADE DE WEIMAR

1. A REPÚBLICA DE WEIMAR: CONTEXTO HISTÓRICO E POLÍTICO

Com o fim da Grande Guerra em 1918, a Alemanha entrou numa nova era marcada por inúmeras tensões e conflitos. A abdicação do *Kaiser* Wilhelm II deu lugar a uma república parlamentar, baseada nos princípios da liberdade e da livre iniciativa. A agitação após a derrota da Alemanha deu lugar a uma crise política, económica e social que atingiu profundamente o país nos anos a seguir à guerra. Foram muitas as tentativas de golpes de Estado e revoluções, que partiram tanto da esquerda como da direita política. A taxa de desemprego era muito elevada e a hiperinflação crescia drasticamente. Durante o seu período de existência, a República de Weimar ficou conhecida por ser palco de momentos de instabilidade, incerteza e inquietação. No entanto, foi justamente neste contexto difícil que se verificou um momento de impressionante florescimento cultural e grande produção artística e intelectual.

A República de Weimar teve um início conturbado. Era evidente uma forte fragmentação política e ideológica, e falta de consenso quanto ao rumo a seguir. Várias forças políticas estavam em confronto: a social-democracia, representando um modelo de democracia parlamentar; as forças comunistas, baseadas no modelo bolchevique triunfara na Rússia em 1917; e o nacionalismo, com um Estado forte e uma economia centralizada (cf. Weitz, 2007: 1981).

A 9 de Novembro de 1918, Philipp Scheidemann, membro do Partido Social-Democrata Alemão SPD (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*) proclamou a República. Apenas algumas horas mais tarde, foi declarada a *Freie Sozialistische Republik* pela *Spartakusbund* comunista, liderada por Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht³. No entanto, o SPD, conseguiu assegurar o poder e consolidar a nova República através de um pacto que celebrou com as forças militares. De facto, a intervenção do exército revelou-se necessária para travar os confrontos e as revoltas políticas que tomavam as grandes cidades,

³ Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, eram membros proeminentes da ala esquerda do SPD, tendo abandonado o partido em 1914, após a declaração de guerra da Alemanha ao Império Russo. Luxemburg e Liebknecht, entre outros, criaram o movimento revolucionário marxista *Spartakusbund* durante a Primeira Guerra Mundial. A *Spartakusbund* fez parte do USPD (*Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands*), no seu período de formação, em 1917, mas separou-se em Dezembro de 1918, dando origem ao KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*) (cf. Weitz, 2007: 88).

nomeadamente a Greve Geral convocada pelos Sindicatos em Novembro de 1918, como Berlim ou Munique de assalto, e assim garantir o sucesso da implantação da república na Alemanha.

Determinante, foi também o papel que os *Freikorps* tiveram na concretização de condições favoráveis à nova República. Os *Freikorps* constituíam grupos paramilitares, que, anunciado o fim da Guerra e a desmobilização da maior parte dos exércitos, promoviam a paz política e social através da violência e da disciplina (Gay, 2001: 169). Com efeito, a acção dos *Freikorps* tinha como objectivo acabar com um sistema político fragmentado e multipartidário e o regresso às relações hierárquicas de domínio e subordinação presentes no anterior Império. Só através de um Estado autoritário e militar acreditavam ser possível elevar a Alemanha novamente à grande potência que outrora fora.

Iniciaram-se rapidamente esforços para a elaboração da Constituição da República de Weimar, que vinculava um modelo de estado republicano parlamentar, influenciado pelos sistemas democráticos de França, Inglaterra e EUA, países vencedores da Primeira Guerra Mundial. A 11 de Agosto de 1919 foi formalmente proclamada a Constituição da República Alemã na cidade de Weimar. De facto, Weimar, e não a capital Berlim, foi escolhida para representar a nova Alemanha por duas razões fundamentais: por um lado, a capital Berlim encontrava-se fortemente destabilizada, palco de confrontos e revoltas políticas e sociais; por outro lado, Weimar permanecia um símbolo do classicismo, do humanismo, das artes e da cultura no espírito dos alemães. Weimar evocava um tempo áureo na história da Alemanha. Entre finais do século XVIII e início do século XIX, acolheu o movimento *Weimarer Klassik*, que absorvia os ideais do Iluminismo e a estética do Romantismo, com grandes autores como Goethe e Schiller. Nesse sentido, a escolha da cidade de Weimar trazia consigo a promessa de renascimento da grande nação alemã.

A República de Weimar pode dividir-se em três períodos fundamentais (Weitz: 2007: 84): o primeiro período, após a proclamação da república, de **1919-1923**, caracterizado por agitação, instabilidade e violência política e social; um segundo período, de **1924-1929**, marcado pela estabilização da República de Weimar, a nível político e social, e pelo crescimento económico; finalmente, um último período, de **1930-1933**, que representa a

fase de declínio de Weimar, na sequência da grande depressão de 1929.

Instabilidade política, social e económica (1919-1923)

Os primeiros anos da república foram turbulentos. A implementação da nova ordem foi uma tarefa árdua para os sociais-democratas, minada pelos ataques e tentativas de contra-revolução por parte das forças políticas da esquerda e direita. De um lado, a esquerda radical reivindicava uma revolução comunista, do outro, a extrema-direita insatisfeita com o sistema democrático da nova república, invocava um modelo de Estado autoritário, dirigido por um Chefe de Estado forte.

O Partido Social Democrata (SPD) esforçava-se por manter a ordem, face às várias tentativas de golpes de Estado, como foi o *Putsch* liderado pelo jornalista Wolfgang Kapp; a tentativa de Revolução empreendida pela *Spartakusbund* de Rosa Luxembourg e Karl Liebknecht; e o *Putsch* de Munique liderado por Hitler e pelo General Ludendorff. Nesse momento, foi essencial a intervenção das unidades de *Freikorps*, para combater e reprimir os rebeldes comunistas, de forma a impor a ordem necessária para a implantação da República de Weimar.

Apesar de a Constituição de Weimar se ter interessado profundamente pela questão social e ter atribuído importantes direitos aos seus cidadãos, as crises económicas, os elevados índices de desemprego, o fantasma da derrota da guerra, a desordem institucional e falta de autoridade da República, dificultaram a aceitação da nova República. A assinatura do Tratado de Versalhes a 28 de Junho de 1919, que impunha elevados encargos e condições humilhantes à Alemanha, provocou a revolta dos alemães, que se insurgiram contra o regime político vigente. Vários grupos políticos radicais, da esquerda e da direita, souberam aproveitar-se do sentimento de descontentamento geral, apontando o fracasso da democracia liberal e abrindo caminho para políticas extremistas.

A idade de ouro (1923-1929)

Nos anos vinte, verificou-se uma viragem das condições vigentes na Alemanha. Aproveitando um período de maior paz social, o *ex-chancellor* e ministro dos Negócios Estrangeiros, Stresemann, promoveu a várias medidas capitalistas liberais com o objectivo de estabilizar a moeda nacional e reestabelecer a confiança na economia alemã. Em 1924 foi implementado o *Plano Dawes*, que introduziu um acordo entre os bancos norte-americanos e o governo alemão. Foi convencionado que os bancos americanos emprestariam dinheiro aos bancos alemães, com a finalidade de impulsionar a economia e pagar as reparações necessárias. A Alemanha iniciou assim o seu processo de reconstrução, apoiada numa economia crescente, com uma indústria emergente e próspera, e diminuição da agitação política e social.

Por algum tempo subsistiu na Alemanha uma ordem política democrática e altamente liberal. Entre as medidas inovadoras instituídas pela Constituição de Weimar encontrava-se o sufrágio universal⁴, permitindo, às mulheres o acesso ao voto; e a liberdade de expressão⁵, manifestada numa imprensa livre e sem censuras. O ambiente de liberdade artística determinou um movimento inédito nas artes: o cinema, a arquitetura, a música, o teatro, a literatura, a fotografia e a floresceram, experimentado com as novas vanguardas.

Os anos vinte foram a idade de ouro da República de Weimar e assinalaram um movimento cultural intenso na Alemanha. Artistas e intelectuais de Weimar são influenciados pelo clima de agitação sócio-política e as tensões derivadas da sociedade de massas, e do caos nasce uma produção cultural muito fértil e criativa. Autores como o escritor e ensaísta Ernst Jünger, o dramaturgo Bertolt Brecht, o pintor Otto Dix, o arquitecto Walter Gropius, o cineasta Fritz Lang, o fotógrafo August Sander, o intelectual

⁴ *Artikel 109 (1)* “Alle Deutschen sind vor dem Gesetze gleich. Männer und Frauen haben grundsätzlich dieselben staatsbürgerlichen Rechte und Pflichten” (in Weimarer Reichsverfassung, Zweiter Hauptteil, Grundrechte und Grundpflichten der Deutschen - Erster Abschnitt: *Die Einzelperson*) [<http://www.documentarchiv.de/wr/wrv.html> - ERSTER ABSCHNITT02] (consultado a 1 de Março de 2013).

⁵ *Artikel 142 (1)* “Die Kunst, die Wissenschaft und ihre Lehre sind frei. Der Staat gewährt ihnen Schutz und nimmt an ihrer Pflege teil” (in Weimarer Reichsverfassung, Zweiter Hauptteil, Grundrechte und Grundpflichten der Deutschen - Vierter Abschnitt: *Bildung und Schule*) [<http://www.documentarchiv.de/wr/wrv.html> - VIERTER ABSCHNITT02] (consultado a 1 de Março de 2013).

Walter Benjamin, o filósofo Heidegger, entre muitos outros, fazem parte da elite artística e intelectual de Weimar.

A grande cidade foi o local privilegiado das manifestações artísticas que ocorreram durante a República. “Weimar was Berlim, Berlim was Weimar” (Weitz, 2007: 41). Com efeito, Berlim afirmou-se como a grande Metrópole da Europa na década de vinte, ultrapassando Paris. Era uma cidade com uma vida excitante e frenética, marcada por uma cacofonia de sons e de imagens. Os seus habitantes constituíam uma classe trabalhadora urbana em crescimento e ávida pelo consumo de bens de lazer. Saíam à rua, frequentavam assiduamente a ópera, o teatro, o cinema, todo o tipo de espectáculos. Liam fervorosamente revistas e jornais ilustrados e faziam compras nos grandes armazéns. A vida nocturna era intensa e havia espaços que satisfaziam todas as fantasias, como dançarinas exóticas ou travestis, sempre ao som do jazz. O filme *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, inspirado numa viagem de Lang a Nova Iorque⁶, explora todas as qualidades das novas grandes Metrópoles: o futurismo, a tecnologia, o anonimato da grande cidade, as linhas direitas da arquitectura, o tédio da sociedade de massas, a velocidade, o ruído, o trânsito, a depressão, a sexualidade, a vida libertina, a marginalidade, a instabilidade social, a revolta e a violência.

Weimar ficou conhecida pela sua cultura visual intensa. Berlim encontrava-se inundada de imagens. Grandes *outdoors* publicitários iluminados por luz eléctrica, filmes em ecrãs gigantes, jornais e revistas ilustradas, livros fotográficos. Foi um período de crescente difusão para estas novas formas de expressão, que se tornaram rapidamente populares graças aos enormes avanços tecnológicos das formas de reprodução em escala e mudaram totalmente a forma como os alemães viviam o mundo à sua volta. Os estímulos sensoriais impostos pela grande metrópole provocam no indivíduo os sentimentos contraditórios de ansiedade e anestesiamiento, mas, sobretudo, oferecem ao indivíduo moderno uma nova

⁶ *Metropolis* foi uma mega-produção, com um budget três vezes maior que o habitual na altura, e que demorou um ano e meio a ser concretizada (Kaes, 1993: 146). Inspirado pela arquitectura de Nova Iorque, Lang confessa: “I saw a street lit as if in full daylight by neon lights and, topping them, oversized luminous advertisements moving, turning, flashing, on and off, spiraling... something that was completely new and nearly fairy-tale-like for a European in those days.... The buildings seemed to be a vertical veil, shimmering, almost weightless, a luxurious cloth hung front the dark sky to dazzle, distract, and hypnotize. At night the city did not give the impression of being alive; it lived as illusions lived. I knew then that I had to make a film about all of these sensations” (Lang *apud* Kaes, 1993: 146).

percepção e uma consciência crítica face ao mundo moderno.

As montras das lojas e as construções arquitectónicas de vidro, revelavam uma a transparência do mundo e apelavam ao fétiche do olhar e ao espectáculo consumista, numa sociedade dominada por uma *surface culture* (Ward, 2001: 4)⁷. Com efeito, Janet Ward descreve Weimar como

[...] a stunning moment in modernity when surface values first ascended to become determinants of taste, activity, and occupation - a scene of functioning that shows us there was in fact a time when the new was not yet old, modernity was still modern, and spectacle was still spectacular (Ward, 2001: 2).

No entanto, muitos mostravam-se insatisfeitos com mudanças e transformações ocorridas na sociedade alemã, fruto da cultura liberal de Weimar. As gerações mais velhas preocupavam-se com a perda dos valores tradicionais. Estas condenavam o clima de libertinagem e corrupção moral, presente nos grandes pólos urbanos, assim como a adopção de estilos de vida americanos. Joseph Goebbels, futuro Ministro da Propaganda na Alemanha nazi, foi um dos maiores críticos da vida de Berlim:

[...] the noise of the city, the lights, prostitutes, the confusion of gender roles caused by homosexual men and modern, nonmaternal women, the babble of languages—all were markers of an immoral and degraded world where people pursue bodily pleasures. Sex and drugs define their lives (Weitz, 2007: 78).

O declínio (1929-1933)

Contudo, no ano de 1929, a época de prosperidade económica, elevada produção industrial e relativa estabilidade política foi abalada pela Grande Depressão, que atingiu a Alemanha de forma particularmente dramática. Foi o início do declínio da República de Weimar. As taxas de desemprego na Alemanha subiram drasticamente, e as consequências do *crash* económico potenciaram momentos de agitação social e política, espalhando o caos, apenas alguns anos depois de a República de Weimar ter finalmente encontrado alguma estabilização.

⁷ *Vd. infra* p. 27.

A crise de início dos anos trinta despertou fortes desejos de ordem e autoritarismo, uma vez que subsistia a ideia de que a República era incapaz de resolver os problemas económicos da nação. Estes sentimentos foram explorados pelo partido Nazi (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*), cuja popularidade crescia devido ao poder do seu discurso contra a desordem social e política provocada pela República. Muitos alemães ambicionavam o regresso a uma ordem institucional hierárquica, baseada num modelo de Estado forte e autoritário, que se concretizou com a subida de Hitler ao poder em 1933.

No ensaio *Der Untergang des Abendlandes [The Decline of the West]* (Spengler, 1995: 358), publicado em 1918, Oswald Spengler reflecte, num tom marcadamente pessimista, sobre os ciclos históricos; a ascensão das culturas e o declínio das civilizações. Spengler anuncia que, tal como outras culturas anteriores na história, que tiveram todas o seu apogeu antes de se desintegrarem, a civilização ocidental caminhava inevitavelmente para o fracasso – “we cannot help it if we are born as men of the early winter of full civilization, instead of on the golden summit of a ripe culture, in a Phidias or a Mozart time” (Spengler, 1995: 360). No entanto, Spengler oferece também esperança. *The Decline of the West* profetiza o aparecimento de um líder forte e autoritário que encarna o destino da raça elevando-a a glórias maiores. Nas mãos deste homem “lies the intellectual and material destiny of each and every late period time” (Spengler, 1995: 359).

O povo alemão ansiava por um líder capaz de unir os alemães num só *Volk*, e erguer um poderoso império – a que Arthur Möller van den Bruck intitulou de *Das Dritte Reich*⁸. Para tal Hitler defendia um tipo de estética, capaz de exprimir aquele que considerava o verdadeiro significado da cultura germânica: o regresso às expressões artísticas do Romantismo e do Naturalismo; e a edificação da obra de Wagner. Na verdade, Hitler considerava a arte moderna uma arte degenerada e inferior. Associava-a, por um lado, ao

⁸ As teorias de Spengler influenciaram autores de direita, em particular os revolucionários conservadores, entre eles Möller van den Bruck que, em 1923, publicou em *Das Dritte Reich*, adoptando um tom mais optimista que Spengler (Kaes, 1994: 355). *Das Dritte Reich* prega o mito do povo germânico que, poderoso e unido será capaz de erguer o terceiro grande império marcado pela prosperidade e pelo expansionismo, à semelhança do que aconteceu em períodos anteriores: o *Heiliges Römisches Reich* (962-1806) e o *Kaiserlich Deutsches Reich* (1871-1918). Os Nazis apropriaram-se título e utilizaram-no como slogan político.

período de caos subsequente à implantação da República, e por outro lado, aos artistas de vanguarda imigrantes na Alemanha, entre eles vários judeus.

Em suma: durante os seus 14 anos de vigência, a República de Weimar foi dominada por contrastes e ambiguidades. Os confrontos políticos entre a esquerda e direita; a estética exagerada expressionista⁹ e o realismo minimalista da nova objectividade¹⁰; o ritmo frenético da tecnologia e o tédio e rotina das massas, os desejos de ordem e paz e os anseios pelo caos e de violência. Conscientes das transformações que viviam, os intervenientes de Weimar tentaram compreender “the meaning of modernity and to push it in new directions, some emancipatory and joyous, others frightfully authoritarian, murderous, and racist” (Weitz, 2007: 4).

Traumas de Guerra e Violência

A República de Weimar foi assombrada pela memória de uma guerra perdida. A derrota da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) teve efeitos particularmente dramáticos na Alemanha e na auto-estima dos alemães, que se sentiam humilhados e revoltados. Outrora um imponente império, a Alemanha estava em ruínas.

A Primeira Grande Guerra mudou para sempre o significado de guerra. Tratou-se da primeira grande guerra tecnológica, e foi marcada por uma destruição e violência sem precedentes. Em quatro anos, setenta milhões de pessoas participaram nos combates, e perto de nove milhões de pessoas morreram no campo de batalha. “Machine guns, tactical bombers, submarines, tanks, explosive shells, and poison gas grenades were invented and perfected to systematize mass killing” (Kaes, 2009: 2).

A Alemanha era uma nação traumatizada. As perdas humanas na guerra foram elevadas e os soldados que regressaram a casa tinham perdido o seu orgulho, os seus membros, e sofriam de depressão profunda. O caos, a violência e a instabilidade que se viveram nos

⁹ *Vd. infra* p. 28.

¹⁰ *Vd. infra* p. 30.

anos pós-guerra na Alemanha, são consequência de uma nação desorientada que perdeu a sua identidade. Durante a República de Weimar, os nazis exploraram habilmente a derrota da Alemanha, e iniciaram esforços de mobilização da nação para uma segunda guerra, a fim de vingarem a primeira.

Porém, esses desejos de violência e agitação, faziam os alemães sentirem-se mais vivos e criativos que nunca, e constituíam eles próprios o caminho para a procura de uma identidade há muito perdida. Para Jünger a Primeira Guerra Mundial não foi apenas uma guerra entre as nações. Foi acima de tudo uma guerra entre épocas: o confronto entre a cultura burguesa do século XIX e a emergente consciência tecnológica e instintos de perigo do século XX (cf. Jünger, 1993: 27). A Europa encontrava-se até então imersa num “longo Verão”, acompanhado de uma paz duradoura, sem nuvens, e costumes estáveis. É este período, entre 1815 e 1915, que está na origem das dificuldades e anseios pela devastação que romperam o início do século XX.

Durante cem anos de paz, a Europa viveu segundo os ideais da razão, segurança e paz. Estes ideais, fortemente implantados na sociedade desde o iluminismo, depressa se transformaram nos ideais de uma classe burguesa, cada vez mais influente e poderosa. O século XIX foi incontestavelmente o século da burguesia. E a paz que se vivia foi favorável ao crescimento económico e permitiu avanços tecnológicos notáveis, como foi o caso da Revolução Industrial, que, por outro lado, instituiu sem piedade a desumanização dos seres humanos enquanto trabalhadores nas cadeias de montagens.

Mas o século XIX foi também um século de tédio. Nas palavras de George Steiner, “certas origens da inumanidade, da crise, estão na paz do século XIX” (Steiner, 1992: 18). De facto, o cansaço provocado pelo tédio e segurança, trouxeram ao de cima o desejo perverso de uma catástrofe, ou algo que abalasse os sentidos entorpecidos do povo alemão; algo que os fizesse sentir.

A geração de finais do século XIX sentia-se contraditoriamente perdida, num mundo ordenado por uma burguesia repressiva que abominava o caos e eliminava o imprevisível. O desânimo é representado nas obras literárias da época, que invocavam

incontornavelmente a figura do *dandy*, ocioso, desocupado, inactivo. O anti-herói, que nada tem a ver com os mitos dos guerreiros corajosos e bárbaros do passado. Em *Les Fleurs du mal* (1857), Baudelaire recorre a expressões como *l'ennui* e *spleen*, para dar forma aos sentimentos de tédio, melancolia e pessimismo que se infiltraram na sociedade da época e que provocaram a destruição da alegria de viver

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.
(*Les Fleurs du mal*, LXXVI)

Em finais do século XIX é difícil suprimir os desejos de catástrofe e destruição. Há um anseio perverso pela tragédia, que Freud explica na sua obra *Mal-Estar na Civilização*, como o efeito da repressão imposta pela civilização dá origem a pulsões fundamentais insatisfeitas (cf. Freud, 1962). Assim, a cultura provoca um mal-estar nos seres humanos, e, para bem da sociedade e desenvolvimento da civilização, o indivíduo é sacrificado, e forçado a renunciar a parte dos desejos e pulsões instintivas, nomeadamente sustendo a libido e a agressividade: “Integration in, or adaptation to, a human community appears as a scarcely avoidable condition which must be fulfilled before this aim of happiness can be achieved” (Freud: 1962: 87). A tarefa de evitar o sofrimento coloca a da obtenção do prazer em segundo plano. Com este comportamento, o homem gera doenças na alma e no corpo. De facto, para Freud, a questão essencial passa por saber, até que ponto, o desenvolvimento cultural do homem conseguirá reprimir os instinto humanos de agressão e autodestruição.

Como Steiner observa, no início do século XX, as tensões insatisfeitas e a tendência inevitável do homem para a violência e destruição não podem mais ser reprimidas, e em 1914 explode a Primeira Guerra Mundial. Com ela retorna a catástrofe do massacre em grande escala, e tudo aquilo que se considerava desumano e impossível de voltar a acontecer depois da implementação dos ideais do iluminismo, numa guerra tão violenta e tecnológica, como até então não havia registo (Steiner, 1992: 33).

A Alemanha procurava resgatar a unidade do povo alemão, que se havia fragmentado após

a Guerra dos Trinta Anos e as Guerras Napoleônicas. Era necessário promover a criação de um conjunto de símbolos que formassem um ideal de identidade do *Volk* alemão. O exército, associado a glórias passadas, foi invocado como fundamento de unidade e força da nação. No início do século XX, as tensões entre as potências europeias abriram caminho para uma guerra, estimulada pelos ímpetus nacionalistas e guerreiros que se faziam sentir na Europa. Em especial na Alemanha, onde era vista como um remédio contra o tédio, capaz de oferecer a purificação e libertação necessárias, e a esperança de reunir os alemães num só *Volk*.

O Verão tinha chegado ao fim, e a Europa encontrava-se coberta de nuvens. Acordada depois da Guerra, vivia-se uma ambiguidade de sentimentos. Por um lado, ansiava-se a paz, depois de tão cruel destruição, por outro, havia o sentimento de que uma nova ordem tinha brotado, e a consciência de libertação das repressões e pudores burgueses do século XIX. Trémula, a República de Weimar absorveu estes sentimentos contraditórios, que nasceram da destruição física e emocional provocada pela guerra.

A Alemanha de Weimar desenvolveu um fascínio cultural pela catástrofe e pelo caos, originado pelo trauma inconsciente da guerra e da sua derrota humilhante. Isso é especialmente visível na propagação de *Freikorps*¹¹, dos quais faziam parte ex-oficiais, desempregados à deriva, e jovens aventureiros ansiosos por matar (Gay, 2001: 169) e combater a degeneração da vida alemã através da violência. A vida libertina nocturna dos anos vinte e trinta caracterizou-se pela proliferação de ambientes marginais na cidade, onde os alemães se podiam dirigir para satisfazer as suas fantasias, ou o aparecimento dos primeiros de bares de Jazz em Berlim, música por excelência associada ao caos e aos excessos.

Também no cinema os traumas de guerra foram tornados visíveis em muitos filmes da época, como é o caso de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) de Wilhelm Murnau ou *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. Estes filmes representam as temáticas da violência e morte, e mostram “protagonists recovering from unspeakable events both real and imagined, and they document distressed

¹¹ *Vd. supra* p. 12.

communities in a state of shock” (Kaes, 2009: 3). Os sentimentos de paranóia e pânico dominam as obras cinematográficas em questão, que narram histórias de psicopatas, assassinos patológicos e cientistas loucos, que constituem, no fundo, uma metáfora para o estado da nação, traumatizada por actos de violência e de morte e complexada pelas humilhações sofridas.

No que diz respeito à fotografia, esta teve um papel de relevo no tratamento do trauma pós-guerra. Durante a República de Weimar foram publicados vários livros fotográficos¹², dedicados a fotografias da Primeira Grande Guerra Mundial. Estes livros constituíam compilações de fotografias de ambientes de destruição e violência, muitas vezes acompanhados de textos relacionados. Neste âmbito destacam-se as compilações do pós-guerra de Weimar de Ernst Friedrich *Krieg dem Kriege!* (1924) e de Ernst Jünger *Die Unvergessenen* (1928).

A temática da guerra, a sua glorificação e a violência como símbolo da nacionalidade alemã e da coesão do *Volk*, dividiram a sociedade alemã da época, promovendo uma arte pró-bélica e uma arte anti-bélica. Se por um lado as fotografias grotescas de soldados desfigurados e mutilados do álbum de Ernst Friedrich foram especificamente escolhidas para chocar a audiência e manter vivos na memória os efeitos devastadores da guerra, inserindo-se no *left-picture journalism* da República de Weimer, já o mesmo não acontece com a obra fotográfica de Jünger. Esta contempla imagens de choque intercaladas com textos que relatam as aventuras e as ameaças nas trincheiras, mas não com o intuito de evitar comportamentos bélicos. As fotografias de Jünger não mostram os corpos desfigurados de soldados como acontece no livro de Friedrich. Pelo contrário, Jünger pretende demonstrar a honra, o louvor e a força da guerra como movimento de regeneração civilizacional, somente alcançado através da soberania do perigo na vida humana.

¹² Sobre a relevância dos álbuns fotográficos no período de Weimar, *vd. infra* p. 36.

2. JÜNGER E O SISTEMA DE WEIMAR

Ernst Jünger foi um dos mais proeminentes e controversos escritores do *soldatischer Nationalsozialismus* literário no período da República de Weimar. Pertenceu a uma geração de soldados que lutaram pela Alemanha na Primeira Guerra Mundial, e que se opuseram ao sistema político da República de Weimar. Para tal, “Jünger drew on the *Fronterlebnis* [...] of World War I to reconcile political action and modern technology (Herf, 1986: 70).

A experiência militar marcou profundamente o pensamento e a obra de Jünger. Durante a guerra, Jünger manteve vários diários que relatavam a vida nas trincheiras e o espírito de solidariedade entre os homens. Estes escritos deram origem à sua primeira obra *In Stahlgewittern*, publicada em 1920, “a hallucinatory description of Jünger’s trench warfare experiences, striking for its remarkably good spirits and lack of national animosity” (Biro, 1994: 99). Em 1918, pouco antes do fim da guerra, Jünger viria a ser agraciado com a medalha “Pour le mérite”, a mais alta condecoração de coragem e bravura.

Jünger pertence a uma geração marcada pela guerra, cuja relação com a violência e a morte se alterou. A experiência na guerra despertou o seu interesse pela fotografia. Em 1928 Junger publica o seu primeiro álbum fotográfico, *Die Unvergessenen*, um conjunto de imagens da Primeira Guerra Mundial que pretende enaltecer os louvores da guerra. Homem de Direita, fortemente antidemocrático e antiburguês, Jünger “was perhaps the leading intellectual spokesman for the ‘new nationalism’ that emerged within the many radical national movements in 1920s Germany”, segundo Werneburg (Werneburg, 1992: 46)¹³. Nas palavras de Herf,

[...] he was contemptuous of “the masses” and celebrated a myth of a charismatic elite, a community born of the trenches that prefigured a more extensive national authoritarian community. In his view, the experience of the war ought to take precedence over intellectualistic haggling over political programs and ideologies (Herf, 1986:81).

¹³ Nos primeiros anos da República de Weimar, Jünger associou-se a um círculo bolchevique de extrema-direita, liderado por Ernst Niekisch – *Nationalbolschewismus*, que pretendia aplicar algumas medidas de autoridade da Revolução Comunista Russa ao nacionalismo alemão (cf. Werneburg, 1992: 46).

Jünger critica fortemente a sociedade burguesa e os ideais do iluminismo que vigoraram desde a Revolução Francesa, defendendo uma sociedade tecnológica e de mobilização total. A noção de “totale Mobilmachung” é entendida por Jünger como uma característica dos tempos modernos e da sociedade de massas, que coloca todas as forças humanas e recursos materiais, principalmente tecnológicos, ao serviço do Estado, transformando-o numa poderosa organização militar. É este tipo de Estado tecnológico e bélico, que possibilita a regeneração política e social, e o desenvolvimento da própria civilização, através da guerra.

Estamos perante aquilo que Jünger determina como uma nova “idade do trabalho”, e que sucede à primeira Guerra Mundial. Segundo Jünger a transição para o novo século – o século XX, é caracterizada por uma emergente consciência tecnológica (Jünger, 1993b: 30). O homem liberta-se dos ideais burgueses de segurança e de racionalismo fortemente implantados desde o iluminismo, que pregavam uma sociedade de paz, para se render a um mundo tecnológico que ele cria. No entanto, como observa Herf, “Jüngers vision was not a technocratic one” (Herf, 1986: 82), reforçando antes os impulsos e efeitos irracionais da tecnologia, que é simultaneamente dominada pelo imprevisível - “we are simultaneously civilized and barbaric” (Jünger, 1993: 31).

Para Huyssen, o fascínio que as forças destrutivas da modernidade exercem sobre Jünger, pode, na verdade, identificar-se com “a traumatic reaction formation, which resulted in a compulsive repudiation of his own body as organic and vulnerable [...]” e que se traduzem numa “strategy of aestheticizing horror and its memories” (Huyssen, 1993: 13). Huyssen refere a insistência no culto do indivíduo frio, tecnológico e militarizado, e “Jünger’s megalomaniac and narcissistic fantasies of power” serem para, de alguma forma, compensar a “traumatic experience of emasculation in the war” (Huyssen, 1993, 9). Benjamin, contudo, vê revelados nos textos de Jünger mais do que traumas de guerra, antes ideais marcadamente fascistas, que funcionam como propaganda da ala-direita e contemplam “a cult [...] an apotheosis of war” (Benjamin, 1994: 160), uma verdadeira esteticização da guerra, que se encontra nos movimentos de carácter fascista.

Walter Benjamin put it well: Jünger transforms the thesis of art for art's sake into that of production for the sake of production and destruction for the sake of destruction. War is its own end (Herf, 1986: 95).

De facto, Jünger parece ter uma intenção clara em colocar a força da tecnologia ao serviço de um nacionalismo militar. Os seus textos motivaram os Nazis e outras organizações fascistas a mudarem a sua posição anti-tecnológica e a servirem-se da tecnologia, propaganda, e outros meios de comunicação, como forma eficaz de mobilizarem as massas. O tipo jüngeriano é caracterizado por uma “certain hard-edged uniformity and replaceable nature, which made it easy for the *cyborg* to repress its individual functions and become part of a larger, hierarchically-organized whole” (Biro, 1994: 100).

Em 1926 escreve o ensaio *Großstadt und Land*, onde se mostra ensuasiado pela energia cosmopolita. A metrópole é, para Jünger, o espaço privilegiado para uma revolução nacionalista, uma vez que reúne as fontes de poder modernas – a tecnologia e as massas. O estilo de vida liberal das grandes cidades como Berlim, a sua vida cultural, a imprensa, e a tecnologia presente em todos os momentos da vida humana, fazem parte da utopia da sociedade mobilização total. Nesse sentido, Jünger afasta-se visivelmente da ideologia de certos partidos de extrema-direita, nomeadamente os Nazis, que repudiavam a grande cidade durante período de Weimar e criticavam a vida liberal, o cinema, os meios de comunicação de massas, os ambientes nocturnos com os seus cabarés e bares de jazz; enfim, tudo aquilo que era moderno e que era visto como degenerado, promíscuo e anti-natural.

Jünger “has been alternately celebrated as modernist and condemned as fascist” (Huysen, 1993: 6). Na verdade, Jünger desafiou todas as conotações e ligações demasiado óbvias a um determinado tipo de ideologia. Não é fácil relacionar a sua noção de poder, de contornos tão singulares, a uma orientação política em concreto. De facto, Bullock refere as várias dimensões mitológicas de organização social e de propagação de programas políticos que Jünger refere na sua obra, entre eles o socialismo internacional e a criação de um Estado Judeu (cf. Bullock, 2008: 61). Fascista, mas apenas

[...] if fascism is defined not in the narrow sense of close adherence to the racist and völkisch blood and soil doctrines (which indeed Junger did reject), but rather in the broad sense of an anti-democratic post-World War I political culture that validated aggression, death, and violence as ultimate meaning and that fed into the cultural synthesis that made Nazism attractive and successful as a mass movement, then Jünger is indeed a fascist, notwithstanding his studied aristocratic distance from the Nazis both before and after 1933 (Huysen, 1993 :7).

Jünger manteve-se sempre afastado do partido e da ideologia Nazi, criticando fortemente as políticas anti-semítas, e esforçando-se por documentar as atrocidades do regime Nazi¹⁴ (Biro, 1994: 55). E, embora não fosse de forma alguma um homem de esquerda, manteve uma longa e curiosa relação de amizade com o comunista Alfred Andersch, e até certo ponto é possível interpretar a sua obra como “containing important insights capable of furthering the values of the Left” (Bullock, 2008: 54). Talvez o mais importante elemento na obra de Jünger não seja a sua identificação com uma determinada doutrina política, mas sim a sua “uniquely resolute ability to acknowledge the very worst in the human condition” (Bullock, 2008: 57).

¹⁴ A morte do filho de Jünger em 1944, conhecido e preso por ter feito afirmações subversivas contra Jünger, ligou-o ainda mais aos indivíduos e famílias que sofreram perdas pela mão dos nazis (Bullock, 2008: 64).

3. A CULTURA VISUAL DE WEIMAR

A cultura visual de Weimar compreende uma multiplicidade estilos e tendências. O ambiente de liberdade de expressão da nova República propiciou uma produção artística não só de grande intensidade, como também inovadora. As artes visuais têm um relevo especial na cultura de Weimar, funcionando simultaneamente como terapia e libertação dos traumas da Primeira Guerra Mundial e da violência suscitada pela implantação da República. As artes encontraram novas formas de expressão, os jornais e revistas ilustradas democratizaram a imagem e a arquitectura construiu um novo mundo, repleto de vidros e transparências, que promove a exposição e a libertação do olhar.

O período de Weimar constituiu um verdadeiro ímpeto ao consumismo e à espectacularização, que tinha o seu epicentro na vida urbana de Berlim. Como explica Ward,

Modern urban surface culture was experienced as an outdoor “reading” of the city’s commercial life force, namely the street. These streets of surface in which zones of business, dwelling, advertising, and entertainment all simultaneously coexisted and intermingled were naturally located in the city center (Ward, 2001: 14).

Os artistas e intelectuais de Weimar ambicionava uma cultura moderna, e procuravam atingir esse ideal de Modernidade, indiscutivelmente ligado à grande metrópole, assemelhando-se aos grandes polos culturais e industriais, como Nova Iorque. Berlim transforma-se assim num verdadeiro centro da visualidade¹⁵, uma cidade frenética e iluminada onde o olhar não descansa, dia e noite.

A cultura visual de Weimar foi em grande medida influenciada pelas ideias consumistas americanos, sobretudo no período de estabilização e crescimento económico, que teve início em 1923, por via do programa Dawes de assistência económica americano. A

¹⁵ Berlim valorizava uma cultura visual muito intensa, e no período de Weimar ficou célebre pelas suas inúmeras atracções, que a colocaram a par das metrópoles europeias Londres e Paris. Teatros, cinemas, espectáculos variados, exposições, grandes *outdoors* publicitários, grandes focos de iluminação nas ruas, arquitectura inovadora, armazéns com enormes montras de vidro, inúmeras publicações de revistas e jornais ilustrados (cf. Ward, 2001: 7); tudo isto fez com que Berlim se tornasse numa *surface culture* (Ward, 2001: 4) e se destacasse como um pólo que valoriza e se ocupa de actividades relacionadas com o emergente desejo e libertação do “olhar” no período pós-guerra (*vd. supra* p. 7).

crescente tecnologia e produção em cadeia resultou numa massificação da cultura. As novas técnicas de reprodução em escala do taylorismo e do fordismo, e os seus princípios de expansão infinita possibilitaram um acesso democratizado aos bens culturais, nomeadamente das artes visuais, cinema e fotografia. No seu ensaio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica] (1936), Walter Benjamin reflecte sobre o processo de multiplicação que a obra de arte tradicional, singular e autêntica sofre, sendo eventualmente substituída pela obra de arte moderna, e tecnicamente reproduzível; no entanto, desprovida daquilo que Benjamin consagra de *aura*, característica de autenticidade da obra singular, como veremos a respeito da fotografia (Benjamin, 2006: 207).

Nos primeiros anos da República, a cultura visual em Weimar é fortemente influenciada pelo Expressionismo, que surgiu antes da Primeira Guerra Mundial, tendo-se afirmado como movimento anti-guerra durante esse período, mantendo posteriormente uma influência na década de 1920 (cf. Weitz, 2007: 169). O Expressionismo compreendia um movimento artístico e cultural que desejava romper com as práticas de representação convencionais das artes e do pensamento, com uma tendência para a abstracção, tipificação e estilização da forma, evocando o trauma da guerra e desejos de revolução (cf. Kaes, 2009: 186), Kracauer descreve o Expressionismo como “a shaping of primitive sensations and experiences” (Kracauer, 1966: 70), associadas à agitação interna do ser humano, a que os expressionistas chamaram de *Angst*. Havia *Angst* e sentimentos de revolução em relação ao mundo moderno, ao racionalismo, à alienação da sociedade, fragmentação ao domínio da burguesia capitalista.

As influências do Expressionismo foram intensamente exploradas no cinema de Weimar, em filmes como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920)¹⁶ e *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), bem como em *Metropolis* (1927), que com combinava Expressionismo

¹⁶ Robert Wiene refere como os cenários e a iluminação da sua obra cinematográfica manifestam a influência do teatro expressionista de forma a comunicar, no silêncio dos filmes mudos, o mundo dos personagens; os seus desejos e angústias: “[...] the non-organic life of things, a frightful life, which is oblivious to the wisdom and limits of the organism, is the first principle of Expressionism... From this point of view natural substances and artificial creations, candelabras and trees, turbine and sun are no longer any different” (Wiene *apud* Kaes, 2009: 84).

com *Neue Sachlichkeit*¹⁷ (Ward, 2001: 105)¹⁸. Após a Segunda Guerra Mundial, em 1947, Kracauer publicou *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Trata-se de um estudo no qual Kracauer expõe o cinema do período de Weimar não como mero sintoma pós-traumático da guerra (cf. Kaes, 2009: 5); mas como marcadamente fascista e denunciador dos medos, desejos e motivações do povo alemão no pós-guerra¹⁹ e indicador da ascensão de Hitler:

It is my contention that through an analysis of the German films deep psychological dispositions predominant in Germany from 1918 to 1933 can be exposed – dispositions which influenced the course of events during that time and which will have to be reckoned with in the post-Hitler era (Kracauer, 1966: 5).

Kracauer vê na personagem de Caligari um prenúncio de Hitler e do Nazismo: um louco com ambição de autoridade ilimitada e desejos de dominação, que viola todos os direitos do homem e incita os seus subordinados ao massacre (Kracauer, 1966: 65). Também Georg Lukács encontra uma relação íntima entre o Expressionismo e o Fascismo:

For expressionism is undoubtedly only one of the many tendencies in bourgeois ideology that grow later into fascism, and its role in the ideological preparation for fascism is no greater-if also no less-than that of many other simultaneous tendencies. Fascism, as the general ideology of the most reactionary bourgeoisie in the post-war era, inherits all the tendencies of the imperialist epoch in as much as these express decadent and parasitic features; and this also includes all those that are sham-revolutionary or sham-oppositional (Lukács, 1983:87).

Uma forte crítica ao Expressionismo nasce do movimento Dadaísta. Para os dadaístas, o Expressionismo revelou toda a angústia e ansiedade da sociedade, mas mostrou-se impotente no tratamento destas questões. O dadaísta Raoul Hausmann critica, fundamentando que

[...] the painting of the war period, post-futurist expressionism, had failed because it

¹⁷*Neue Sachlichkeit*, vd. *infra* p. 30.

¹⁸Sobre a presença de tão diferentes géneros na obra de Lang, escreve Ward: “it is the strange combination of New Objectivity and Expressionism in Lang’s film *Metropolis* of 1927 that permits dual depictions of machinic power, namely both the male (rationalized) workers and the female (sexualized) robot (Ward, 2001: 105). A este respeito também nota Kaes que “*Metropolis* echoes expressionism’s plea for the restoration of humanistic values” (Kaes, 2009: 187), recorrendo à estética expressionista para manifestar um descontentamento pelos efeitos da Modernidade na sociedade e no homem.

¹⁹Vd. *supra* Traumas de Guerra e Violência, p. 18.

was nonrepresentational and it lacked convictions; and that not only painting but all the arts and their techniques required a revolutionary transformation in order to remain relevant to the life of their times (Hausmann, 1994: 651).

Durante a Primeira Guerra Mundial, surge o movimento Dada em Zurique, que se tornou um fenómeno internacional. Na Alemanha, Richard Huelsenbeck estabeleceu o grupo de Berlim, composto por comunistas e anarquistas, cujos membros incluíam Jean Arp, John Heartfield, Wieland Herzfeld, Johannes Baader, Raoul Hausmann, George Grosz e Hannah Höch. Os dadaístas introduziam no seu trabalho máquinas e tecnologia, desenvolvendo a figura do *cyborg*²⁰, assim como elementos cubistas. O movimento Dada na Alemanha foi essencialmente crítico, contra três alvos em particular:

German militarism and patriotic spirit which had helped to bring about the war in the first place; the bourgeoisie, whose self-serving and convention-bound lifestyle had supported the conflagration: and expressionist art, which had promised a new man and new community but had failed to deliver (Biro, 1994: 76).

Com um absurdismo deliberado e constantes esforços de provocação, os dadaístas de Berlim impunham-se contra a violência, a repressão e o autoritarismo da sociedade contemporânea, bem como contra as formas de arte convencionais. Os dadaístas usavam as suas exposições como fóruns de propaganda política, criando novas técnicas e instrumentos para comunicar com as massas, nomeadamente performances, revistas, fotomontagens, caricaturas, panfletos, entre outros (Biro, 1994: 76).

A partir da década de 20 surge uma nova tendência que se contrapõe aos excessos do expressionismo e impõe uma *Neue Sachlichkeit*. Vários artistas da República de Weimar associaram-se a este conceito de funcionalismo, no entanto a *Neue Sachlichkeit* não foi um movimento com um manifesto claro ou um conjunto de regras específico e revelou-se em diversas áreas, tais como a arquitectura, a arte e a fotografia (cf. Weitz, 2007: 170). Determinava um tipo de estética que contrastava com o expressionismo, a fantasia, a subjectividade, a representação excessiva de emoção, privilegiando um estilo preciso, de linhas sóbrias e despojadas, que se concentravam no objectivo e real (cf. Ward, 2001: 26).

²⁰ Vd. *infra* p. 44.

Artistas ligados à Nova Objetividade incluem Käthe Kollwitz, Otto Dix, Max Beckmann, George Grosz, os fotógrafos Albert Renger-Patzsch e August Sander.

Evidence of Weimar Germany's New Objectivist "surface" style was inscribed most strongly in the following ways: the transformation induced by modern architecture and the latter's relation to parallel metamorphoses in fashion; the interrelation of outdoor electric advertising with the city street; the evolution of the Weimar film industry, with its movie palaces and film set designs as the respective extrinsic and intrinsic "surfaces" of German silent cinema; and the display of actual commodities in shrine-like store display windows." (Ward, 2001: 10)

O *Neues Sehen*, surgiu como um movimento contemporâneo e intimamente associado à *Neue Sachlichkeit* e aos princípios funcionalistas da Bauhaus (cf. Bauret, 1992: 98). Tinha como particularidade focar-se na fotografia como uma prática artística autónoma. A câmara transforma-se num olho mecânico que regista e reproduz a realidade, e ao mesmo tempo criativo, pois estabelece novas formas de ver, com o recurso a técnicas de abstracção, fotomontagens e ângulos inesperados, que analisaremos com maior detalhe nas páginas seguintes.

A Fotografia

As primeiras fotografias de Niépce e Daguerre²¹ apareceram em meados do século XIX, quase cem anos antes de Weimar. Porém, foi no século XX, no período entre guerras, que a fotografia se tornou “no meio dominante e o mais natural de nos reportarmos às aparências” (Berger, 2003: 53). A indústria óptica cresce na Alemanha pós-guerra e são introduzidas no mercado máquinas com novas características que facilitam a fotografia, como é o caso da pequena Leica, que, com o seu porte reduzido e filme de 35 mm, veio revolucionar por completo o trabalho dos fotógrafos e a imprensa, bem como democratizar o acesso à actividade fotográfica por parte de amadores (Amar, 2007: 98).

O papel vanguardista da Alemanha no desenvolvimento da fotografia na era moderna é inquestionável, tornando-se o país europeu com o maior número de revistas e jornais e ilustrados na década de trinta²², dos quais se destacam a *Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ)* e *Die grüne Post*, que tinham uma tiragem superior a um milhão, cada uma (Keys, 1994: 641); bem como a *Münchner Illustrierte Presse*, a *Kölnische Illustrierte Zeitung* e ainda a publicação do Partido Comunista, *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ)*. O fotojornalismo surge como categoria autónoma e a fotografia passa a ser fortemente utilizada pelos media, sobretudo em revistas e jornais, para agarrar a audiência, uma vez que, como reflecte Kurt Koff, editor da *BIZ* em 1933, a imagem deixa uma impressão que perdura em relação ao mais eloquente texto (Keys, 1994: 673).

É o despertar de uma nova era para a fotografia, que se assume como meio dominante na cultura visual de Weimar, exercendo simultaneamente uma função de entretenimento e uma função informativa e documental, que contribui para o conhecimento e compreensão dos acontecimentos. A fotografia torna-se um novo meio de documentação. Até então essa

²¹ A primeira fotografia data de 1826. Foi realizada por Nicéphore Niépce e representa uma natureza morta. Partindo dos princípios das imagens que se formam na câmara escura, Niépce tentou fixar a imagem em vidro e estanho, recorrendo a betume judaico. No entanto, a sua descoberta implicava uma pose estática e demorada, pois qualquer movimento comprometia o resultado. Mais tarde, Louis Daguerre, cria o daguerreótipo, capaz de obter directamente uma imagem positiva e de a fixar de forma duradoura, através de um processo de revelação a partir de vapor de mercúrio (cf. Bauret, 1992: 18).

²² A cidade de Berlim tinha uma difusão impressionante de jornais diários, entre eles quarenta e cinco jornais matutinos, catorze vespertinos e ainda dois a meio do dia. Por esta altura tornaram-se também populares revistas e jornais ilustrados de entretenimento, relacionadas com moda (com uma edição alemã da *Vogue*), *lifestyle*, viagens, desporto e automóveis (cf. Kaes, 1994: 641).

função estava apenas reservada à escrita, forma por excelência de relato da vida cotidiana. A fotografia já não é mais vista como mera ilustração do texto; ela autonomiza-se e ultrapassa-o. Para August Sander, cuja obra fotográfica é uma verdadeira galeria fisionômica, dedicada à documentação dos homens e mulheres de nacionalidade alemã no seu ambiente profissional e pessoal; “nothing seems better suited than photography to give an absolutely faithful historical picture of our time” (Sander, 1994: 645).

Com o aparecimento das imagens fotográficas e cinematográficas nasce um novo tipo de auto-representação - “o aparecimento do eu próprio como outro” (Barthes, 2010: 21). As fotografias enraizaram-se no quotidiano, e desencadearam a consciência de ver e ser visto, e a procura de uma compreensão sobre si mesmo, num mundo transformado pelo poder do olhar. Rapidamente se percebe que o efeito que a fotografia tem sobre a audiência é poderoso. Trata-se de um meio apelativo e fácil de apreender. A máquina fotográfica e a sua capacidade de capturar o imediato e reproduzi-lo em escala, coadunam-se na perfeição com o espírito da Modernidade, que instituiu um ritmo acelerado, o triunfo da tecnologia e a sociedade de massas capitalista. Nessa medida, fomentou-se uma cultura visual baseada em imagens reproduzidas por meios tecnológicos, que tinham a função de fornecer entretenimento, apelar ao consumo e informar.

“Nicht mehr lesen! Sehen!” proferido por Johannes Molzahn (Keys, 1995: 648), depressa se tornou o mote desta geração. Artistas e intelectuais da era de Weimar eram acérrimos defensores de uma cultura visual, e acreditavam que o “olhar iria em breve eclipsar a linguagem” (Krauss, 2002: 205). De facto, a prática fotográfica foi particularmente intensa nos anos de Weimar, com uma grande diversidade de estilos e escolas. Fotógrafos como Sander, dedicaram-se a um estilo documentarista e privilegiavam o retrato, outros, entre os quais Albert Ranger-Patzsch cultivavam um estilo realista sóbrio, que opunha elementos pictóricos e abstracções, e que ficou conhecido por *Neue Sachlichkeit*. Por sua vez, Erich Salamon revolucionou o campo do fotojornalismo, com as suas fotografias de figuras públicas (Keys, 1995: 642).

A escola da Bauhaus teve uma influência de destaque nas tendências fotográficas da época, com as experiencias estéticas do artista e fotógrafo László Maholo-Nagy. Fotogramas

abstratos, fotomontagens compostas por imagens fragmentadas, a combinação de fotografias com uma tipografia moderna e cartazes e revistas com design gráfico; tudo isto László Moholy-Nagy descreveu como facetas de um *Neues Sehen*, enraizado na cultura tecnológica do século XX (cf. Weitz, 2007: 220).

Influenciado pelo construtivismo russo, que teve como inspiração a Revolução Industrial do século XIX, o *Neues Sehen* pretendia mudar as estruturas da sociedade através da arte. Assim, o ideal de construtivismo sugeria aos artistas que incorporassem nos seus trabalhos máquinas e engenharia arquitectónica, conjugando-os com o poder da imagem, pois só a tecnologia seria capaz de captar o mundo exterior de uma forma que o olho humano não podia.

Os movimentos estéticos da *Neue Sachlichkeit* e do *Neues Sehen* introduziram novas perspectivas e, conseqüentemente, novas formas de abordar a realidade. O olho mecânico da câmara era capaz abordar os objectos do quotidiano através de técnicas e composições inovadoras, transformando-os completamente. A realidade torna-se irreconhecível e até a aparência de objectos banais e familiares se torna invulgar. A objectiva possibilita ao homem criar uma nova relação com o mundo, que de outra forma não seria evidente. As capacidades técnicas do olhar mecânico, cumprem dois objectivos: por um lado, reproduzem a realidade com precisão, tratando-se de verdadeiras cópias da realidade e cumprem, por isso, uma função documental; por outro lado, não podem ser tratadas como meras cópias da realidade, pois manipulam os objectos com jogos de luzes ou *close-ups*, e reproduzem-nos de novas formas, esteticamente inovadoras.

Walter Benjamin recorre à fotografia para reflectir sobre a cultura modernista a partir das condições geradas pela reprodução mecânica. Benjamin recorda que as primeiras fotografias de Daguerre eram peças únicas, chapas de prata gravadas na câmara obscura, que as pessoas guardavam como jóias (Benjamin, 2006: 245). Mais tarde, com os avanços tecnológicos e as possibilidades de reprodução técnica, a fotografia deixa de ser um objecto único, para passar a ter uma existência em massa.

A fotografia passou a ter um papel político e social relevante. Permitiu o acesso democrático à imagem, tornando-a disponível para todos. Os avanços tecnológicos, e invenção de máquinas de utilização simples e portáteis, possibilitaram o acesso massificado à prática fotográfica, gerando um verdadeiro movimento fotográfico amador. “Anybody can use it. Everybody will use it” (cf. Wells, 1997: 129) era o mote publicitário da Kodak. Com a fotografia cresceu a consciência de um mundo visual. A própria prática artística tinha sido democratizada, e as pessoas sentiam que podiam criar arte a todo o momento com a sua pequena câmara.

Mas não se pode saber se a fotografia é ou não arte sem primeiro se perguntar se a descoberta da fotografia não teria alterado totalmente a natureza de arte (Benjamin, 2006: 220). O critério de autenticidade deixa de ser aplicável à produção de arte e toda a função de arte se transforma, abrindo o debate que marcou a Modernidade e que teve como intervenientes vários artistas e intelectuais influentes de era de Weimar, entre os quais Walter Benjamin.

Por mais perfeita que a reprodução seja feita, para Benjamin falta sempre algo: o aqui e agora da obra de arte, a existência única no lugar onde se encontra (Benjamin, 2006: 210). Isto remete-nos para o conceito de aura, que se caracteriza pelo aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja. No entanto, com a crescente importância da sociedade de massas e os hábitos consumistas da modernidade, surge o desejo característico das massas de copiar ou reproduzir objectos, de forma a aproximá-los de si e a possuí-los de imediato, ultrapassando a existência única de cada situação. Assim, quando “o valor de exposição começa a suplantar totalmente o valor de culto”, verifica-se a decadência da aura (Benjamin, 2006: 218).

Benjamin nota ainda que “o fascismo tende para a esteticização da política [...] todos os esforços de esteticização da política culminam num ponto. Esse ponto é a guerra” (Benjamin, 2006: 239)²³. O valor de exposição da fotografia foi tido como um eficaz meio de propaganda ao serviço do Estado e outras forças sociais e políticas. Os nazis estiveram entre os primeiros intervenientes políticos a perceber como fotografia e o filme

²³ A respeito de Jünger e a esteticização da guerra *vd. infra* p. 42.

influenciavam as massas. Com efeito, os nazis realizaram uma *Gleichschaltung* (coordenação) eficaz dos meios de comunicação, mobilizando rádio, filme e fotografia para reproduzir, expandir e institucionalizar a propaganda Nazi (Kasher, 1991: 59). Desta forma, no início dos anos trinta, fizeram uso de uma propaganda fotográfica sistemática eficaz, que promovia a referida estetização da política e do militarismo. Tratava-se de um meio inovador de alcançar as massas proletarizadas, de forma a organizá-las e instituir o culto do *Führer*. *Das Deutsche Lichtbild* constituía um álbum fotográfico, publicado entre 1927-1938, que impunha um estilo marcadamente nazi. Segundo Steven Kasher, “this style was characterized by a special blend of monumentalism and threat. The overriding theme of this photography was the resolution of social conflicts through the nation, through ‘creative work’, and through war” (Kasher, 1991: 59).

A propagação do livro fotográfico na República de Weimar reflecte a agenda política e o papel determinante na construção de uma cultura visual moderna, que foram concedidos à fotografia. Surgem inúmeras compilações de fotografias geralmente acompanhadas apenas de uma pequena legenda ou breve texto²⁴, influenciadas pelas fotomontagens dos dadaístas²⁵ (Nelson, 2007: 24). Andrea Jeannette Nelson define este novo modelo como

[...] publications characterized by careful sequencing and editing of photographic images in order to convey visual arguments. They imply authorship by a photographer or photo-editor and are not intended to describe a book simply containing photographs nor compendium of photographs illustrating a text (Nelson, 2007: 10).

As fotografias, que isoladas não são mais que fragmentos de uma verdade incompleta, sujeitas a inúmeras interpretações, sofrem nestes álbuns uma edição cuidada e são apresentadas como sequências, recorrendo a justaposições deliberadas para representar analogias entre ideias e elementos ou manifestos paradoxos entre os mesmos²⁶. O objectivo é o de incutir uma nova experiência de leitura, como observa o dadaísta Raoul Hausmann: “[...] photomontage can contribute a great deal to the education of our vision, to our

²⁴ Considerações sobre a relação entre imagem e texto no livro fotográfico *vd. infra* p. 52.

²⁵ As fotomontagens caracterizam-se por uma prática estética de combinação, repetição, quebra e justaposição, que interligam os mundos da arte, da fotografia, do design e dos filmes (Nelson, 2007: 33). Os dadaístas recorriam a esta técnica para criar elementos absurdos e fazer propaganda política essencialmente da ala esquerda e contra a guerra, *vd. supra* p. 29.

²⁶ Breves considerações sobre *Die veränderte Welt*, *vd. infra* p. 44.

knowledge of optical, psychological, and social structures; it can do so thanks to the clarity of its means, in which content and form, meaning and design, become one” (Hausmann, 1994: 653). Este meio permite assim construir uma narrativa visual com uma mensagem facilmente identificável pelo público: uma mensagem política, social ou estética. O que importa, independentemente das filiações partidárias ou das tendências estéticas, é o papel pedagógico reconhecido ao meio fotográfico.

Os álbuns fotográficos de Moholy-Nagy *Malerei, Photographie, Film* (1925-1927) e *Moholy-Nagy 60 Fotos* (1930) revelam uma verdadeira revolução estética, no seguimento dos princípios da *Neue Sachlichkeit*, que tivemos oportunidade de expor, em particular do *Neues Sehen*. Moholy-Nagy vê na fotografia uma forma de manipulação da luz e da forma, e elege-a como o meio mais adequado à Modernidade – “the traditional painting has become a historical relic and is finished with. Eyes and ears have been opened and are filled at every moment with a wealth of optical and phonetic wonders” (Moholy-Nagy *apud* Weitz, 2007: 220).

Pelo contrário, o trabalho de Sander apresenta uma intenção estética que se afasta da abstracção e manipulação da forma projectadas por Moholy-Nagy, impondo um estilo realista e cru – “there is nothing I hate more than sugar-glazed photography, with gimmicks, poses, and fancy effects” (Sander, 1994: 646). Iniciado antes da guerra e publicado em 1929 com uma introdução de Alfred Döblin, *Antlitz der Zeit* pretende acima de tudo ser um estudo social e uma documentação do seu tempo e do povo alemão, com manifesta relevância histórica, recorrendo para tal às novas possibilidades e técnicas do meio fotográfico (Sander, 1994: 645). Durante quarenta anos Sander fotografou retratos de alemães de todas as fisionomias e estratos sociais: membros respeitáveis da sociedade, marginais, deficientes, artistas de circo, comunistas, homossexuais, mulheres andrógenas, entre outros; o que levou mais tarde a que os nazis censurassem a sua obra visual, por não se enquadrar no ideal ariano pretendido (Weitz, 2007: 223).

Renger-Patzsch, também associado à *Neue Sachlichkeit*, publica em 1928 a sua colectânea fotográfica *Die Welt ist Schön*. No entanto, as fotografias de Renger-Patzsch adoptam um estilo de absoluto realismo, tal como acontece em Sander, rejeitando qualquer tipo de

manipulação, por oposição à estética experimental e abstracta de Moholy-Nagy (Nelson, 2007: 109). *Die Welt ist Schön* é uma colecção de fotografias que pretende dar ao público tudo o que há de belo no mundo moderno: elementos da natureza, como plantas, animais, paisagens e seres humanos, surgem a par de objectos tecnológicos, estruturas inanimadas de aço e metal e paisagens industriais. Renger-Patzsch atribui uma função pedagógica clara à sua colectânea de fotografias, que passa por alterar os hábitos de visão do homem moderno e redefinir os próprios padrões de beleza, afastando-se do romantismo do século XIX e interessando-se pelo mundo industrial e pelos seus objectos (cf. Renger-Patzsch, 1994: 647).

As obras visuais de Jünger, assumem igualmente um papel de relevo na cultura visual de Weimar. Destacamos *Die Unvergessenen* (1928), *Der gefährliche Augenblick* (1931), objecto do nosso estudo, e *Die veränderte Welt* (1933). As colectâneas fotográficas de Jünger revelam uma intenção política e social, não só perante a guerra, como tivemos oportunidade de observar no Capítulo 1.1. a respeito de *Die Unvergessenen* e a sua relação com a obra de Ernst Friedrich *Krieg dem Kriege!*²⁷; mas também face a outros temas da sociedade moderna que incluem a decadência da burguesia e os movimentos de massas nos grandes centros urbanos, nomeadamente os movimentos de carácter fascista como acontece em *Die veränderte Welt*, bem como manifestações do perigo e do desastre na vida quotidiana e o triunfo da tecnologia. A cidade é temática recorrente na obra visual de Jünger, representada como uma zona de guerra da modernidade, onde homens e máquinas co-habitam lado a lado, dependentes um do outro.

Em *Der gefährliche Augenblick* Jünger recorre a fantásticas fotografias, na maioria retiradas de jornais, para mostrar um mundo marcado por uma infinidade de instantes perigosos, em que a morte e a destruição estão sempre presentes, e alerta o público para a necessidade de adoptar novas formas de percepção face a este “mundo transformado”. Nesse sentido Jünger utiliza os seus álbuns como instrumentos pedagógicos, intercalando imagem e texto, recorrendo a analogias e paradoxos visuais, justaposições, sequências, fotomontagens, entre outras técnicas, a fim de expor a sua visão²⁸. Nas palavras de David

²⁷ *Vd. supra* p. 22.

²⁸ Estas questões serão desenvolvidas na Parte II do trabalho, em particular a relação de Jünger com o meio fotográfico, *vd. infra* p. 41.

Durst, “these photobooks possess an undeniably ‘revelatory’ quality; they are intended to assist in changing allegiances, build new alliances, and politically convert – in a word, to get people to *see* with new eyes” (Durst, 2004: 154), como veremos na Parte II do nosso trabalho.

PARTE II

DER GEFÄHRLICHE AUGENBLICK: A **VISUALIDADE DO PERIGO E DA MORTE** **IMINENTE**

1. JÜNGER E A FOTOGRAFIA

O interesse de Jünger pela fotografia surgiu quando este era ainda um soldado na Primeira Guerra Mundial. A fotografia tinha ultrapassado as suas limitações técnicas e a imobilidade que a caracterizava. A objectiva, com um formato novo e compacto, juntou-se às armas militares e participou directamente na guerra²⁹.

Os conflitos armados passaram a ser testemunhados com grande interesse. Na sua *Histoire de la Photographie [História da Fotografia]* (2007), Pierre-Jean Amar reporta a primeira verdadeira foto-reportagem de guerra ao início da guerra da Crimeia (1953-1956), com os fotógrafos Carol Szathamari e mais tarde Roger Fenton³⁰ (Amar, 2007: 64). Porém, as fotografias em questão não mostravam muito além de imagens de oficiais em acampamentos. As fotografias dos campos de batalha, soldados feridos e mortos eram omitidas, quer por razões de ordem técnica, relacionadas com as impossibilidades das câmaras da época, quer por razões morais, derivadas do puritanismo vitoriano, que repudiava a divulgação das atrocidades da guerra (Amar, 2007: 65). Este tipo de foto-reportagem da batalha não oferecia por isso um retrato fiel da guerra e da atmosfera das trincheiras.

A prática da foto-reportagem de guerra ganha uma dimensão cada vez maior, e o exército britânico elege como fotógrafos oficiais James Robertson e Felice Beato para cobrirem com imagens as guerras coloniais inglesas (Amar, 2007: 66). Surgem pela primeira vez fotografias de cadáveres de indianos, e desta forma, as fotografias de guerra deixam de ser meros retratos de soldados ou de trincheiras silenciosas, para por fim, serem testemunhos dos verdadeiros horrores da guerra. As fotografias de morte passam a ter maior divulgação, e em 1867 é divulgadas as célebres fotografias da execução do Imperador Maximiliano do México, por Francis Aubert. É, no entanto, durante a Guerra Civil Americana (1861-1865), que Mathew B. Brady, um retratista nova-iorquino faz uma cobertura fotográfica das

²⁹ Em *Über den Schmerz* (1934), Jünger realça a ligação da fotografia às armas de guerra, nomeadamente no que diz respeito à fotografia aérea, que estaria originalmente dependente de uma câmara nas miras de armas dos aviões; e que remete para a metáfora da objectiva como arma pronta a disparar (Gil, 2012: 155).

³⁰ Os primeiros registos de fotografias de conflitos armados remontam a 1847, durante a revolta dos Mexicanos contra os Texanos. São tiradas por fotógrafos anónimos e mostram apenas retratos de soldados, omitindo quaisquer cenas de batalha (Amar, 2007: 64).

batalhas, de uma dimensão até à altura inédita (Amar, 2007: 66). As fotografias da equipa de Mathew B. Brady, de Alexander Gardner e Timothy O’Sullivan, em particular, preocupam-se em retratar a devastação das trincheiras, e dão especial atenção aos corpos desfigurados de soldados e aos cadáveres que cobrem os campos de batalha³¹.

Para Jünger a câmara é uma arma de guerra como as outras. “Day in day out, optical lenses were pointed at the combat zones alongside the mouths of rifles and cannons” (Jünger, 1993: 24). A câmara é um instrumento de reprodução do real e de preservação da memória. No fim dos anos 20 e início dos anos 30, Jünger produziu uma série de colectâneas fotográficas com o tema da Primeira Guerra Mundial – *Luftfahrt tut not* (1928), *Die Unvergessenen* (1928) e *Der Kampf um das Reich* (1929). Jünger apoia-se na objectiva para um testemunho fiel dos acontecimentos. As fotografias escolhidas demonstram os vários aspectos da guerra, dos mais comuns às acções na frente de batalha, procurando fazer transparecer o verdadeiro ambiente da guerra. São fotografias que mostram as consequências da guerra, pois para Jünger, “a photo anthology cannot exclude such photos any more than it can consist only of them” (Jünger, 1993: 25). Jünger refere-se claramente às colectâneas pacifistas e de esquerda da época, que evocam um papel anti-bélico e de repulsa pela guerra, mostrando apenas soldados desfigurados e mortos, e os aspectos mais grotescos da guerra. Pelo contrário, Jünger entende que as fotografias de guerra não devem ser degradantes, devem antes louvar o bélico, e os soldados devem ser retratados com honra e dignidade.

Para Jünger o principal relevo da fotografia reside na sua relação com a tecnologia. Neste ponto, e apesar terem posições por vezes contraditórias – criticando Benjamin o culto de uma esteticização da Guerra, que perpassa a obra de Jünger (cf. Benjamin, 1994)³² – tanto este como Jünger partilham, desde cedo, o reconhecimento do potencial da tecnologia no mundo moderno. A este respeito, refere Werneburg que,

[...] photography, in particular remains a medium associated with the transformative impact of the urbanization and industrialization – and associated too, for Jünger as for Benjamin (in *The Autor as a Producer*) with the movement away from the ‘literary’

³¹ Duas das fotografias das mais célebres de cadáveres de guerra pertencem a Gardner e O’ Sullivan *The home of a Rebel Sharpshooter* (1863) e *Harvest of death* (1863), respectivamente.

³² *Vd. supra* p. 24.

expression of a privileged subjectivity and toward more factual forms associated with the impulses of modern urban life (Werneburg, 1992: 64).

A fotografia não é vista como uma forma de arte. A fotografia é o produto acabado que tem na sua origem uma máquina que o revela, e que passa por um processo mecânico de reprodução em escala (cf. Benjamin, 1992). Interessa também a Jünger demonstrar que a força produtiva da tecnologia se estende ao campo da percepção e à consciência.

A sua obra *Der Arbeiter* (1932) apresenta uma visão apontando um ideal de sociedade alcançado através da guerra e do militarismo e que privilegia a estética da fotografia e do cinema, artes reprodutivas por excelência. O “trabalhador” representa o homem-tipo jüngeriano; um homem activo, que se move numa sociedade caracterizada pela mobilidade, envolta na tecnologia, sempre preparada para a guerra, pois só a guerra permite o renascimento e regeneração. Como nota Isabel Gil (Gil, 2011: 138), Jünger passa a ver na fotografia mais do que um meio de testemunhar a realidade, a fotografia torna-se um instrumento técnico ao serviço do trabalhador, que a usa como uma arma - uma arma tecnológica para dominar o mundo.

Até então a fotografia constituía para Jünger uma ferramenta secundária e auxiliar do texto escrito. No ensaio *Krieg und Lichtbild [War and Photography]* (1930), Jünger defende que as fotografias são, em primeiro lugar, documentos de grande precisão, e podem ainda ser uma ajuda na memorialização da experiência da guerra dos soldados e para construir uma memória colectiva dos que não participaram na guerra (Jünger, 1993: 24). No entanto, considerava-as insuficientes – “one cannot simply expect more from a photography than it can deliver” (Jünger, 1993: 25) – devido à pobreza cognitiva da fotografia que dependia, para Jünger, de outros meios de representação como o texto e a imaginação.

Em *Der Arbeiter*, Jünger passa a ver na fotografia mais que um meio representação: a fotografia constitui a ferramenta ideal para construir a sociedade de mobilização total. Também no seu ensaio *Über den Schmerz [On Pain]* (1934), Jünger reflecte sobre a influência e o poder dos *mass media*, e como estes meios técnicos são capazes de transformar o mundo. A fotografia tem uma função, e passa a ser tacticamente utilizada e

manipulada por Jünger nos seus álbuns fotográficos para desenvolver as suas teorias da guerra industrial e da sociedade tecnológica, resistente física e psicologicamente à dor, e invadida pelo perigo.

Der Arbeiter explora as extensões tecnológicas do corpo humano, desenvolvendo, de acordo com Matthew Biro (cf. Biro, 1994), a figura do *cyborg*. Trata-se de um retrato utópico de um mundo física e moralmente transformado pela tecnologia, em que Jünger “describes the new human – no longer an individual but a ‘type’ – in terms of quasi-cybernetic characteristics” (Biro, 1994: 100), entre as quais, a capacidade de se destruir e a sua insensibilidade à dor. O novo tipo é também marcadamente masculino. Jünger rejeita as representações femininas e delicadas, que vê associadas às aspirações de uma paz sem progresso, assim como o Romantismo do século XIX e os seus personagens *dandys*, optando por uma estética masculina que considera moderna e heróica (Herf, 1986: 78). O homem é dotado de técnica, frieza, precisão e eficácia; é o eleito para interagir com a tecnologia e participar na guerra.

A estética masculina perpassa não só os textos de Jünger, mas também a sua obra visual. Em *Der gefährliche Augenblick* (1931) e *Die veränderte Welt* (1933) surgem representados essencialmente homens, em actividades marcadamente masculinas e/ou violentas, como é o caso de militares, trabalhadores industriais, desportistas, políticos ou revolucionários, entre outros. Embora a figura da mulher esteja por vezes presente nas obras citadas, sobretudo no caso de *Die veränderte Welt*, esta surge emancipada, protegida por máscaras, nomeadamente máscaras de cosmética, e uniformizada, numa lógica de reprodutibilidade tecnológica, subordinada a um protótipo (Greta Garbo) do qual é cópia (Werneburg, 1992: 59)³³.

³³ Em *Metropolis* (1926) Fritz Lang representa o *cyborg* como uma figura feminina, criada pelo cientista Rotwang que constrói um robot, que é uma cópia mecânica da mulher que amava. Mais tarde, Rotwang dá a aparência de Maria ao robot, que assim se materializa numa criatura que combina características humanas e tecnológicas: o *cyborg*. Ao mesmo tempo, Lang associa o mundo mecanizado e os trabalhos industriais quase exclusivamente ao homem. Biro observa que é criada uma ambivalência “by the contradiction between a good or useful technology, indentified with the controlling gazes of the film’s leading men, and a dangerous form of technology, which the film naturalizes and identifies with female sexuality” (Biro, 1994:85).

As qualidades do *cyborg* foram apresentadas por vários artistas e autores durante a república de Weimar, entre eles Raoul Hausmann³⁴ e Fritz Lang³⁵, por se tratar precisamente de uma figura através da qual “Weimar modernists could project their utopian hopes and fantasies” (Biro, 1994: 71). Este novo tipo de homem, endurecido e invulnerável, identifica-se com “a synthesis of organic and technological elements” (Biro, 1994: 71). De características uniformizadas, o *cyborg* é disciplinado por um Estado militarizado; toma parte nos novos movimentos políticos fascistas de massas e está preparado para a guerra a qualquer momento.

A objectiva torna-se numa extensão tecnológica do novo tipo. Vê para além daquilo que a visão humana pode e promove as necessidades de mobilização total defendidas por Jünger (tecnologia movimento herf). Na sua obra *Civilization and its Discontents* (1930), Freud refere-se aos meios utilizados pela civilização para ampliar os poderes do corpo humano, por via de próteses ou membros artificiais – “man has, as it were, become a kind of prosthetic God” (Freud, 1962: 38); e “in the photographic camera he has created an instrument which retains the fleeting visual impressions” (Freud, 1962: 38). Também Dziga Vertov, realizador revolucionário soviético, observa a respeito da câmara – “sou um olho mecânico (...) Liberto-me para sempre da imobilidade humana. Estou em constante movimento” (Vertov *apud* Berger 2003: 20).

As compilações fotográficas de Jünger *Der gefährliche Augenblick* (1931) e *Die veränderte Welt* (1933) podem ser consideradas, segundo Isabel Gil (Gil, 2011: 133), verdadeiras peças visuais complementares de *Der Arbeiter*. Abordam temas da modernidade de Weimar: a cidade, tecnologia, a crise da ordem burguesa; com vista à reflexão e construção de uma civilização tecnológica e militarizada, ao serviço de um “nacionalismo revolucionário”. Estes álbuns fotográficos têm como objectivo uma verdadeira revolução de mentalidades e despertar consciências para o mundo tecnológico e

³⁴ *Der eiserne Hindenburg* (1920) constitui uma crítica clara ao militarismo alemão. Hausmann apresenta o famoso comandante da Primeira Guerra Mundial Paul von Hindenburg, que surge caricaturizado como uma marioneta, semi-mecanizada e disfuncional, ostentando elementos associados à monarquia (cf. Biro, 1997: 77). São igualmente relevantes as pinturas e fotomontagens de George Grosz e Otto Dix de *cyborgs*, entre elas *Der Ingenieur Heartfield* (1920-21) e *Prager Strasse* (1920), respectivamente (Biro, 1997: 85).

³⁵ *Metropolis* (1926), *vd. supra* p.44.

progresso, face à situação que Jünger acusa de caótica e cuja responsabilidade aponta à República de Weimar

[...] Whenever Jünger described this new order, he stressed the contrast between its supposed clarity and precision and the manifest “chaos” and confusion of Weimar. The front soldier, for example, represents “technical precision” and a “will to form” utterly different from “literature’s general vagueness and unclarity” (Herf, 1986: 92).

Os álbuns fotográficos têm uma função pedagógica clara: examinar tudo aquilo que faz parte do mundo e treinar a visão através da sequência de fotografias, que, tal como o mundo são fragmentadas e cheias de coisas mundanas (Nelson, 2007: 114). Jünger encontra na fotografia o meio privilegiado para divulgar as suas ideias, pois trata-se ela própria de um meio tecnológico, presente no quotidiano do público e, por isso, mais eficaz para atender às transformações do mundo provocadas pela tecnologia.

As imagens que constam das suas obras fotográficas representam carros, armas, aviões, submarinos, entre outros. Trata-se de objectos que estão de alguma forma presentes no dia-a-dia das pessoas, mostrando máquinas e o poder da engenharia. Jünger defende que apenas a tecnologia, e neste sentido a câmara, conseguem mostrar o mundo e testemunhar acontecimentos com a exactidão necessária, dadas as limitações do olho humano. Nesse sentido a sua visão associa-se aos princípios da *Neue Sachlichkeit* e do *Neues Sehen* (vd. *supra* p. 22). De facto, estas correntes tinham uma função estética e política. Moholo-Nagy preocupava-se com os poderes da lente e os efeitos transformadores que ela poderia produzir no mundo. Também Jünger recorre à fotografia para mudar a sociedade, e vê na objectiva a possibilidade de construir uma nova relação entre o homem e o mundo exterior; uma relação mais consciente, que de outra forma não seria evidente. As capacidades técnicas do olhar mecânico e a supremacia da visualidade³⁶ constituem assim o modelo essencial para mover o público.

A representação do cyborg perpassa as fotografias de *Die veränderte Welt*. A obra compreende um conjunto de composições que não parecem ser fотomontagens, mas que no

³⁶ Manifestação de uma cultura visual particularmente intensa durante o período da República de Weimar, que se traduz num “desejo de olhar”, marcada sobretudo pelo cinema, fotografia e diversas publicações ilustradas, como tivemos oportunidade de realçar na Parte I, Capítulo 3 (vd. *supra* p. 27).

entanto, segundo Biro, devem ser vistas como fotomontagens, uma vez que estas imagens não devem ser apreciadas em separado, mas sim no seu conjunto (Biro, 1994: 101). Jünger reúne várias fotografias e recorre a títulos para, propositadamente, as juntar. Desta forma, cria umnexo de causalidade entre as imagens, para provocar emoções no espectador, que ao relacioná-las, formata a sua consciência para a importância do mundo tecnológico. Jünger recorre também a jogos de contrastes para alertar o espectador e apresentar-lhe uma visão global do mundo, chamando a atenção para os paradoxos entre a velha ordem e o mundo dominado pelo progresso.

De acordo com Biro, Jünger repete pelo menos três tipos de representações para ilustrar a idade cibernética (Biro, 1994: 103), são elas: o homem representado como cyborg, os humanos representados como massas organizadas e imagens de espaços e tempo tecnologicamente dominados.

No primeiro caso, Jünger representa o tipo ideal através de fotografias de figuras com máscaras e uniformes, usando ferramentas. Estas figuras são uma personificação das características do tipo ideal – o trabalhador, e apresentam geralmente soldados, polícias ou trabalhadores industriais, que Jünger contrasta com imagens de burgueses que evocam a ordem antiga e a segurança do anti-progresso (Biro, 1994: 103).

Para representar os movimentos das massas, característicos da modernidade e dos novos sistemas fascistas políticos, Jünger recorre a imagens de populações organizadas de forma rígida e em série, uma tipo de organização social que, mais uma vez contrasta com imagens da burguesia, desta vez em situações de caos e desorganização (Biro, 1994: 106).

Por último, Jünger recorre a fotografias de espaços em que a tecnologia está presente como é o caso dos campos de batalha, uma fábrica num rio, campos com tratores etc, fazendo jogos de justaposição entre imagens do campo e da cidade (Biro, 1994: 107). A cidade é representada como o progresso, um progresso inevitável, pois a máquina invadiu a natureza.

Jünger pretende demonstrar que os novos meios de comunicação de massas, em particular a fotografia, servem o propósito de despertar a “technological consciousness” (Jünger,

1993a: 24), que representa uma segunda consciência, fria, na medida em que permitem ao homem observar-se a si próprio enquanto objecto. Fria, porque essa frieza é fundamental para deixar as emoções de lado. E não há nada tão frio como o olho de vidro da câmara, que perscruta e invade a intimidade sem preconceitos, transformando os homens e os acontecimentos em simples objectos, com uma precisão e eficácia letais. As máquinas não têm emoções. A objectiva não sofre ao captar um desastre ou uma morte. O mesmo não acontece muitas vezes com o olho real que está por de trás daquela. Desta forma, podemos dizer que a segunda consciência funciona como uma câmara fotográfica, que apreende o acontecimento com frieza, neutralidade e eficácia. A câmara é um escudo, que permite ao indivíduo não sucumbir às emoções que o distraem e ver os acontecimentos; acima de tudo, ver-se a si próprio, como um objecto.

A objectivação é ainda motivada pela repetição. A fotografia é um meio de reprodução massificado. Reproduz o objecto infinitamente, e parece haver algo que se perde, algo fica para trás, de cada vez que se faz uma nova cópia (cf. Benjamim, 2006), despersonalizando os intervenientes da fotografia. Esta característica da fotografia é particularmente importante para Jünger no que diz respeito à visualização de catástrofes. Com efeito, a fotografia congela o acontecimento “e ao permitir a sua repetida visualização, as imagens possibilitam observações múltiplas, fazendo assim com que a catástrofe aconteça repetidamente” (Gil, 2011: 135).

A exposição repetida do espectador a cenas violentas, serve a objectivação e desligamento emocional perante o sofrimento humano. Jünger pertence a uma geração marcada pela guerra, cuja relação com a violência e a morte se alterou. A catástrofe passa a ser aceite e a figurar no quotidiano das pessoas através das imagens, desafiando os ideais burgueses de segurança instituídos. Até então a fotografia encontrava-se fortemente limitada ao retrato, à pose estática e encenada. E cima de tudo à beleza. A fotografia libertou-se do seu cavalete e da sua busca pelo belo para retratar o grotesco, o inesperado. A objectiva virou-se para as guerras, desastres, figuras desfiguradas e ambientes marginais, tornando-se claro que “o coração humano precisa não apenas de segurança, mas também de perigo” (Jünger, 1993b: 29). Estamos perante um pensamento transformado que deu origem a uma nova literacia visual, baseada no choque e na violência: “A catástrofe, o desastre e a morte iminente

tornam-se, assim, ornamentos-chave de um ominoso projecto visual de construção sócio-política” (Gil, 2011: 144).

2. DER GEFÄHRLICHE AUGENBLICK: GENEALOGIA E ESTRUTURA

Der gefährliche Augenblick resulta de uma colaboração entre Ernst Jünger e Ferdinand Buchholtz, publicada em 1931. Trata-se de uma compilação de fotografias de momentos perigosos, acompanhada de testemunhos e relatos de acontecimentos perigosos.

No prólogo, Ferdinand Buchholtz começa por avançar que no primeiro terço do século XX o perigo aumentou substancialmente, tendência associada aos avanços na tecnologia. As páginas desta obra estão repletas de fotografias emocionantes, retiradas de várias partes do mundo, que retratam os seres humanos enquanto indivíduos ou organizados em massas, no momento em que enfrentam o perigo. Buchholtz descreve *Der gefährliche Augenblick* como “um livro pouco sentimental e pouco literário que põe em manifesto um aspecto característico do nosso tempo” (Jünger, 2005: 309).

Der gefährliche Augenblick não tem, de facto, qualquer intenção sentimentalista. Pelo contrário, é todo ele um exercício de contemplação, com uma função política, orientado para uma educação do espectador em relação ao perigo e a violência, de forma a desenvolver no indivíduo uma segunda consciência, mais fria. No seu ensaio introdutório *Über die Gefahr [On Danger]*, Jünger começa por opor os ideias burgueses do século XIX, que vigoraram desde o iluminismo, e que apregoavam a segurança e a ordem; às transformações de início do século XX, que deram lugar a uma era tecnológica em que o perigo está sempre presente.

Para Jünger é necessário deixar para trás a segurança opressiva e o racionalismo entediante do século XIX. A burguesia esforçou-se ao máximo por alcançar o conforto e minimizar a o perigo, mas isso é negar ao ser humano o seu destino, pois “through misfortune and danger fate draws the mortal into the superior sphere of a higher order” (Jünger, 1993b: 28). A burguesia, que tentou suprimir a todo o custo o imprevisível das vidas humanas, protegeu o homem do seu próprio destino, do qual não pode, nem deve, fugir. Como Jünger observa, isso leva a uma opressão do indivíduo. Negar o destino, torna a vida humana “intolerably boring (...) above all because the human hart is in need not only of security, but danger too” (Jünger, 1993b: 29).

A máquina é a nova forma de perigo, constantemente presente nas nossas vidas. Inicialmente projectada para conforto e segurança do homem, a criação vira-se contra o seu criador e torna-se imprevisível e indomável. A máquina é destrutiva. Basta recordar as invenções e avanços técnicos no campo das armas de guerra. Armas que protegem e que ao mesmo tempo destroem. No fundo, porque, como diz Jünger, há uma relação demasiado próxima entre o perigo e a ordem – “danger appears merely as the other side of our order” (Jünger, 1993b: 30). O homem é feito de opostos que o equilibram – o desejo de ordem e os seus instintos selvagens básicos. A máquina, contudo, combina esse mesmo equilíbrio: é fruto das projecções civilizacionais e de organização, e ao mesmo tempo é selvagem e provoca acidentes diariamente.

As páginas de *Der gefährliche Augenblick*, são preenchidas por de fotografias de acidentes provocados pela tecnologia. Curiosamente, estes acidentes são registados pela própria tecnologia, através de câmaras e lentes, que formam o “artificial eye of the civilization” (Jünger, 1993b: 31), que testemunha e regista eventos espectaculares. A câmara torna-se numa nova ferramenta, com características de precisão e eficácia notáveis, tecnológica e moderna.

Para Jünger apenas serão vitoriosos aqueles que seguirem “the school of danger” (Jünger, 1993b: 30). Para tal, é necessário formar consciências e a frieza e precisão da objectiva são os meios privilegiados na educação dos espectadores para o perigo. As fotografias de violência e perigo presentes em *Der gefährliche Augenblick* constituem assim mais que um livro de entretenimento com imagens sensacionalistas. A intenção de Jünger é a de orientar esta complicação de imagens escolhidas, a uma audiência vasta, sobretudo urbana e tecnologicamente consciente. O que se pretende é fazê-la experienciar o terror e choque através da visualização deste tipo de imagens, a fim de criar uma habituação e intimidade com a catástrofe.

Der gefährliche Augenblick, é estruturado por 111 fotografias e 12 conjuntos de relatos ou notícias publicados em jornais, livros e revistas, contando também com textos de autores como Ernst von Salomon ou Ernest Hemingway. A parte textual é complementar à imagem, referindo-se directamente às fotografias ou relacionando-se com as temáticas ou

tipos de acidentes representados pelas fotografias. Com efeito, Jünger recorre à fotografia como principal via pedagógica e de consciencialização, realizando montagens estratégicas entre esta e a narrativa. A imagem sobrepõe-se assim ao texto, transcendendo a literalidade.

2.1. Imagem e Texto

Contudo, não deixa de existir texto. Estão presentes em *Der gefährliche Augenblick* variadas narrativas e legendas das fotografias. Como observa Nelson, a relação entre fotografia e texto é fundamental para perceber como os álbuns fotográficos se comportavam na produção de conhecimento visual e história cultural, existindo muitas vezes tensão entre linguagem e texto (Nelson, 2007: 177). O texto serve para enquadrar vários aspectos do ambiente social e cultural, facilitando o entendimento entre a mensagem do autor e os seus receptores. Jünger não suprime a linguagem textual dos seus livros fotográficos, reforçando a ideia de que a experiência da fotografia é atravessada por linguagem, que é ela própria saturada de conteúdos culturais. A relação entre fotografia e texto – experiência visual e experiência verbal – deve constituir uma relação fluida e complementar, por oposição a dois meios antagónicos (Nelson, 2007: 179).

Questionamo-nos, porém, em que medida uma fotografia necessita de legendagem ou de apoio textual. Esse apoio funciona como uma contextualização histórica e documental que facilita a leitura da fotografia; mas não é a própria descontextualização que é encenada pela fotografia, a sua essência?

A imagem é a forma de comunicar uma mensagem. No caso de Jünger uma mensagem política clara, como vimos. Qual o sentido de determinadas fotografias? A fotografia deve ser abordada semioticamente e interpretada quanto ao seu significado, e não face ao seu prazer estético. A fotografia é uma imagem visual, um conjunto de diferentes tipos de signos, que formam uma própria linguagem – visual, um instrumento de expressão e de comunicação (Joly, 1994: 55). O seu significado depende da cultura, que oferece informações que ajudam a decifrar a fotografia. Por isso a leitura de uma fotografia nem

sempre é universal, necessitando da palavra como âncora: “palavra e imagem é como cadeira e mesa; para estarmos à mesa necessitamos das duas” (Godard *apud* Joly, 1994: 119). Ou como a revista *Paris Match* fundamentou toda a sua campanha de promoção - “o peso das palavras, o choque das fotografias” (Bauret, 1992: 34)

Barthes, defende na sua *Rhétorique de l'image* [*Rhetoric of the Image*] (1988) (cf. Barthes, 1988), que por baixo da imagem existe um texto. Para Barthes, “today, at the level of mass communications, it appears that the linguistic message is indeed present in every image” (Barthes, 1988: 38), o que, para o autor, significa que não podemos falar numa civilização da imagem, pelo contrário, somos uma verdadeira civilização da escrita. A linguagem verbal tem assim a tarefa de ajudar na compreensão das imagens e pode exercer duas funções: a de ancoragem e a de revezamento – pouco frequente na imagem fixa (cf. Barthes, 1988).

A ancoragem constitui a função mais comum. Todas as imagens são por excelência polissêmicas, o que significa que podem ser interpretadas de variadas formas. Esta função de suporte vai fornecer à audiência uma explicação concreta da imagem, que vai restringir o campo de possibilidades da sua interpretação, indicando um determinado modo de percepção a seguir. Isto sucede sobretudo nos meios da fotojornalismo e na publicidade. De acordo com a teoria de Barthes, podemos fundamentar que o texto cumpre esse papel descritivo dos eventos captados pelas imagens em *Der gefährliche Augenblick*, álbum composto por fotografias retiradas da imprensa, e esclarece, por via legendas, textos informativos ou relatos, quanto ao sentido a atribuir às imagens em questão.

Note-se que a fotografia é estática. Não tem movimento como o filme, que nos conta uma história e nos oferece uma visão global e detalhada dos acontecimentos. Na fotografia, sem legenda, não há contexto. As imagens oferecem apenas fragmentos de compreensão, necessários para completar, interpretar e imaginar o que está para além do quadro fornecido pela objectiva. Não conhecemos o antes nem o depois. Apenas o momento fugazmente captado, órfão de espaço e de tempo.

Coloca-se então a questão: necessitarão as fotografias de Jünger de uma legenda ou uma história narrativa que as suporte, como sugere Barthes no texto citado? Não é o fundamento destas fotografias a sua desfragmentação? Será fundamental conhecer o contexto histórico e informativo de cada fotografia, para compreender a mensagem de Jünger? Interessa saber qual vulcão, em que local e a que horas entrou em erupção? É relevante saber o nome do homem que espera o seu fuzilamento e as causas da sua condenação? Em suma: a origem e circunstâncias do evento são determinantes para a compreensão do sentido das imagens em questão? Ou, não será, por outro lado, a própria essência das fotografias de Jünger o momento decisivo, em que o perigo entra na vida humana, e que a câmara condensa numa única imagem, imediatamente reconhecível e sem necessidade de suporte textual?

De facto, como sucedeu em *Das Antlitz des Weltkrieges* (1930) e se repete agora em *Der gefährliche Augenblick*, a interacção do texto nem sempre nos dá um contexto espaço-temporal claro em relação a todas as imagens. Em vez disso, parece não haver um antes e um depois. Como realça Baer, no que diz respeito à relação entre imagem e texto na obra de Jünger, o papel das narrativas parece antes ser o de duplicar as operações metonímicas da fotografia (cf. Baer, 2002). Na verdade, a narrativa inicia-se muitas vezes a meio e não há relação entre os vários textos individuais, assumindo-se assim que o leitor tem suficiente conhecimento para dar sentido às narrativas.

A continuidade cronológica é interrompida, o que confere a estes fragmentos de eventos um sentimento de um fim ou uma crise. É isto que acontece nas fotografias de *Der gefährliche Augenblick*, que pelo título nos fornece imediatamente a informação de momentos críticos e de perigo, que interrompem a vida quotidiana. Todas as fotografias nas páginas de *Der gefährliche Augenblick* são fotografias de perigo. Elas retratam momentos chave da acção, momentos de clímax. Não existem aqui momentos vazios que acompanham o antes e o depois do acontecimento, por isso, não são integráveis numa linha cronológica de passado, presente e futuro.

A fotografia evoca sempre um tempo passado. O “isto foi” a que Barthes se refere em *La Chambre Claire* [Câmara Clara] (1980) (Barthes, 2010: 107). A fotografia é memória do

acontecimento que o fotógrafo presenciou e aprisionou numa imagem para a posteridade. Por outro lado, as fotografias criam a ilusão de imediato. O tempo passa e os intervenientes da fotografia estão eternamente suspensos na mesma pose, tal como momento em que foi captada, criando uma ilusão de presente para o espectador. É por essa razão que é necessário abandonar a noção de história e tempo como uma linha de sequência para melhor compreender estas fotografias, que devem ter uma aura de intemporalidade em seu redor.

A fotografia é um fragmento, um momento isolado, que é eternamente repetido, como que se de um trauma se tratasse (cf. Baer, 2002). No período de Weimar estavam muito presentes os traumas da guerra e de violência, e que se podem associar ao desenvolvimento, nesta época, de um fascínio pela catástrofe, que surge idealizada como força essencial destruidora e regeneradora da vida. Baer nota que “trauma is a disorder of memory and time” (Baer, 2002: 9) e evoca a metáfora da câmara fotográfica utilizada por Freud para explicar o evento traumático: a câmara capta o acontecimento presente e os seus negativos são guardados, tal como as memórias são arrumadas no inconsciente. Mais tarde, quando estes negativos são revelados, o acontecimento é vivenciado como no momento original, ocorrendo desta forma um desfaseamento temporal. Também Barthes reconhece o “choque fotográfico” (Barthes, 2010: 31), embora não tanto como um trauma, mas como uma surpresa, que revela aquilo que o autor desconhecia ou do qual não estava consciente.

Os traumas do início do século XX deram origem a uma forma moderna de consciência fotográfica, que foi desenvolvida para possibilitar ao homem proteger-se e defender-se contra a dor da catástrofe através da auto-objectivação - produzindo o “trabalhador”, frio e racionalista, dotado de qualidades militares, com o seu corpo e mente blindados contra os choques tecnológicos da fábrica ou zona de guerra. Nas fotografias de *Der gefährliche Augenblick*, o perigo surge nas suas mais diversas manifestações. De facto Jünger insiste em demonstrar que o perigo não se refere apenas ao confronto militar, mas instala-se, onnipresente, em todos os aspectos da vida humana, devido a catástrofes naturais, guerras, acidentes técnicos, acidentes desportivos, naufrágios, movimentos de massas ou violência política.

A obra visual de Jünger cumpre os objectivos dos álbuns fotográficos da época: analisar acontecimentos e tendências contemporâneas a nível nacional e internacional, recorrendo a fotografias organizadas, retiradas na maioria das vezes da imprensa; e captar eventos do quotidiano, assim como o momento crítico em que a vida das pessoas muda (cf. Nelson, 2007). Jünger pretende dar um rosto à época moderna, o rosto do indivíduo moderno, que perpassa nas suas fotografias, cercado pelo perigo e tecnologia, e da nova paisagem urbana, que virá a explorar com mais detalhe em *Die veränderte Welt*, questionando-se o fim da tecnologia: se um espaço de absoluto conforto ou um espaço de absoluto perigo (Jünger, 1994: 371).

2.2. Fotografias de Catástrofe

Der gefährliche Augenblick pode ser considerado uma verdadeira iconografia moderna do terror (Werneburg, 1992: 50), que se funda na estética do horror, do grotesco, e que representa o ideal de jüngeriano de civilização educada no perigo. Com efeito, o título do livro remete-nos directamente para o perigo e para o olhar, estabelecendo uma relação entre os dois. Para Jünger a sociedade é controlada e dirigida para que aquilo Isabel Gil denomina de literacia visual do perigo (Gil, 2012: 147), através das imagens de violência que treinam a visão como um acto de agressão.

Nas próximas páginas analisaremos exemplos as várias manifestações do perigo presente na obra de Jünger, que se podem dividir essencialmente em 4 grupos de temáticas: fotografias de desastres naturais, fotografias de desastres técnicos e acidentes desportivos, fotografias de guerra e fotografias de movimentos de massas. Estes desastres, captados por um olho insensível e invulnerável, servem o propósito de criar no espectador a consciência defensiva – agressiva: uma barreira de defesa contra a dor da catástrofe, através de um processo de auto-objectivação.

Catástrofes Naturais

Der gefährliche Augenblick não é apenas composto por fotografias de acidentes tecnológicos, batalhas ou movimentos violentos e organizados de massas característicos dos grandes centros urbanos. Na verdade, Jünger inicia a sua obra com um conjunto de onze fotografias que dizem respeito a catástrofes naturais.

Qual a razão desta escolha inicial? Parece que Jünger pretende demonstrar que, independentemente da acção humana, o perigo faz parte da natureza em qualquer parte do mundo, a qualquer altura. Logo aqui somos confrontados com forças que o homem não pode controlar, como é o caso da natureza. Esta sobrepõe-se à sua vontade, criando perigo das mais diversas circunstâncias, quer seja na terra com enormes vulcões em erupção e destruidores terremotos, no ar, com ameaçadores tornados, na água com devastadores dilúvios. A natureza assume-se assim como a primeira fonte de perigo para a vida humana.

Entre as onze fotografias de catástrofes naturais, Jünger inclui três fotografias a catástrofes de vulcões, quatro da terremotos, uma de um tornado, uma de cheias e uma de um furacão. Pode dizer-se que Jünger retrata zonas de perigo na natureza, nos seus quatro elementos: fogo, terra, ar e água; representadas pela lava ardente dos vulcões, os abalos de terra provocados pelos terremotos, as inundações das cheias, e os fortes ventos dos tornados e furacões.

A organização das fotografias de catástrofes revela-se de maior interessante. A primeira imagem escolhida por Jünger é uma fotografia de destruição. Vislumbram-se escombros, prédios desfeitos e uma imensa nuvem de fumo, que parece engolir tudo o que está em seu redor. A legenda diz-nos que se trata da erupção do Vesúvio, que destruiu a pequena cidade de Terzigno. Jünger inicia, desta forma, a sua obra fotográfica com uma imagem de devastação. Esta imagem é representativa da catástrofe e violência presentes na sua obra. Jünger apresenta a cara da tragédia à sua audiência. A sua primeira fotografia marca a matriz ideológica da sua obra – a visualização da violência e as ambições pedagógicas de educar os seus espectadores para o perigo através das imagens. Trata-se claramente de uma fotografia de violência explícita e chocante. No entanto, nesta primeira imagem, não há a

presença da figura humana. Uma coisa de cada vez, será essa a intenção de Jünger, pois a pedagogia do perigo cumpre diferentes estágios. O espectador inicia aqui a sua viagem pela catástrofe, pelo que Jünger prepara-o com uma imagem de destruição, mas não existe sinal de participação humana activa no perigo, o que lhe permite olhar para a fotografia de forma mais insensível e objectiva.

Na imagens seguintes, que representam o vulcão Etna, o cenário muda, evidenciando-se a presença da figura humana nas imagens. Numa fotografia vemos um aglomerado de pessoas, de costas para nós, observando uma enorme nuvem de fumo e de lava que destrói as suas ruas e casas. Esta audiência encontra-se calma, não sendo perceptíveis sinais de agitação enquanto contempla a catástrofe. Jünger cria assim um jogo de dupla observação. A plateia espectadora de costas para o observador, é ela própria observadora da catástrofe. Desta forma, o observador da fotografia, torna-se consciente do seu próprio papel de observador. Ambos os espectadores observam de longe a tragédia. A plateia, ainda que perante um ambiente de devastação, surge, numa atitude contemplativa de curiosidade perante o evento, o que priva o espectador da sensação de choque. Isto faz com que o espectador desta fotografia a observe com interesse, na segurança da distância, absorvendo a calma da audiência representada, e tendo consciência do seu papel de mero espectador não participante. Trata-se de uma imagem violenta onde destruição e perigo estão presentes, mas Jünger assume logo o papel do homem enquanto espectador de catástrofes.

A figura humana aparece nas fotografias seguintes sempre envolta em calma, contrastando com os ambientes de destruição. Nestas imagens o homem não está a participar directamente no perigo, apesar de estar rodeado de destruição. São imagens captadas após catástrofes naturais em que o homem já se assume como espectador da destruição que o envolve. São imagens captadas depois dos momentos de perigo iminente.

Porém, este cenário muda em relação a numa fotografia de um terramoto no Japão. Esta imagem apresenta em *close-up* um grupo de mulheres com uma criança na rua, abrigadas com um cobertor, entre destroços do terramoto. Esta fotografia é o clímax do conjunto de fotografias de catástrofes naturais. Jünger escolhe deliberadamente uma fotografia capaz de perturbar o espectador. Tratam-se de mulheres e uma criança, numa situação de

vulnerabilidade. Desta vez as figuras humanas não são apresentadas em aglomerados, mas sim numa representação familiar e com sinais evidentes de alguma agitação. O momento do perigo ainda não passou para estas figuras, que certamente temem novas réplicas do abalo de terra. O espectador sente que há um risco para a vida destas mulheres, contudo, apesar da tensão vivida, parece estar tudo de alguma forma controlado.

Note-se que ao longo destas imagens Jünger conjuga imagens gerais de destruição, onde não aparecem figuras humanas, e imagens de *close-ups*, onde intervêm seres humanos e que mostram de perto as consequências – sobretudo humanas - do acontecimento devastador. As imagens que se seguem, também de catástrofes naturais, não representam mais figuras humanas, aliviando a tensão para o espectador.

Acidentes Tecnológicos e Desportivos

As imagens de acidentes tecnológicos são talvez as mais utilizadas em *Der gefährliche Augenblick*, resultado da já referida intenção de Jünger que pretende alertar para a emergente consciência tecnológica do século XX, que visa um modelo de sociedade preparado para o perigo através de imagens de violência.

Jünger dedica muitas das imagens seleccionadas a naufrágios e acidentes com barcos. Assim, após o conjunto de fotografias de catástrofes naturais, Jünger insere várias fotografias de naufrágios. Talvez esta escolha não seja inocente. De facto, os naufrágios e acidentes de barco colocam em confronto a força e imprevisibilidade da natureza e as criações tecnológicas do homem, que pretendem dominá-la. Desta forma, Jünger transita para um campo de perigo onde estão presentes tanto a acção da natureza como a acção humana.

Mais uma vez, Jünger inicia o grupo temático de fotografias, com imagens de devastação em que a vida humana não está presente ou não é visível, de forma a preparar o espectador para a violência que se segue. As fotografias seguintes, são de resgates de naufrágios. A figura humana aparece representada em aglomerados, pois um conjunto de indivíduos

transmite ao espectador a sensação de maior união e menor vulnerabilidade, que está sempre de alguma forma associada à solidão. Embora os indivíduos participem em desastres, o perigo parece estar controlado.

No entanto, há um aumento na violência e perigo iminente destas fotografias, como que uma preparação do espectador para formar a sua segunda consciência e ver os participantes como objectos, criando uma relação de familiaridade com o perigo e a violência que só assim permitirá, segundo Jünger, ver-se a si próprio também como um objecto para lidar com o perigo, motor da vida humana, de forma fria e insensível, aceitando-o.

Neste momento Jünger recorre a duas fotografias particularmente impressionantes. Se nas fotografias anteriores as situações estavam aparentemente controladas, perpassando na maior parte das vezes uma sensação de calma e serenidade, aliado ao facto dos próprios intervenientes das fotografias assumirem também eles o papel de espectadores de catástrofes, agora são introduzidas as primeiras fotografias talvez mais chocantes.

Não se tratam de fotografias sensacionalistas, de grandes destruições. Não é por isso que nos emocionam mais. A questão essencial reside na participação da figura humana, que é o centro destas composições. Os homens aparecem assim pela primeira vez em situações de grande agitação e descontrolo perante as situações de perigo iminente.

A primeira fotografia retrata o naufrágio do Vestris. Mais uma vez, participam na fotografia vários intervenientes, desta vez situando-se dentro do perigo actual. O chão entorta-se aos pés dos marinheiros que vestem coletes salva-vidas. Um homem, no centro da composição, ostenta um olhar marcante, de preocupação. Jünger escolhe esta fotografia para aumentar a tensão no espectador, que vislumbra a força e os efeitos do perigo no rosto preocupado do homem.

A fotografia que se segue serve para elevar ainda mais os níveis de tensão no espectador. Para isso, aumenta a situação de perigo em que o homem se encontra, ao representar um marinheiro do Vestris, caído ao mar revolto, que se agarra a uma bóia no momento da sua salvação. O perigo e descontrolo sobre a situação vão crescendo. E sucessivamente Jünger

intercala fotografias de maior agitação, com fotografias com menos tensão ou fotografias em que não entra a figura humana a fim de evitar a temida empatia entre o espectador e as figuras representadas.

Os perigos derivados das máquinas são também retratados nas várias fotografias de explosões, acidentes com gases tóxicos e petróleo, que ocorrem no mundo moderno industrializado. Numa das imagens vemos um complexo de maquinaria, que apresenta uma fuga de gás perigosa. Em cima das máquinas estão vários homens equipados que resgatam os outros homens, alguns aparentemente inconscientes. Aqui Jünger faz um paralelo com a figura do seu homem-tipo – o trabalhador. Totalmente equipados, com as suas extensões tecnológicas e respirando ar artificial pelas suas máscaras, estes homens são fortes e endurecidos, preparados para um mundo tecnológico, pelo que surgem numa situação de superioridade, resgatando os outros homens mais fracos. Lidam a todo o momento com o perigo e com as máquinas, que dominam e, ao mesmo tempo, são dominados por elas. Jünger apresenta este seu homem ideal, e que explorará com maior detalhe em *Die veränderte Welt*, como modelo de identificação para o espectador.

Uma parte substancial de *Der gefährliche Augenblick* é dedicada a fotografias de acidentes desportivos, provocados por automóveis, bicicletas, motos ou aviões. O homem moderno é um desportista e procura o risco, o perigo na velocidade ou em acrobacias no ar, utilizando as invenções tecnológicas para satisfazer os seus instintos mais selvagens. O perigo está sempre presente e o homem-tipo jüngeriano procura-o, deixando para trás as aspirações de segurança e comodidade burguesas. Há voluntariedade no perigo.

As fotografias de acidentes desportivos estão talvez entre as mais sensacionalistas de *Der gefährliche Augenblick*. Captam aparatosas quedas e corpos atirados ao ar, rodopiando em posições bizarras, como se de bonecos irreais se tratassem. Nada disto é inocente e Jünger reflecte sobre como o perigo está em grande medida presente na vida quotidiana e nas actividades de lazer do ser humano, em que a máquina participa. Os corpos torcidos criam no espectador a sensação de objectivação do ser humano.

Somos brinquedos, objectos. E não é possível sentir emoção com brinquedos. Embora se assemelhem aos homens, com as suas caras pintadas e corpos moldados, não o são. Os brinquedos caem ao chão e partem-se em mil fragmentos, sem vida. Essa sensação de objectivação é essencial para o espectador criar frieza em relação a vida humana, permitindo-lhe observar estas imagens sem emoção nem dor, mas com a naturalidade insensível de ver um objecto cair ao chão e partir-se.

Fazem também parte do álbum fotográfico algumas fotografias de acidentes desportivos, e não só, envolvendo animais selvagens. Jünger volta a confrontar o poder do homem com o poder da natureza. Também os animais são perigosos e imprevisíveis. O homem tenta dominá-los, mas muitas vezes falha.

A primeira fotografia deste tipo é de uma caçada ao leão. No centro da fotografia, o leão, conhecido por ser o animal mais perigoso e letal da selva, está deitado, numa atitude serena e de passividade. Do lado direito estão dois homens em pé, que o controlam. Estes apontam-lhe as armas – uma espingarda e uma máquina fotográfica, que simbolizam para Jünger as duas formas de dominar o mundo moderno – o confronto violento e o domínio tecnológico.

Na fotografia seguinte, Jünger quebra a ideia de supremacia do homem perante o animal passivo. Numa imagem extraordinária e cheia de movimento, por oposição à composição anterior, o leão é captado no ar num salto feroz perante o domador. Dir-se-ia que há um certo equilíbrio entre o poder e ferocidade de ambos. O espectador não deixa, contudo de sentir uma forte ameaça para a vida humana, neste duelo de forças em que não sabemos quem vence.

Guerra

A guerra significa perigo. Na batalha estão presentes as armas tecnológicas – militares e fotográficas - e a violência. Para Jünger constitui ainda o protótipo da sua visão política,

pelo que considera tão importante dar a conhecer aos espectadores imagens da batalha. Nota-se, de novo, um crescente estratégico de tensão na selecção das fotografias.

Tal como nos álbuns fotográficos anteriores, Jünger opta por não mostrar imagens degradantes e corpos desfigurados no campo de guerra. As suas fotografias mostram grande agitação e movimento, mas não desonram a guerra como algo imoral. Pelo contrário, revelam cenas violentas, com explosões e corpos projectados no ar, mas em nenhum momento, ao longo de *Der gefährliche Augenblick*, são mostrados corpos mortos, com essa intenção. Jünger interessa-se antes por imagens inconventionais do ser humano projectado ou em situações de ameaça extrema, captado em toda a sua vulnerabilidade. “In a field of destructive torrents and explosions, was the tiny, fragile human body” (Benjamin, 1999: 84). O corpo humano é captado nos instantes fatais do perigo, como que se de um brinquedo irreal se tratasse, para assim criar uma educação fria e sem empatia do leitor perante o choque. Esta combinação da força industrial, tecnológica e destrutiva, e do corpo desprotegido, surge aqui como metáfora para a vida moderna.

Duas das fotografias foram tiradas na frente, no momento do ataque. Os soldados movem-se rapidamente. Estão de costas para o espectador. Perto, vemos o fumo de explosões que ameaçam a vida destes homens. Os homens, estão fardados. Com os seus uniformes militares, armas, disciplina e força física, os soldados são a expressão do “trabalhador”, mais uma vez invocada por Jünger.

Por oposição à fotografia anterior, em que plateia surge de costas para o espectador e contempla serenamente a catástrofe do vulcão Etna, aqui os intervenientes não contemplam passivamente a catástrofe – eles fazem parte dela. Estas fotografias expressam movimento e acção dos soldados e, por isso, as composições das fotografias criam no espectador também a sensação de movimento, a correr atrás dos soldados e a participar da própria cena, como se fosse um deles. Já não se trata de uma mera contemplação, em que o espectador é mais um elemento da plateia. Aqui o jogo de emoções vai subindo, num crescente de fotografias que preparam o espectador num primeiro estágio para uma observação contemplativa e fria dentro da sua zona de segurança, para uma participação do

próprio espectador na frente dos acontecimentos – a sua identificação com os soldados e participação numa sociedade móvel, sempre preparada para a guerra.

Movimentos de massas e revoluções

A força e violência dos movimentos de massas organizados intensifica-se a partir do início do século XX, e constitui uma fonte de perigo característica da Modernidade e dos grandes centros urbanos. As massas são entendidas como uma “descarga energética” (Durá, 2005: 41) e têm uma representação abrangente em *Der gefährliche Augenblick*: nelas tomam parte manifestações nacional-socialistas, manifestações sindicalistas ou manifestações de trabalhadores. São fotografias tiradas em várias partes do mundo, de movimentos da direita ou da esquerda, demonstrando que o que aqui está em causa são as mobilizações ideológico-políticas ou sindicalistas em si mesmas e a força motora destes aglomerados de humanos unidos por uma causa.

A natureza caótica e violenta das massas organizadas vai-se elevando fotografia após fotografia. Numa sequência fotografias, intituladas “Paris. Quinta-feira Vermelha I. O rosto das massas” e “Paris. Quinta-feira Vermelha II.”, que reportam aos acontecimentos em Paris, podemos observar a dualidade dos grandes movimentos de massas. A primeira fotografia é de um aglomerado de pessoas, que enche a composição quase por completo. Esta massa humana caminha parece caminhar calmamente, num ritmo uniformizado e altamente organizada. Porém, a imagem seguinte revela-nos os eventos violentos apenas alguns segundos depois, na mesma esquina. A imagem de serenidade e organização é abalada por confrontos sangrentos entre os manifestantes e as forças da autoridade. Esta é uma fotografia de caos. Pretende-se aqui demonstrar como estes movimentos poderosos podem em apenas alguns momentos transitar de uma caminhada de passo uniformizado para o total descontrolo e agressões violentas. E isto acontece porque as massas são compostas por seres humanos. E os seres humanos são imprevisíveis, oscilando entre desejos de segurança e conforto e instintos bárbaros.

O descontrolo das massas torna-se mais evidente ainda através de imagens de grandes movimentos revolucionários, como é o caso das fotografias da Revolução Russa de 1917 e de outros atentados que significam mais que o caos da população, o caos das próprias fundações dos regimes políticos em causa. Jünger chama assim a atenção para a anarquia derivada da forte instabilidade política e as suas consequências sociais, que representava a situação actual da Alemanha de Weimar. De facto, Jünger recorre a várias fotografias de confrontos e revoltas ocorridas na Alemanha durante os anos da República de Weimar para transmitir ao espectador a necessidade de um regime forte, autoritário e coeso.

As fotografias que representam movimentos de massas, apontam para uma evidência dos tempos modernos: a perda de valor da singularidade existencial da vida humana – “only as parts of a mass, not as individuals who believe themselves to be foremed from within, do people become fractions of a figure” (Kracauer, 1994: 405). A massificação humana acompanha a massificação da tecnologia e a reprodução industrial em grande escala. Tal como a fotografia é privada da sua aura a cada cópia que é produzida (cf. Benjamin, 2006), também a vida humana parece ter menos valor nestas representações, e os homens não são mais que meras reproduções sem uma carga sentimental que fundamente a sua exclusividade. Jünger privilegia esta imagem de uniformização e objectivação do ser humano para alcançar o endurecimento da segunda consciência, o escudo de insensibilidade face à dor.

As fotografias finais de *Der gefährliche Augenblick* são dedicadas a um conjunto de três prisioneiros, condenados pelas autoridades, punidos pela sua participação em revoluções. Os dois primeiros casos, retratam os cortejos de prisioneiros na China. Não se conhece o destino dos condenados, mas antevê-se o pior: a pena de morte. Jünger preparou a sua audiência ao longo de todas as imagens de forma a torná-la apta a visualizar a catástrofe através da já referida segunda consciência. Dir-se-á que *Der gefährliche Augenblick* constitui uma verdadeira terapia visual do choque, e através da visualização gradual e repetida de imagens de violência, o espectador encena a sua própria objectivação e consagra falta de sentimentalidade à vida humana. Neste ponto, Jünger acredita que a sua audiência já se encontra preparada para ver uma fotografia explícita de morte iminente.

De facto, a última imagem do álbum fotográfico é a do fuzilamento do general Quijano, no México (Figura 2). Trata-se de um homem, que enfrenta os seus últimos segundos de vida, cercado por um pelotão de fuzilamento, que aponta as armas na sua direcção. Com esta imagem Jünger pretende preparar a audiência para a visualização da tragédia e morte alheia, mas, acima de tudo, confrontar, de forma objectiva, o espectador com própria mortalidade, como analisaremos no Capítulo 4.

CAPÍTULO 3 – A FOTOGRAFIA E O PERIGO

A imagem em análise (Figura 1) revela um acidente numa competição desportiva automóvel. A data e os intervenientes são desconhecidos. No centro da fotografia observa-se um carro que se vira; dentro dele estão dois pilotos, que se agitam e revolvem. Um deles é projectado no ar, pela violência do impacto. Ao longe, está uma plateia, que assiste ao desastre. A fotografia é acompanhada de uma pequena legenda, onde se lê: “Die letzte Sekunde”.

A tecnologia está intimamente ligada ao perigo. Com o desenvolvimento técnico e industrial de início do século XX, o perigo aumentou surpreendentemente. A máquina é perigosa e potenciadora de novas situações de perigo para o homem, e “inventions like the automobile engine have already resulted in greater losses than any war” (Jünger, 1993b: 30). A fotografia em questão constitui o reflexo dessa nova realidade. Nela estão presentes a tecnologia e o desafio da segurança. Estes surgem representados por aquele que é um dos desportos mais ligados à máquina e ao perigo – o automobilismo.

O piloto encarna o homem moderno e evoca as qualidades do tipo ideal jüngeriano. Assim, surgem na imagem duas figuras nos seus uniformes – os pilotos, que manobram uma máquina – o automóvel. Destaca-se a relação íntima que estes homens têm com a tecnologia e, mais uma vez, verifica-se a presença das extensões tecnológicas do homem que perpassam a obra de Jünger; aqui por forma da máquina que traz velocidade aos pés do homem. E, apesar de não ser um soldado, há qualquer coisa de militar na figura de um piloto e na forma como este desafia o perigo. É um desportista, endurecido e destemido, um homem moderno.

Contudo, esse ideal de piloto militarizado sofre aqui de uma vulnerabilidade paradoxal. O corpo masculino não é representado pelo corpo blindado e rigoroso, típico do trabalhador. Pelo contrário, esta imagem revela corpos graciosos e fluidos, que praticam movimentos que relembram, como nota Isabel Gil, os de bailarinas rodopiando no ar (Gil, 2011:152). Essa suavidade contrasta com a brutalidade do impacto, e realça toda a fragilidade do corpo humano que se opõe à solidez da máquina.

Segundo Jane Arthurs and Iain Grant, “in analytic terms, every crash reminds us that we have stepped over the line separating the benignly abstract from the horribly concrete, from ‘risk society’ to crash cultures” (Arthurs, Grant, 2003: 1). Nesse sentido, o acidente traduz-se num evento simbólico e material que resulta da experiência do choque da modernidade: a crescente materialidade da vida quotidiana e a relação entre o homem e as máquinas, que remetem para as relações de dominação e submissão nas sociedades industriais, (cf. Arthurs, Grant, 2003).

As primeiras páginas de *Der Mann ohne Eigenschaften* [*O Homem Sem Qualidades*] (1930) de Robert Musil, fazem uma detalhada descrição de um acidente automóvel e suas consequências no quotidiano dos transeuntes na grande cidade. Musil reflecte sobre a experiência sensorial e percepção no observador, que vê, com curiosidade, a sua rotina e ordem do mundo moderno industrializado quebrada, por alguns momentos. Os acidentes tecnológicos, tornam-se assim parte do sistema da modernidade e “the shock experience which the passer-by has in the crowd corresponds to what the worker ‘experiences’ at his machine” (Benjamin, 1999: 178). Para Benjamin, os movimentos repetitivos da máquina reflectem-se na vida das pessoas, que adoptam comportamentos frios e mecânicos, caracterizados por um distanciamento típico da industrialização, que se afastam experiência singular e simbólica da aura.

Os sujeitos modernos têm desenvolvido um escudo protector face às experiências destrutivas da modernidade. A identificação de uma segunda consciência permite não só não sofrer, como ainda retirar prazer das imagens de violência, fruto de um desejo ardente pelo perigo, contra o aborrecimento e o tédio burguês. Parece ter-se desenvolvido um interesse *voyeurístico* especial por acidentes automóveis. No filme *Crash* (1996), David Cronenberg retrata vítimas de acidentes de carro que usam a energia brutal e sexual, libertada pelo choque, como fonte de prazer. Os acidentes automobilísticos são transformados em verdadeiros eventos eróticos, estabelecendo uma dimensão sexual da relação do homem com a tecnologia.

O fascínio pelo *crash* representado encontra-se igualmente presente na obra visual de Andy Warhol. *The Death and Disaster Series*, criada entre 1962 and 1963, reproduz

imagens dos destroços de carros após colisões violentas (cf. Honneth, 2000). *The Death and Disaster Series* não incide apenas sobre desastres automóveis, incluindo também imagens de acidentes de avião, a cadeira elétrica, bombas atômicas, tumultos raciais, entre outras. Nas obras em questão, Warhol recorre à repetição de imagens para espelhar o sentimento de repetição evidente que domina a sociedade, provocado pelos processos tecnológicos de industrialização e pelos media. Warhol reconheceu o poder que as imagens, em particular as fotografias de horrores, difundidas pelos meios de comunicação massificados tinham na cultura americana, apropriando-se delas como fonte de material para a sua arte.

Jünger toma como essencial a presença do perigo na vida humana, que contraditoriamente é motivada por aquilo que ao mesmo tempo se pode tornar fatal para o homem, fundamentando o “paradoxo da destruição” a que Blumenberg se refere, pois “para se ter a forma tanto se deverá construir como destruir” (Blumenberg, 1990: 48). A aventura significa atracção pelo perigo, e cria no homem uma curiosidade pelo abismo. O choque torna-se desta forma o representante da experiência da modernidade. É a aventura que garante a realização do ser humano.

3.1. O Espectador de Catástrofes

How It Feels To Be Run Over (1900), realizado por Cecil M. Hepworth é um filme de 40 segundos que apresenta ao público as imagens da experiência chocante de se ser atropelado. A curta-metragem de Hepworth demonstra que havia uma certa ambivalência em relação a esta forma potencialmente perigosa de transporte novo. A possibilidade oferecida pelo cinema permite que o público experimente em segurança o prazer físico e a estimulação dos sentidos que decorrem do choque. O espectador coloca-se na posição do outro e sente os efeitos da morte virtual. As novas tecnologias operam, desta forma, uma mediação, uma vez que as experiências são visionadas e sentidas através da lente do outro, criando

“[...] uma nova auto-consciência óptica, a consciência de que a percepção visual através do estímulo da vida urbana não só é mais complexa do que no discurso iluminista, como também dependente da mediação tecnológica e por ela configurada, pelo que o *homo opticus* da modernidade abre da caminho ao *homo mediatas* da pós

modernidade” (Gil, 2011: 99).

O grande marco distintivo da era moderna é a transformação do homem num “espectador de calamidades” (Sontag, 2003: 25). A imagem fotográfica do desastre de automóvel de Jünger mostra uma plateia ao fundo, estática, que observa o desastre. Jünger recorre a um processo de dupla observação: a plateia espectadora espelha-se no observador da fotografia, o que o torna consciente do seu próprio papel de observador. Ambos observam de longe a tragédia.

Em *Schiffbruch mit Zuschauer [Naufrágio com Espectador]* (1979), Hans Blumenberg, reflecte sobre o papel do espectador que fica incólume em terra firme, enquanto assiste ao naufrágio no mar (cf. Blumenberg, 1990). Blumenberg recorre a esta metáfora para identificar as motivações do ser humano e a sua posição de não-participante em relação à catástrofe. O regozijo pela distância a que se encontra do desastre pode ser fundamentada por motivações crítico-literárias ou estéticas, ou apenas pelo gozo pessoal que provoca no espectador. Com efeito, o espectador está consciente da sua auto-conservação, consequência da distância que o separa da tragédia e, por isso, “recompensa a distância com o prazer” (Blumenberg, 1990: 32). Não se trata do prazer sádico de ver o outro sofrer tormentos, mas sim da satisfação que o espectador retira do seu posicionamento seguro.

A palavra cepticismo, que dá nome à corrente filosófica, deriva do verbo grego *sképtomai*, que significa “olhar à distância”. O céptico é, por conseguinte, aquele que observa à distância, o que faz dele um espectador. De acordo com a doutrina do cepticismo absoluto, fundada por Pírron de Élis (360-270 a.C.), não é possível para o homem chegar a qualquer forma de conhecimento indubitável, uma vez não existem certezas absolutas a respeito da verdade. Esta crença implica uma condição intelectual de questionamento permanente, que repudia a existência de fenómenos metafísicos, religiosos e dogmas. Se é impossível ao sujeito apreender o objecto, não há espaço para qualquer conhecimento verdadeiro; logo, deve haver uma suspensão do juízo crítico. Esta total descrença, leva a uma atitude de passividade e até de inércia do céptico em relação à realidade que o rodeia. Espectador, o céptico não tem uma atitude pró-activa e, por isso, resta-lhe apenas satisfazer-se com o espectáculo do declínio ao longe.

Blumenberg realça o desejo de segurança por parte do espectador. O espectador necessita de estar confortável nos lugares que lhe são atribuídos, tanto num espectáculo encenado, como no espectáculo da vida real, para que se possa desenrolar perante eles o espectáculo dos perigos que ameaçam o homem (cf. Blumenberg, 1990). Isto faz do espectador um tipo burguês, que valoriza mais o conforto da distância do que a própria experiência visual do perigo e, por isso, afasta-se do espectador ideal de Jünger. Este último, treina a sua audiência para a visualização do desastre, contudo, pretende retirar desta experiência o seu lado emotivo. E, quanto mais seguro o espectador se sente, maior será o seu entusiasmo pelo espectáculo trágico. Esta segurança faz com que a audiência sinta o conforto necessário para se identificar virtualmente com as vítimas, retirando o maior prazer da visualização da catástrofe; o que dá lugar a uma relação emotiva perante a tragédia, que Jünger pretende evitar.

Em *Arte Poética* (IV a.C.), Aristóteles faz notar a tendência humana à imitação. A imitação é apresentada como uma tendência instintiva do homem, que surge cedo, na sua infância, e da qual ele retira grande prazer. Para o filósofo, a arte dramática, sobretudo a tragédia, constitui uma imitação das acções humanas, dos seus medos e paixões, e, por isso, é capaz de criar uma identificação com o espectador (cf. Aristóteles, 2004).

Desta forma, para suscitar emoções no espectador, é necessário estabelecer a sua identificação com as situações encenadas. E o público identifica-se com os medos e paixões dos actores, por representarem sentimentos comuns da natureza humana. Esta identificação do público e compaixão pelos actores, traduz-se numa *mimesis*, que, por sua vez, leva à *kátharsis*: a libertação e purificação de sentimentos de terror e de compaixão sentida pelos espectadores. O prazer alcançado pelo espectáculo culmina no fim trágico do personagem. Trata-se de um prazer derivado da dor.

O objectivo de Jünger não é o de retirar prazer, nem de se identificar com a tragédia humana. Jünger sabe que o espectador se encontra numa posição de distância e de segurança face a violência, mas as fotografias servem precisamente para lhe relembrar da sua própria vulnerabilidade e da vida humana, preparando-o a todo o momento para saltar de fora da cadeira e enfrentar o perigo. O público das fotografias de Jünger deve aprender a

viver com o perigo, embora não para gerar compaixão ou satisfação *voyeuristica* (que implica prazer), mas sim para criar um espectador treinado. Este será capaz de evitar essa identificação emocional com as vítimas, por via da objectivação dos sujeitos e eventos. “Fotografar pessoas é transformá-las em objectos”, escreveu Susan Sontag (Sontag, 1986: 23). A vítima deixa de ser um ser humano, para se transformar apenas num objecto de interesse para o fotógrafo, que se preocupa com os aspectos técnicos da composição e com as funções da objectiva – que objectifica – em vez atender às emoções daqueles que são fotografados.

Ao contrário de *veyeurismo*, “eye-hunger or *Schaulust* [...] is not about gratification at a distance, nor is it a private activity; the *Schaulustige*, unlike the voyeur, neither hides, nor is alone, but emerges in full view as part of the crowd” (Arthurs, Grant, 2003: 35). *Schaulust* descreve o carácter e as motivações do espectador da modernidade, evidenciadas na cena do acidente urbano em *Der Mann ohne Eigenschaften*, de Musil. O espectador não procura uma experiência trágica, de apropriação emocional e de compaixão pelas vítimas da catástrofe. O que o espectador deseja da visualização do desastre é um estímulo, um choque, capaz de quebrar a rotina estandardizada da sua vida urbana.

Schaulustige são “sensation-seekers who crave the sheer physical thrill” (Arthurs, Grant, 2003: 40). O espectador moderno é curioso e mantém uma constante expectativa de novidade e imediatidade, ou seja, um desejo de estar sempre em movimento. Estimulados pelo olhar, estes espectadores procuram imagens sensacionalistas e com grande carga nervosa, que mostrem as vítimas em situações intensas.

Jünger defende uma educação para o perigo, que só poderá ser alcançada por um observador invisível, que lida de perto com a tecnologia e que mantém uma atitude fria, de mero espectador face ao acontecimento violento. Para tal, é essencial a divulgação de fotografias chocantes. Isto porque o olho da objectiva é também o olho do espectador. A objectiva é um verdadeiro acto de agressão. Ela dispara fotografias como uma arma dispara tiros. E o fotógrafo deve ter a mesma frieza que um atirador ao disparar.

A relação de procura e objectivação de imagens de violência manifesta-se sobretudo na Primeira Grande Guerra, com o aparecimento de fotógrafos de guerra que fazem a reportagem fotográfica dos confrontos. Os desenvolvimentos técnicos e o aparecimento de máquinas portáteis facilitam as fotografias de acontecimentos imprevisíveis e violentos, e possibilitaram a entrada destas imagens de horror na vida do observador. A divulgação é feita pelos media ou por editoras, como é o caso dos livros fotográficos, e este tipo de imagens associadas a catástrofes naturais ou induzidas pelo homem, traz consigo o nascimento de uma nova categoria – o fotojornalismo.

O fotojornalismo é um aliado da visão de Jünger. Ele proporciona a educação da sociedade através da divulgação de imagens, e o seu relacionamento com o choque, diariamente. E quem melhor que o fotógrafo, para encarnar o ideal de homem-trabalhador jüngeriano? O fotógrafo é um “observador ideal” (Sontag, 1986: 111): ele observa o mundo com o seu olho tecnológico e, livre de emoções que possam comprometer a sua acção, sempre em movimento, numa atitude de *voyeur*, sem intervir ou interagir com o objecto, ataca-o, permitindo assim uma objectivação imparcial do evento. As suas fotografias induzirão à mobilização social e, nessa medida, este exerce um papel de agente provocador, que utiliza a máquina como um instrumento de poder.

A principal preocupação do fotógrafo deixa de ser a de tirar fotografias belas. Essa papel é reservado à pintura. Para Jünger a fotografia não tem uma função estética, como as artes. A sua função é capturar a realidade, o momento, numa reacção imediata. Para o espectador moderno “the task is to pause and register the visual effects of horror rather than to respond to horror itself” (Werneburg, 1992: 53). Por baixo de uma das suas fotografias que regista um momento de agonia, McCullin escreve com uma crueza impressionante – “eu só uso a câmara como uso a escova de dentes. Ela cumpre a sua tarefa” (McCullin *apud* Berger, 2003: 45). O fotógrafo torna eterna a memorialização do perigo, através das suas fotografias, que são como documentos, provas do acontecimento, livres de emoções.

Sabemos que, há muito tempo, numa competição desportiva ocorreu um trágico acidente automóvel, ao termos conhecimento desta fotografia. Como que se aquilo que não foi fotografado, nunca tivesse existido. A fotografia tem assim a dupla função de prova

testemunhal: o fotógrafo esteve lá para observar a tragédia, o que remete para a omnipresença da câmara e a figura do observador invisível; e como prova documental, do próprio acontecimento em si, o registo da realidade, como nenhum relato verbal o é capaz de fazer, pois o próprio acontecimento foi captado pela máquina.

A cultura do choque da época moderna educa o olhar para o perigo, para sofrimento. E, no entanto, será que aquilo que no início pretendia ser uma literacia visual do desastre, não se estará, pelo contrário, a transformar num adormecimento da audiência face a estas imagens violentas? Estará o público demasiado confortável perante as imagens de sofrimento? Talvez certas fotografias tenham um prazo de validade que, quando expira, nos torna apáticos nos leva lentamente a sucumbir a uma anestesia moral ou emocional. Esta familiaridade apática com imagens chocantes deve-se a uma divulgação excessiva por parte dos media e ao tratamento banalizador da violência na sociedade.

Não seria, contudo, este o objectivo de Jünger, que não pretende um espectador letárgico, indiferente. Dirige-se antes a um observador atento mas frio. Objectivação do ser humano e insensibilidade, não se confundem com indiferença e passividade. Para Jünger o essencial é despertar a consciência do perigo, como conduta de mobilização e regeneração social. É fundamental estar preparado e aceitar a catástrofe, sem cair numa relação de empatia e de identificação com as vítimas, experienciando os acontecimentos com um distanciamento objectivo.

No seu livro *Regarding the Pain of the Others* [Olhando o Sofrimento dos Outros] (2003), Susan Sontag incide sobre o tema das fotografias de violência, do qual destaca as calamidades de guerra. Não podemos deixar de notar que, na óptica de Sontag, as fotografias de violência não têm uma função de educar o observador a viver numa sociedade bélica, como acontece em Jünger. Pelo contrário, a sua divulgação pretende uma terapia de choque, uma condenação por parte do observador do sofrimento a que assiste, a fim de evitar tais comportamentos. Para Sontag, o limite do conhecimento fotográfico do mundo, “embora possa despertar consciências, nunca pode ser um conhecimento ético ou político. O conhecimento que as fotografias permitem adquirir é sempre uma espécie de sentimentalismo, cínico ou humanista” (Sontag, 186: 31).

O perigo continua actual na sociedade. A imagem do piloto projectado no ar relembra as fotografias do 11 de Setembro, daqueles que caíam ou se atiravam das torres, e que ficaram congelados em fotografias, imóveis, como dançarinos no ar, num momento de morte iminente. A fotografia mostra a realidade como nunca a vimos e o espectador aceita olhar e conhecer essa verdade. Numa sociedade em que a máquina constitui o maior perigo para o homem, sejam desastres de viação ou desastres provocados por armas de guerra, as fotografias são o meio de tornar reais o que aqueles que estão em segurança e protegidos, muitas vezes preferem ignorar. Para Susan Sontag não olhar significa uma negação do sofrimento dos outros. E isso é confortável.

Nas fotografias que representam situações limite, o observador não aceita que o momento seja encenado. Estas fotografias são capazes de ferir o espectador, porque ele as sabe reais. Cartier Bresson afirmou em *Images à la sauvette [The decisive moment] (1952)*, que aquilo que mais se deve rezear, é o artificialmente planeado (cf. Cartier-Bresson, 1952). O realismo é a essência da fotografia, a diferença primária entre a fotografia e a pintura. Esta última é uma mera representação demorada da realidade. A fotografia capta o momento decisivo instantaneamente; capta a vida. E o fotógrafo torna-se um ladrão de momentos. A fotografia constitui, por isso, um duplo processo de revelação: a revelação literal da fotografia enquanto objecto, e revelação da realidade.

As fotografias sobressaltam e é por despertarem a atenção do público que podem ser usadas com fins variados, nomeadamente pedagógicos. Mas o que pode ser visto pelo público? Haverá padrões éticos para o que não pode ou não deve ser mostrado? Muitas fotografias violentas do World Trade Center não figuraram em jornais por serem demasiado visuais, e pela sua publicação poder perturbar os familiares. Por outro lado, uma fotografia chocante não é necessariamente a mais explícita.

Os meios de comunicação passaram a publicar com naturalidade imagens de catástrofes, de conteúdo chocante. Isto parece acontecer por duas razões fundamentais: por um lado, entende-se que os espectadores já conhecem os horrores dos desastres, guerras e outros eventos violentos, por isso não há nada a esconder; por outro lado, porque os espectadores já estão habituados, e de alguma forma imunes, a estas imagens violentas.

Para Berger o primeiro argumento é idealista demais e o segundo cínico demais (Berger, 2003: 44). O público merece informação, a verdade dos acontecimentos, mas não como forma de exploração sensacionalista do sofrimento alheio. Segundo Berger, devem existir motivações morais por trás da exposição de fotografias violentas, em que o ser humano é vítima de atrocidades: estas fotografias implicam indignação, pois apresentam o contraste entre a segurança e a comodidade em que o espectador se encontra e a representação da tragédia. As fotografias exigem comportamentos activos e consciencialização de mudança contra o sofrimento humano.

Susan Sontag alerta para a familiaridade que se cria com as imagens grotescas, capaz de provocar alienação no espectador e anestesiá-lo para os horrores do mundo. “A longo prazo funciona não como uma libertação mas antes como um enfraquecimento do eu” (Sontag, 1986: 45). Sontag enuncia duas razões opostas para o sucesso da divulgação e da visualização intensa das fotografias de violência (Sontag, 1986: 45): por um lado, um espectador adormecido, que anseia uma sensação forte, e que por isso, procura obter por meio de fotografias de catástrofes os sentimentos de choque e a dor, preferíveis à ausência absoluta de sensações; por outro lado, os espectadores que procuram experienciar a dor, não para sentir mais, mas para sentir menos, num ritual terapêutico de exposição sucessiva e prolongada ao choque, para se tornarem imunes a ele, capazes de aceitar e conviver intimamente com a violência crescente da contemporaneidade. É este último argumento que está por trás das motivações de *Der gefährliche Augenblick*.

Para Jünger uma fotografia de violência pode ser aquela em que vemos a erupção de um vulcão aproximar-se ameaçadoramente da população que o observa, tal como pode ser uma imagem explícita de um corpo no momento do impacto. O fundamento de uma fotografia violenta é o perigo e inquietação que ele provoca no ser humano. O espectador é transportado para dentro da fotografia, e questiona permanentemente a segurança. Trata-se de uma treino visual para a catástrofe, para os perigos que rodeiam o homem e, acima de tudo, uma luta constante contra o sedentarismo burguês. A violência e o choque são características dos tempos modernos, e criam um ser humano que se adapta e desenvolve uma segunda consciência, endurecida, que aproxima o homem comum de um soldado treinado. Jünger não pretende emoção ou indignação contra a violência, mas sim a

aceitação da própria violência e do perigo como forças poderosas de mobilização e de inspiração – o eterno dualismo destruição/criação – sem as quais o homem não pode viver.

3.2. *Studium e Punctum*

Todos os dias somos confrontados com imagens violentas, de catástrofes ou momentos de morte iminente que, ainda assim, despertam nos espectadores um distanciamento emocional. A este respeito, para explicar a relação emocional que o espectador tem com a fotografia, Barthes contrapõe o *studium* e o *punctum*. Por um lado, o *studium* caracteriza-se por um interesse do observador na fotografia e nas suas propriedades. Ela não lhe é indiferente e ele detém-se diante dela, observando-a. Por outro lado, o *punctum*, ultrapassa o interesse em relação ao que é observado na fotografia. Significa que algo nela provocou uma agitação interior. A fotografia fere, o espectador sente-a como uma “aventura” (Barthes, 2010: 27).

Partindo desta distinção, podemos defender que, idealmente, para Jünger, as fotografias violentas de *Der gefährliche Augenblick* devem ser assimiladas a partir do elemento do *studium*. O homem deve afastar-se do reconhecimento sentimental provocado por certas imagens. Não deve existir imunidade à violência, antes imunidade à dor. As fotografias são a expressão da sociedade tecnológica e industrializada e, por isso, servem apenas os fins de instrumentos de treino e de estudo.

Barthes observa que muitas fotografias chocantes, embora literalmente violentas, não provocam perturbação. Sobre uma exposição de “Fotos de Choque” na Galeria de Orsay, em Paris, Barthes escreveu que “a maior parte das fotografias aqui reunidas para nos chocar, não produzem nenhum efeito sobre nós” (Barthes, 1978: 97). Isto acontece porque as imagens são demasiado elaboradas por opção do próprio fotógrafo. Estas fotografias “superconstruídas” (Barthes: 1978: 97) restringem o campo de imaginação e as emoções do espectador, na medida em que impõem um tipo de estereotipado de terror, que já não o surpreende.

As fotografias não são para Jünger objectos sentimentais. Isto não significa, no entanto, que as fotografias de Jünger representem um terror e violência gratuitos ou encenados, incapazes de chocar o espectador. As fotografias de *Der gefährliche Augenblick* foram intencionalmente escolhidas pela sua violência intrínseca, nem sempre visualmente explícita, mas todas elas têm a capacidade de chocar e surpreender o espectador. O sofrimento é real e está presente nas fotografias. Contudo, faz parte do treino visual imposto por Jünger, que o espectador reconheça essa dor, e construa uma barreira, um modo de percepção distante, neutro e frio como o de uma objectiva. A frieza perante a dor não é mais que treino e adaptação do homem face às condições do mundo moderno, perigo que o rodeia. Jünger projecta assim um homem ideal frio, cuja alma foi substituída por pedaços de aço e outros materiais duros, incapazes de sentir. Sem alma, tal como acreditavam certas tribos índias que esta misteriosa máquina, que roubava imagens, também lhes roubaria a alma.

É o *punctum* que permite distinguir as fotografias interessantes das que nos acontecem. Há muitas fotografias violentas que não nos tocam. Sabemo-las chocantes mas, por alguma razão, não nos emocionam e somos imunes à dor que elas gritam: “não nos sentimos ligados a estas imagens senão por um interesse técnico; carregadas de sobre-indicações pelo próprio artista, elas não têm para nós nenhuma história [...]” (Barthes, 1978: 98).

O *punctum* é algo na fotografia, por vezes apenas um pequeno pormenor, que nos sobressalta e nos fere, sempre dependente de um reconhecimento pessoal. Embora para Jünger a fotografia não seja sentimental e, por isso, o espectador deve evitar sentir-se “desorganizado” (Barthes, 1978: 98) por ela, isto não significa, como já referimos, que as fotografias de Jünger não tenham a capacidade de ferir, provocar ou comover o espectador. Encontrar o *punctum* numa fotografia, significa que o espectador experienciou um acontecimento marcante, uma aventura (Barthes, 2010: 27). E as fotografias de Jünger são precisamente aventuras. Momentos fantásticos de aventuras perigosas, documentados e aprisionados num pequeno pedaço de papel. Coloca-se a questão: não será o *punctum* de alguma forma necessário durante o processo de aquisição de uma segunda consciência?

Jünger organiza deliberadamente as fotografias em *Der gefährliche Augenblick*, seguindo uma ordem crescente, como tivemos oportunidade de analisar no capítulo anterior. Com efeito, Jünger intercala imagens de desastres em que as vítimas não estão presentes, ou não participam fatalmente do perigo, com imagens que mostram o ser humano em situações dramáticas, criando assim uma exposição contínua e manipulada da catástrofe para que o espectador se habitue e se endureça perante o perigo. E, no fim, sinta apenas curiosidade formal por estas fotografias, e não dor. Jünger sabe que são exactamente as imagens em que o ser humano surge em toda a sua vulnerabilidade, e o sofrimento é visível no seu rosto e corpo, as mais perigosas. Os momentos-chave da aventura perigosa, são imagens poderosas de perigo e morte, com as quais o ser humano tem tendência identificar-se. O espectador coloca-se no papel da vítima e sente empatia pelo sofrimento a que assiste. Há em *Der gefährliche Augenblick* fotografias carregadas de *punctum* – “através de qualquer coisa que a marca, a foto deixa de ser uma qualquer” (Barthes, 2010: 58); fotografias que não são encenadas e que, pela sua originalidade inesperada e a forma como captam o corpo humano, são susceptíveis de provocar tensão e ferir o espectador.

Estas imagens intrigam o espectador, e impõem-lhe a uma agitação e interrogação perante a violência. A questão não é a de as fotografias seleccionadas por Jünger não serem capazes de ferir o espectador. A questão é criar um espectador imune a essa dor. Jünger vê precisamente na acumulação destas imagens uma forma de massificação e normalização do horror, sinal do mundo moderno trespassado pelo perigo e minado de eventos chocantes que os meios de comunicação noticiam com imagens, a que o homem se tem de adaptar.

Partindo de uma análise barthesiana, tentemos analisar o *punctum* da fotografia em estudo. E, cumpre lembrar, que esta será sempre uma análise pessoal, pois como indica Barthes em *Câmara Clara*, uma obra marcadamente autobiográfica, certas fotografias só existem para nós; “para vós não seria mais que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do ‘qualquer’ [...] ela não pode constituir em nada o objecto visível de uma ciência” (Barthes, 2010: 84).

Toda esta composição gira em torno do piloto que é atirado pelo violento impacto, para fora do carro. O *punctum* desta fotografia aponta para a sua pose de bailarina, imortalizada

pela câmara no ar (cf. Gil, 2011:152). A delicadeza dos movimentos contrasta com a brusquidão do acidente. Por outro lado, essa mesma subtileza do ballet, associada à feminilidade, choca com a dureza do automobilismo, desporto marcadamente masculino, e a pose é inesperada num piloto de carros. As plateias – o público na fotografia e os espectadores fora dela – não parecem estar diante de uma competição automóvel, mas sim de um espectáculo de ballet no seu acto final, em que a bailarina faz a dança da morte.

Cada fotografia é sempre um momento isolado. “By freezing that sequencing midway a particularly memorable representational moment, viewers are able to embellish numerous emotional, imaginary, and contingent schemes on the “about to” moment depicted in the photo” (Zelizer, 2010: 18). O espectador imagina e cria uma relação com os personagens da fotografia. O álbum fotográfico de Jünger não é construído como uma história. Como diz o título, *Der gefährliche Augenblick* é uma colectânea de momentos avulsos de perigo e catástrofe, nas suas diferentes manifestações. “Fotografar é enquadrar e enquadrar é excluir” (Sontag, 2003: 53).

Ao contrário da câmara, capaz de captar imagens em movimento – com um início, meio e fim – a objectiva capta apenas um fragmento da cena sempre individual, um momento que tem existência própria. Com a finalidade de evitar um questionamento e uma análise emocional da fotografia, Jünger prefere este método de composições isoladas, que oferecem ao espectador uma acumulação de momentos de terror diversificados que não estão interligados entre si, o que facilita uma visualização objectiva e emocionalmente desligada da catástrofe. A massificação da violência e da morte nos meios de comunicação passou a ser a forma de lidar com a tragédia na contemporaneidade, privilegiando uma esteticização da catástrofe. A prevalência da imagem e do espectáculo sobre o ser humano, tornam-se obstáculo à identificação da audiência em relação às atrocidades cometidas, deixando para segundo plano a interrogação ética e moral.

Porém, quando o espectador se emociona ou se identifica com uma fotografia – quando o *punctum* rompe com o *studium*, ele deseja conhecer a sua história e sente angústia por aquilo que é e aquilo que não é mostrado. O espectador procura um antes e um depois, fora da moldura fechada da fotografia. Interroga-se quanto ao destino do piloto, que aparece a

cada visualização suspenso no ar, num limbo eterno. E antevê com emoção a tragédia que aconteceu. Ele sabe que segundos depois o carro se virou, e a bailarina no ar acabou por cair fatalmente, numa morte confirmada por uma pequena e breve legenda, que anuncia “o último segundo”.

4. FOTOGRAFIAS DE MORTE IMINENTE

A fotografia “Die letzte Sekunde” é uma fotografia de morte iminente. Como, na verdade, grande parte das imagens de *Der gefährliche Augenblick* o são, embora algumas o revelem mais explicitamente que outras. A morte iminente constitui o clímax do perigo, a sua consumação. A câmara, por sua vez, capta os instantes finais e fatais, em que o ser humano é surpreendido pela morte.

Educar o observador para uma literacia visual do perigo e da catástrofe (Gil, 2011: 134), como observámos no capítulo anterior, significa educá-lo também para a morte. A efemeridade da sua existência perturbou desde sempre o homem. André Bazin alega que na origem de artes como a pintura ou a escultura está aquilo que se pode chamar de “complexo da múmia” (Bazin, 2008: 257) e que remonta à cultura egípcia, orientada para a morte, que “fazia depender a sobrevivência contra a perenidade do corpo” (Bazin, 2008: 257). Durante séculos a pintura dedicou-se à representação como forma de memorialização, concretizando retratos realistas, que recordariam os seus figurantes para a posteridade. Para além dos retratos dos vivos, surgiram ainda reproduções da morte bem como do momento da própria morte. Estas são particularmente visíveis na arte sacra, cuja iconografia da morte de Jesus na Cruz, bem como as cenas dos momentos finais de outras figuras religiosas, criaram uma familiaridade com a visualização representada da morte.

É, no entanto, o aparecimento da fotografia que vem alterar a relação do espectador com a morte. A possibilidade da câmara poder captar o momento da morte, por oposição à pintura e outras artes visuais que da morte fazem apenas a sua representação – num processo demorado e desfaseado no tempo, sem participarem no acontecimento – faz com que o homem possa olhá-la na sua essência e verdade, e aprisioná-la para sempre: a fotografia “repete mecanicamente o que nunca mais poderá ser repetido existencialmente” (Barthes, 2010: 12).

4.1. A Fotografia e a Morte

Segundo Sontag, “desde a construção da máquina fotográfica em 1839, que a fotografia tem feito companhia a morte” (Sontag, 2003: 31). De facto, já no século XIX, existia o ritual de fotografar os mortos³⁷. Isto ocorria pois muitas vezes os familiares não tinham fotografias dos seus entes queridos em vivos, e desejavam ficar com uma imagem para os recordar. Por outro lado, os próprios vivos que habitam os retratos antigos assemelham-se a mortos, devido às exigências das máquinas ainda pouco evoluídas, que os obrigavam a poses rígidas, como que embalsamados. Bazin, manifesta o seu encanto pelas fotografias de álbuns antigos:

[...] essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, que deixam de ser os tradicionais retratos de família para constituírem a inquietante presença de vidas fixadas no seu tempo, libertas do seu destino, não pelo prestígio da arte mas em virtude de uma mecânica impassível: porque a fotografia não cria, como a arte eternidade, embalsama o tempo, subtraindo-o simplesmente à sua própria corrupção (Bazin, 2008: 260).

Mais tarde, a tecnologia libertou os corpos estáticos daqueles que estão do outro lado da objectiva, e a rapidez da câmara tornou possível captar a “morte em acção” (Sontag, 2003: 31).

As fotografias transmitem nostalgia ao despertarem a consciência de que tudo é efémero e que o objecto, tal qual ele está, vai desaparecer um dia. A consciência da fotografia altera igualmente a relação com a percepção do tempo. “A fotografia é simultaneamente pseudo-presença e um signo de ausência” afirma Sontag (Sontag, 1986: 25). É pseudo-presença na medida em que o fotógrafo é um mero espectador, e o observador da fotografia está fora do momento, que o observa já revelado. Essa ausência relaciona-se com o fatalismo da fotografia, uma vez que aquilo que foi fotografado não o é mais, e aquela cena não se vai voltar a repetir da mesma forma.

Medeiros apelida a câmara de “dispositivo mortífero” (Medeiros, 2010: 18). A câmara

³⁷ Os retratos *post-mortem* tiveram grande adesão nas décadas de 60 e de 70 do século XIX. Esta prática não era, contudo, considerada macabra, numa época que se valorizava as características científicas e o aspecto realista do meio fotográfico, em detrimento de questões subjectivas (cf. Medeiros, 2010: 18).

pode ser considerada mortífera por duas razões: porque é uma autêntica arma predatória, que dispara fotografias em vez de tiros, agredindo e expondo as vítimas; e porque é capaz de criar o corpo num pedaço de papel, e, ao mesmo tempo, mortificá-lo, o que lhe confere de uma aura fantasmagórica. O referente é transformado em objecto e por isso despojado de si mesmo e da sua humanidade. Assim, a fotografia realça a dialéctica vida-morte a dois níveis: por um lado, consiste numa articulação entre o espectador estar vivo e as imagens representarem mortos, fazendo com que o espectador se sinta ainda mais vivo; por outro lado, todas as fotografias de vivos remetem para a morte e para a efemeridade. Os então vivos ficam gravados como fantasmas. Fotografar é embalsamar um momento, uma pessoa para sempre.

O lado fantasmagórico da fotografia ultrapassou o seu sentido metafórico quando no início do século XX surgiram várias fotografias que afirmavam ter captado o segundo em que a alma abandona o corpo, mostrando um vento esfumado branco (cf. Medeiros, 2010: 110). A máquina seria o único meio suficientemente rápido capaz de o fazer, revelando todos os pormenores do que o olhar, por vezes distraído, não consegue perceber. Benjamin vê o processo técnico da fotografia como “inconsciente óptico” (Benjamin 2006: 251). Isto deve-se ao efeito retardador e às possibilidades de amplificação da fotografia, que levam Benjamin a sustentar que “a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos porque ao espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente” (Benjamin 2006: 246). No filme de Antonioni *Blow Up* (1966), o fotógrafo desvenda a morte de um homem pela ampliação de fotografias. Ele estava presente no momento do crime, mas o seu olhar foi mais lento que o da objectiva, que capta aquilo que vemos inconscientemente. Como afirmou Cartier-Bresson, “de todos os meios de expressão a fotografia é o único que fixa um momento preciso; nós jogamos com certas coisas que desaparecem e quando desaparecem é impossível fazê-las reviver” (Cartier-Bresson, 2004: 16).

É no fundamento da morte existente nas fotografias que Barthes chama o referente de *spectrum* – *spectrum* de espectáculo, por estar a ser observado por uma plateia, mas igualmente pela sua relação com o espectro, que anuncia sempre “o regresso do morto” (Barthes, 2010: 17). A ausência transforma-se em memória. As próprias fotografias em

papel denunciavam simultaneamente uma memorialização eterna do momento captado e a efemeridade dessa revelação, perdendo fisicamente a cor e os contornos com o tempo. Após morte da sua mãe, Barthes procura fotografias suas para de alguma forma fazer o luto e reencontrá-la na sua essência, mantendo viva a sua presença. Barthes acaba por redescobrir a sua mãe na forma de uma criança que nunca conheceu fisicamente. A natureza essencial desta experiência subjectiva da fotografia deriva da singularidade da imagem fotográfica: o noema “isto-foi” (Barthes, 2010: 87): o que esteve lá e continua guardado na imagem na sua forma autêntica como aconteceu, para sempre. Em *La Chambre Claire*, Barthes foca-se precisamente no papel fundamental da emoção e da subjectividade da experiência fotográfica, “and what fascinates Barthes is the return not only of the dead but of evidence, of memory not as a mental imagery but as what this imagery was about and took its attraction from, the *light* of the idea” (Haverkamp, 1993: 267).

As imagens de morte estão muito presentes na cultura visual de Weimar, essencialmente devido aos traumas de guerra, repressão e desejos de violência, que se manifestam no desejo de visualização da catástrofe e acidentes; e como forma de luto e veículo de memória dos acontecimentos trágicos da guerra, quer sejam usadas com fins pacifistas ou pró-bélicos. Pelas suas características visuais, as fotografias são de fácil apreensão e interesse, numa sociedade marcadamente visual como a de Weimar. Facilmente transmitidos ao público através da difusão por meio dos novos meios de reprodução e os *mass media*, este tipo de imagens rapidamente se transformam ícones culturais.

A fotografia e o cinema, em particular, dedicaram-se à representação da morte. O cinema por seu lado reproduz a morte, mas numa encenação. Foram vários os filmes que reencarnaram as mortes e ilustraram as frustrações e as neuroses derivadas da guerra, bem como o fascínio pela violência. Surgiram nessa altura filmes de terror que lidavam de perto com a temática da morte, “articulating an indirect, but more poignant understanding of trauma than many traditional war movies, these films translate military aggression and defeat into domestic tableaux of crime and horror” (Kaes, 2009: 3), nomeadamente os já citados *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* ou *Das Kabinet des Dr. Caligari*, em que os protagonistas atacavam e matavam violentamente as suas vítimas.

Encontramos no período de Weimar um verdadeiro culto pelo grotesco e pelo horror. É contudo a fotografia – que ultrapassa a mera representação do cinema pela singularidade do seu realismo documental, a sua dimensão automática e reprodução do momento real – que permite captar a morte como exactamente como ela é:

À poderosa transformação das máquinas no sentido da captação da velocidade, de um tempo cada vez mais ínfimo, mais instituído como fragmento, corresponde uma consciência cultural dessa mesma desfragmentação e mortificação, que encontra na produção interminável de imagens a sua *iconografia* por excelência (Medeiros, 2010: 19).

Os álbuns fotográficos, em especial, têm um papel importante na memorialização da Primeira Guerra Mundial. Tratam-se de compilações do horror e da morte, que o público adquire como um livro e observa para seu entretenimento. Também as revistas e jornais ilustrados publicam fotografias de tragédias e acidentes mortais, ocorridos em todas as partes do mundo. O facto de despertarem interesse nos espectadores, expressa uma atitude *voyeurística* perante a morte. Sontag refere-se precisamente ao espectador como um “espião na casa da morte”. Na verdade, para a autora, todas as fotografias são um “momento mori”, sob a evidência de que “fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objecto” (Sontag, 1986: 24).

A omnipresença da objectiva e a prática fotográfica como acto de não intervenção favorecem essa distância perversa e o desejo de perscrutar as últimas imagens dos mortos no conforto do mundo dos vivos. O filme *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell retrata um jovem operador de câmara com a obsessão de atrair jovens mulheres para locais clandestinos onde ele as filma, e, de seguida as mata, sempre com a câmara a ligada, apanhando a sua fisionomia de terror, os gritos e, finalmente, a sua morte no filme (cf. Sontag 1986: 23). A prática fotográfica é também agressora e mortificadora num significado sexual, como já tivemos oportunidade de observar no filme *Crash* de Cronenberg³⁸. Porque em *Peeping Tom*, o personagem não quer possuir os seus corpos fisicamente. Pelo contrário, o que ele deseja possuir é a imagem dos corpos no momento da sua morte, que é tratado pornograficamente. A perversão está no olhar e na violação do

³⁸ *Vd. supra* p. 68.

corpo e da intimidade do momento da morte através da objectiva. É a distância que existe entre o objecto captado e a objectiva que lhe permite ser *voyeur*. Simultaneamente, há uma corrupção do seu posto mero observador por ser ele o operador da morte, num momento em que o não participante e o participante se fundem num só. Como que se estar atrás da câmara lhe permitisse uma outra identidade no acontecimento, diferente da de assassino.

Para Jünger, o imagético grotesco tem uma função específica, para além da libertação de traumas, desejos de visualizar macabro, considerações de ordem estética ou ética. As imagens de tragédia e de morte funcionam como uma forma de literacia visual, que cumpre os objectivos de endurecer o espectador e prepará-lo para o mundo moderno, industrializado e militarizado, em que tudo é de frio e de aço. Neste mundo não há lugar para uma consciência sensível que se comove perante a visualização da morte. A morte deve ser encarada como mero reverso da vida e consequência natural e necessária do progresso tecnológico e militar. A percepção que Jünger tem da morte afasta-se da ideia burguesa de comodidade e segurança.

Baudrillard explica que “graças à Razão burguesa e ao sistema nascente da economia política, a morte já não se partilha” (Baudrillard, 1976: 42). Isto faz com que o indivíduo se posicione só perante a morte e, a partir daí, gera-se uma obsessão com a morte e a tentativa da sua abolição através da acumulação de bens, típico do capitalismo liberal burguês. Baudrillard reconhece ainda um paradoxo da visão racional burguesa face à morte que, por um lado, é entendida como natural, à luz da racionalidade científica da época, e, por outro lado, como um escândalo que a ciência e a segurança não são capazes de abolir

Concebê-la como natural, profana e irreversível constituía marca própria das “Luzes” e da Razão, mas entra em contradição aguda com os princípios da racionalidade burguesa – valores individuais, progresso ilimitado da ciência, domínio da natureza em todas as coisas. Neutralizada como “facto natural”, torna-se também escândalo (Baudrillard, 1976: 65).

Der gefährliche Augenblick apresenta-se como uma colectânea de imagens de terror, onde a morte está ao virar de cada página, desafiando a segurança da vida burguesa. As fotografias mostram indivíduos estrategicamente congelados num momento de terror, sustentando a ideia de Zelizer, de que “a photograph provokes a tension in us – not only

about the precise moment that the image depicts, but also about all the moments that led up to that instant and about all the moments that will follow” (Zelizer, 2010: 2). Com efeito, Jünger aproveita-se da tensão provocada pelas imagens de morte iminente para provocar o desconforto do espectador. As fotografias de morte iminente são utilizadas como reflexo da sociedade de risco que o autor anuncia no ensaio introdutório *Über die Gefahr* (como tivemos oportunidade de analisar no capítulos anteriores), e do fim da era de segurança e conforto.

4.2. Fotografias de Morte Iminente: Imagens de Morte Presumida, Imagens de Morte Possível e Imagens de Morte Certa

Em *About to die: How News Images Move the Public* (2010) Barbie Zelizer reflecte sobre a decisão dos meios de comunicação favorecerem o uso de imagens de morte iminente em relação a imagens da própria morte. Zelizer define esta categoria de fotografias como

[...] a range of ambiguous, difficult, and contested public events, which are shown by depicting individuals facing their impending death. Focusing on intense human anguish, it offers a simplified visualization of death-in-process in events as wide-ranging as natural disaster, crime, accidents, torture, assassination, war, illness, and acts of terrorism” (Zelizer, 2010: 24).

Estes momentos de tensão congelados pela objectiva atraem a atenção dos espectadores. A dinâmica da cena de acção, levanta interrogações e suspense. E, embora muitas vezes o espectador saiba mais do que aquilo que é mostrado, adia o seu conhecimento perante uma cena que mostra menos informação do que é conhecida, o que leva Zelizer a questionar-se sobre a quantidade de informação visual para entender o que uma imagem retrata.

As imagens de morte iminente têm, nos meios de comunicação e outros meios de transmissão visual, dois papéis essenciais: o de higienizar a visualização de cenas que, devido ao seu conteúdo demasiado chocante, não são mostradas por pudor (Zelizer, 2010: 24); e o de despertar maior tensão e de aproximar o espectador dos factos representados. (Zelizer revista, 29)

Zelizer identifica o elemento denotativo da imagem, com “as is” (“como é”), a realidade como ela é. Do outro lado, a conotação sugere que as imagens fornecem mais informação do que aquela que foi registada pela objectiva, e que Zelizer associa ao simbolismo, a algo que dá valor àquilo que é representado (Zelizer, 2010: 3); um significado subjectivo, já enunciado por Barthes na sua teoria do *punctum*. Zelizer designa-o de “as if” (“como se”) (Zelizer, 2010: 3), um elemento que promove a imaginação e a emoção no espectador:

From the beginning, then, the “as if” was patterned enough to suggest a death unseen, formulaic enough to encourage viewer identification with human anguish over an engagement with the larger structural circumstances surrounding death, and porous enough to accommodate wide-ranging engagement with the events it was used to depict, its play with temporality a useful entry point for those wanting to display the images for their own purposes. As news imaging technologies advanced and cumbersome engraving techniques were replaced with lighter cameras, the “as if” became an increasingly valuable mode of showing the breaking news of death (Zelizer, 2010: 33).

Com efeito, as imagens de morte iminente não mostram a morte. O que está presente nelas são momentos fatais, uns concretizados fora da fotografia em morte, outros desconhecidos e apenas presumíveis pela imaginação do espectador, quando o conhecimento da situação ou o texto não as acompanham. Pela sua natureza incompleta e sugestiva, estas fotografias não mostram necessariamente a evidência da morte que se segue, incentivando por isso inúmeras interpretações. Para Zelizer, as interpretações que os espectadores fazem destas imagens podem ser correctas ou erradas (Zelizer, 2010: 64), uma vez que estes nem sempre estão na posse de toda a informação dos acontecimentos e da morte efectiva das vítimas. Nesta medida, Zelizer acentua a dimensão indicial da fotografia, ligada ao referente: “a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objectiva sem a qual não haveria fotografia” (Barthes, 2010: 87); e que parte da sua própria experiência jornalística, preocupada com a veracidade dos factos, e a o papel da fotografia enquanto prova documental .

Jünger, por outro lado, trabalha precisamente na intersecção da ambiguidade, entre a

denotação e a conotação. A atenção não se centra exclusivamente na apropriação dos factos informativos por parte do espectador. Jünger divulga as imagens de terror, que constituem sempre fragmentos incompletos dos acontecimentos, incentivando o espectador a reflectir os acontecimentos – violentos – que estão fora da fotografia, e que estão na origem das situações de catástrofe representadas. Desta forma Jünger procura uma dimensão simbólica da fotografia, que leva a um exercício interpretativo do observador, e que ultrapassa os dados e factos que são dados de imediato pelo contexto em que se inserem certas imagens, como é o caso das fotografias jornalísticas, por exemplo. Nesse sentido, torna-se importante encontrar um *punctum* nas fotografias de Jünger, a fim de encontrar na imagem um significado que mova o espectador, como observámos anteriormente³⁹.

Zelizer defende que as imagens de morte iminente convidam a uma consideração final do “as if”. Há sempre uma não morte destas fotografias e a vida que resiste nelas, torna mais fácil e ética a divulgação destas imagens. Num mundo em que tanto horror é mostrado, e sobretudo desde a segunda guerra mundial as fotografias de horror em escala passaram a ser comuns nas páginas de jornais ou na televisão, continua a haver desconforto, nesta aparente naturalidade de relação com imagens, “invocation of the ‘as if’ are used by news organizations to cover the ‘as is’ ” (Zelizer, 2010: 29). Isto acontece com particular incidência nas imagens de massacres humanos derivados da guerra ou que tenham uma outra agenda política por trás. As “acções ficam gravadas como imagens” atenta Sontag (Sontag, 2007: 23), sendo necessária uma edição cuidadosa na sua utilização. Rancière questiona-se sobre o que está na causa daquilo que designa de “imagens intoleráveis” (Rancière, 2010: 125). Para Rancière uma imagem intolerável, não o é apenas devido à intolerabilidade do seu conteúdo, respeito pela dignidade das pessoas e o sofrimento que no espectador ao mostrar a realidade que é demasiado intoleravelmente real para ser proposta sob o modo de imagem (Rancière, 2010: 125).

Há pois uma “deslocação do intolerável na imagem para o intolerável da imagem”, que se prende essencialmente com questões políticas, relembrando o papel que as fotografias durante a guerra Vietname tiveram na condenação da política dos EUA e esforços contra a

³⁹ *Vd. supra* p. 77.

guerra⁴⁰. Nada é tão poderoso como as imagens de morte para influenciarem a opinião pública e obterem a sua atenção, e, quando está em causa a justificação de políticas militares as fotografias tendem a não ser explícitas, de forma a não chocarem o público e a promoverem a paz (Zelizer, 2008: 27).

Mas as fotografias de morte iminente não são preferidas apenas para proteger os espectadores. Por captarem uma cena em-curso, adquirem uma carga dramática muito grande, gerando uma atenção diferente no espectador, do que corpos silenciosos e sem vida. Estas imagens geralmente são acompanhadas de movimento, uma fisionomia sofrimento e de terror, gestos desesperados, que provocam e surpreendem o espectador. Relembrem-se os vídeos e fotografias da execução do jornalista Daniel Pearl e o baleamento da jovem Neda Agha-Soltan durante as manifestações eleitorais no Teerão⁴¹. Estas imagens foram consideradas demasiado gráficas e chocantes e por isso censuradas em muitos jornais, não deixando, apesar da sua natureza abjecta, de se tornarem virais na internet. Isto porque o momento da morte continua a ser o maior mistério para o homem, e isso leva a que a curiosidade se sobreponha ao choque, e se concretize numa necessidade desafiadora de ver estas fotografias que mostram os momentos que antecedem à morte, e, quando a câmara é suficientemente rápida, o próprio momento em que a vida se dissipa.

Der gefährliche Augenblick não divulga fotografias evidentes de morte, mas sempre da morte em acção/morte-em-curso. No fundo, como se no mundo moderno a paz não existisse e, para acentuar o ritmo acelerado, o perigo e os acidentes inerente à Modernidade, as vítimas estão sempre em movimento, atingidas por espantosos desastres mortais, na maior parte das vezes ligados a máquinas. Porém, Jünger resiste a mostrar corpos humanos em situações degradantes, como vimos a propósito das suas escolhas no que diz respeito às fotografias de guerra⁴². Antes opta por corpos imobilizados em cenários

⁴⁰ A fotografia de 1972 de uma menina vietnamita a correr nua e a gritar à frente dos soldados tornou-se símbolo anti-guerra do Vietname, por contrastar com a imagem de felicidade artificial da vida americana e a dura realidade da qual os americanos deviam ser considerados cúmplices (cf. Rancière, 2010:127).

⁴¹ Num dos vídeos (que deram origem a vários *screen shots*), podemos ver os agonizantes três minutos e meio da decapitação do jornalista americano Daniel Pearl, que teve lugar em 2002. Pearl era o chefe da sucursal do Wall Street Journal na Ásia do Sul, e tinha viajado para o Paquistão sob pretexto de realizar uma entrevista relacionada com a Al-Qaeda. No que diz respeito às imagens da morte de Neda Agha-Soltan, estas datam de 2009 e mostram 40 segundos de vídeo, registado por um telemóvel, da jovem mulher em sofrimento após ter sido atingida no peito.

⁴² Referência ao álbum fotográfico *Die Unvergessenen* (1928) *vd. supra* p. 22.

e posições espectaculares que não comovem necessariamente. Isto porque a marca evidente de Jünger é acentuar a zona de perigo constante e fatalidade como parte de uma aventura, e não a tragédia existencial da morte, que por sua vez envolve a perigosa identificação com o outro.

Em *Der gefährliche Augenblick* podemos encontrar três tipos de fotografias de morte iminente que Zelizer evoca em *About to Die*, todos eles sugestivos, mas diferentes face à quantidade de informação e detalhe que fornecem ao espectador. São eles as imagens de morte presumida, as imagens de morte possível morte, e as imagens de morte certa (Zelizer, 2010: 68), que analisaremos nas próximas páginas, com especial incidência no que diz respeito terceiro grupo, enquadrando a fotografia que ocupa o último lugar do álbum de Jünger nesta categoria.

Imagens de morte presumida

Estas imagens oferecem o nível mínimo de informação explícita aos espectadores. Mostram geralmente cenários de devastação provocados por catástrofes da natureza ou de tragédias impostas pelo homem. São também as imagens mais higiénicas para serem difundidas pelos meios de comunicação, uma vez que as vítimas nunca são mostradas e, mesmo quando há presença humana nestas imagens, os corpos são raramente identificados, o que faz com que as mortes, não reveladas, possam apenas ser presumidas face aos indícios que as fotografias oferecem. As imagens de morte presumida tornam-se assim ícones, emblemas de acontecimentos históricos, que provocam a imaginação dos espectadores face aos acontecimentos que ficaram fora da fotografia (cf. Zelizer, 2010: 69)⁴³.

O seu carácter abstracto, marcado pela não-presença humana, faz com que estas imagens emocionem menos e espantem mais. Por esta razão Jünger, inaugura a sua obra visual com

⁴³ É o caso das imagens das bombas atómicas de Hiroshima and Nagasaki, que se tornaram verdadeiros ícones visuais. A memorilização do acontecimento trágico, foi, nestes casos, realizada através das célebres imagens dos efeitos da bomba, que surge como um cogumelo de fumo, afastando-se de fotografias explícitas de corpos humanos e, desta forma provocando a imaginação do espectador.

um conjunto de fotografias de catástrofes naturais e os seus destroços, geralmente enquadrando um grande plano de devastação sem presença visível humana, em detrimento de *close ups*, mais íntimos e por isso mais aptos a criar uma relação emocional com o espectador, que Jünger deseja evitar. De facto, como nota Zelizer, estas imagens permitem ao espectador adiar a aceitação lógica da etapa seguinte – a morte (Zelizer, 2010: 121). Jünger opta por um gradiente, iniciando a sua obra com estas imagens⁴⁴, onde as mortes apenas se especulam na imaginação do público, pois a pedagogia visual do perigo e da morte cumpre diferentes estágios. A falta de participação humana activa no perigo permite olhar para a fotografia de forma mais insensível e objectiva, evitando criar desde logo uma relação de identificação com a tragédia.

Imagens de morte possível

As imagens de morte possível oferecem mais detalhes informativos e são, por isso, mais explícitas que as imagens de morte presumida. Estas imagens contam com a presença das vítimas e, as situações de gravidade e de perigo em que estas surgem representadas, levam os espectadores a imaginar a morte como uma consequência possível e real. Nelas surgem geralmente aglomerados humanos e, por isso, reportam a mortes iminentes de pessoas não identificadas (cf. Zelizer, 2010: 123).

Estas imagens têm a capacidade de criar maior envolvimento com o público. A agitação e vulnerabilidade do corpo humano surgem como elemento central nestas imagens. Contudo, e apesar de serem mais gráficas, isso não desfaz o “as if”; não existindo a comprovação de que as vítimas vão, de facto, morrer. Para Zelizer, o que as imagens de morte possível fazem, é pedir aos espectadores para inferir diversos aspectos de um evento que desconhecem, pois está fora da fotografia. As fotografias de morte possível têm um peso relevante em *Der gefährliche Augenblick*: em termos quantitativos, uma vez que a maior parte das fotografias se enquadraram nesta categoria; e, porque Jünger as usa para fazer o espectador imaginar e reflectir sobre as causas que estão na génese destes acidentes e a fatalidade das suas consequências, sobretudo no que diz respeito à relação do homem com

⁴⁴ *Vide supra* p. 56.

a tecnologia e a catástrofe como consequência desta união perigosa e voluntária entre homem e máquina. Isso é evidente na utilização das fotografias de naufrágios, de acidentes desportivos em barcos, no gelo ou no ar, e desastres industriais entre outras. Jünger recorre ao “as if” destas imagens para preparar o espectador para o perigo e a consideração de uma eventual fatalidade, que antecedem o derradeiro choque da morte certa.

Imagens de morte certa

As fotografias de morte certa são as mais gráficas e retratam as vítimas no momento da própria morte. No entanto, para se separarem da natureza hipotética das imagens de morte presumida, não basta as imagens de morte certa mostrarem corpos em angústia ou detalhes visuais que levantem indícios da morte (cf. Zelizer, 2010: 173); o elemento textual, a legenda, é fundamental, sem a qual, nas palavras de Benjamin, “toda a construção fotográfica está condenada a permanecer num limbo impreciso” (Benjamin 2006: 261).⁴⁵

Aqui são as palavras que determinam estabelecer a morte como uma certeza. A fotografia do acidente automóvel (Figura 1), que analisámos no capítulo anterior, deixa de ser apenas uma situação de perigo e risco mortal, para efectivamente assegurar que estamos diante de “Die letzte Sekunde” – metáfora suavizante da morte, mas que nem por isso nos deixa duvidar da mesma – de um ou dos dois pilotos; a legenda não é clara. O mesmo acontece com a fotografia do fuzilamento do general Quijano, que é propositadamente deixada para o fim da viagem pela tragédia, e já não se esconde em subterfúgios textuais, afirmando a morte certa do general.

4.3. Quijano e a Apoteose da Morte Iminente: Estudo de Caso

A última fotografia de *Der gefährliche Augenblick* representa uma cena de execução de um

⁴⁵ Sobre relação entre texto e imagem *vd. supra* p. 52.

homem. De frente para o espectador, e encostado a um muro, encontra-se um homem com trajes militares, que ocupa um lugar central composição fotográfica, enquadrado do lado direito por um grupo de militares que constitui o pelotão de fuzilamento e, do lado esquerdo, por um oficial que enverga uma espada. Os militares apontam as armas contra o alvo humano e esperam a indicação dada pelo oficial que enverga a espada. O general, por sua vez, ostenta numa pose que revela serenidade, de braços atrás das costas, nas costas e cabeça erguida olha de frente as armas que apontam na sua direcção.

Por baixo, lê-se em legenda “México. No cano das espingardas. Execução do General Quijano na sequência de uma revolução falhada”. O texto, dá-nos a informação detalhada do local – México, da vítima – Quijano, e do motivo por que é condenado à pena máxima – a sua participação numa tentativa de revolução contra o regime. A data não vem indicada, sendo de conhecimento que remonta a 1927, data da revolução ocorrida.⁴⁶

Toda esta informação é fornecida pelo *studium* da fotografia (Barthes, 2010: 34), que incide sobre as considerações sobre a composição do objecto de estudo; o que representa a imagem. Porém, Jünger não elegeu esta fotografia como mero registo documental de uma morte ou de acontecimento político. Torna-se necessário encontrar um significado simbólico, para além da realidade probatória da fotografia e aquilo que ela representa. Partimos, deste modo, da análise do *punctum* da fotografia (Barthes, 2010: 35).

O *punctum* desta fotografia centra-se na própria evidência da morte. De facto, não existe nesta imagem nenhuma marca involuntariamente desconcertante, capaz de provocar a angústia e o espanto do espectador como acontece na fotografia “Die letzte Sekunde”. Não há um corpo humano comoventemente projectado no ar como boneco sem valor. Há, pelo contrário uma aparente calma, reforçada pela postura do general, face à violência do acontecimento que está iminente – a morte. Esta imagem carrega um significado semelhante ao da fotografia de Alexander Gardner (Figura 3) do jovem condenado e que Barthes evoca em *La Chambre Claire*, acompanhando com as palavras “está morto e vai morrer” (Barthes, 2010: 106). Também o jovem da fotografia de Gardner espera a sua

⁴⁶ Detalhes sobre a execução do General Quijano podem ser encontrados na edição de 17 de Outubro de 1927 da Revista Time (cf. Gil, 2011:153) <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,731072-2,00.htm> (consultado a 1 de Março de 2013).

execução. E da mesma forma que a fotografia da execução de Quijano, há uma serenidade envolvente e uma quase naturalidade e indiferença do protagonista que contrasta com o acontecimento iminente. São as algemas de Lewis Payne e as armas apontadas para Quijano, e não os seus corpos, os indícios que a fotografia desvenda da situação de perigo em que se encontram.

É com especial incidência em finais da década de 70, inícios de 80, do século XX, que autores como Barthes (*La Chambre Claire*) e Sontag (*On Photography*) fazem uma “leitura necrofilizante da fotografia (Medeiros, 2008: 35), encontrando em todas as fotografias o estigma do desaparecimento e da morte. No entanto, são as fotografias de morte iminente, em particular as fotografias de morte certa, que permitem uma reflexão profunda e mais evidente por parte do espectador daquilo que Barthes entende como de futuro anterior – “leio ao mesmo tempo: isto será e isto foi” (Barthes, 2010: 107). Porque as imagens não mostram apenas seres humanos vivos, que morrerão um dia, despertando considerações de efemeridade gerais. Mais do que qualquer outra estas fotografias trazem um anúncio da morte. Sabemos que a vítima já morreu quando observamos a fotografia (“está morto”). E, no entanto, ela aparece-nos, a cada nova visualização, inalteravelmente viva num presente embalsamado pela fotografia (“hoje”), aguardando a morte (“vai morrer”), que se seguirá momentos depois num futuro já consumado em passado para o espectador.

É o espanto de os ver vivos, sabendo-os mortos – a morte é sempre mais evidente quando confrontada com o seu polo antagónico que é a vida – que lhes confere uma aura de imortalidade e provoca espanto no espectador, que se emociona, incrédulo pelas mortes que não vê. A observação da morte em imagens levanta desta forma a questão da empatia do observador em relação ao objecto, que se traduz na identificação com a vítima e a situação de perigo em que aquela se encontra. É esta identificação com a vítima que Jünger pretende, a todo o custo, impedir, a fim de alcançar a tão almejada preparação física e mental do homem para o perigo e a violência.

O propósito da fotografia para Jünger afasta-se assim da visão Barthes em *La Chambre Claire*. Onde um quer criar um homem de características tecnológicas e imune à emoção

despertada pela visualização de imagens morte, o outro procura permanentemente a morte em todas as fotografias, que estabelece em torno da valorização e singularização do indivíduo. Um vive no futuro, o outro no passado. Barthes faz várias referências a Proust, partilhando com este a ideia da reminiscência e de reencontro com o “tempo perdido”⁴⁷ e com entes familiares queridos, tornado possível através das imagens. As fotografias constituem, assim, uma forma de impedir aceitar a morte. Barthes descreve como “pela primeira vez a fotografia dava-me uma sensação tão segura como a recordação, tal como Proust sentiu, quando, baixando-se um dia para se descalçar viu bruscamente na memória o rosto da sua verdadeira avó [...]” (Barthes, 2010: 79). A consciência fotográfica está, para Barthes, indissociavelmente ligada à dor e à melancolia da perda:

Eu podia dizer, como o Narrador de Proust sobre a morte da sua avó: “Não estava apenas decidido a sofrer, mas a respeitar a originalidade do meu sofrimento.” Porque essa originalidade era o reflexo daquilo que nela havia de absolutamente irreduzível e, por isso mesmo, perdido para sempre” (Barthes, 2010: 85).

Jünger, pelo contrário, favorece um tipo de consciência defensiva-agressiva (Arthurs, Grant, 2002: 59). A fotografia torna-se num instrumento para objectivar o homem e a sua relação com os outros, ao construir uma barreira à emoção e ao permitir a aceitação objectiva, sem sentimentalismo, da morte. Jünger evita a fotografia como objecto de culto do passado. Embora reconhecendo-lhe um papel importante na memorialização dos eventos, este serve como certificado de presença e meio de mobilização para uma nação militarizada, virada para a guerra; não para despertar sentimentalismos. Jünger está comprometido com o futuro e fascinado com a tecnologia, símbolo por excelência de progresso. A Modernidade analisada e projectada por Jünger encontra-se sempre associada à brutalidade e violência, a um ritmo acelerado, à industrialização e uniformização.

Baudrillard foca o anonimato da morte fundado na industrialização da própria quando refere que “a nossa ideia moderna da morte é comandada por um sistema de representações

⁴⁷ Em *À la recherche du temps perdu* [Em busca do Tempo Perdido] (1913-1927) de Marcel Proust, a memória surge como tema central e instrumento privilegiado para a reapropriação do tempo passado. É através da “memória involuntária”, que se torna possível oferecer à consciência fragmentos preciosos de um passado, de outra forma não encontrado nos fragmentos sem vida reconstituídos pela “memória voluntária”. Também Barthes reencontra totalidade da essência da sua mãe no acaso da descoberta de uma fotografia antiga e improvável (Barthes, 2010: 76).

muito diferente: o da máquina e do funcionamento. Uma máquina funciona ou não. Assim, a máquina biológica está morta ou viva” (Baudrillard, 1976: 63). Para Baudrillard esta concepção altera a natureza da vida e da morte, instituindo uma linearidade de começo e fim, em que a morte constitui o fim. Baudrillard vê, por isso, a ideia de imortalidade religiosa simplesmente como uma cobertura ideológica para a exclusão real dos mortos na sociedade.

A ideia do ser humano como máquina, encontra sentido na visão tecnológica de Jünger. De facto, o que está em causa na literacia do perigo e da violência desenvolvida por Jünger, é a criação de um homem-objecto. Há uma desvalorização do corpo humano enquanto objecto inviolável. As fotografias de *Der gefährliche Auguenblick* comprovam-no, com a manifestação do ser humano em poses contorcidas, projectado no ar, ou tornada imperceptível a sua singularidade existencial, quando imerso em grandes aglomerados de indivíduos. Tudo isto transmite uma ideia de homem-objecto e, da mesma forma que as máquinas têm um fim quando falham, que não provoca sentimentos de dor ou de compaixão, também defende Jünger que é necessário entender a mortalidade do ser humano como uma fatalidade comum, para sobreviver no seu ideal de sociedade tecnológica e militarizada moderna. Contudo, apesar da morte surgir dessacralizada em *Der gefährliche Auguenblick*, esta não resulta num simples fim para Jünger. É por meio da violência e da morte, sobretudo como motores e consequências de um sistema guerreiro, que se alcança a regeneração e progresso da sociedade. Aí reside a importância da objectificação do homem, pois permite a entrada da morte na sua vida, não como elemento de fatalismo ou de espiritualidade, mas como condição para a sua mobilização.

A fotografia de Quijano tem a presença de vários elementos-chave para Jünger: os soldados e a tecnologia, com as suas armas que apontam para o homem – as armas militares e a câmara – ambas prontas para disparar a sua morte. De facto, são as armas e não a espada, que apenas dá o sinal, as responsáveis pela exterminação do ser humano. Isto parece realçar o confronto entre uma velha era, que reporta a séculos passados, em que os símbolos militares eram ainda rudimentares espadas num mundo ainda não tocado pela industrialização e pelas tecnologias de guerra; e o mundo altamente civilizado do século XX, repleto de armamento evoluído. Na verdade, Quijano não está completamente

centrado na fotografia. O pelotão de fuzilamento ocupa um lugar de destaque, numa posição à direita que se estende ao centro, e que parece de alguma forma sobrepor-se a Quijano, roubando-lhe uma posição isolada de actor principal da cena. O grupo de militares constituiu uma massa de homens disciplinada e armada, que salienta o poder e a influência consagrados no século XX aos aglomerados unificados de seres humanos, face à vulnerabilidade e impotência do homem isolado⁴⁸, representado por Quijano na imagem em estudo.

A função das fotografias chocantes não é a de provocar a sentimentalidade do observador. O observador deve antes ver o seu “eu” espelhado nas fotografias, que lhe devolvem o seu reflexo. Com este processo o observador é atraído para dentro da fotografia e consegue ver-se como objecto. O ser humano converte-se assim em homem-máquina – *cyborg*. A sua identidade e o valor singular da sua vida humana dissipam-se e o homem consegue projectar-se e projectar os outros como objectos inanimados. Isto dá lugar a uma completa ausência de emoção e o inquietante é negado através de uma exposição compulsiva à violência e à morte que procura a vulgarização tornado estas imagens familiares (Medeiros, 2010: 37).

A fotografia de Quijano abre caminho para o entendimento da morte como espectáculo no mundo moderno. No entanto, não podemos afirmar que se trate de uma novidade do século XX. Pelo contrário, trata-se de uma tradição já celebrada na Antiguidade, com a morte de gladiadores nas arenas dos coliseus aplaudida pela população. Na Idade Média, as punições assumiram contornos especialmente dramáticos e dolorosos, com recurso a cruéis métodos de tortura, que eram contemplados pelos espectadores como se de diversões das feiras se tratassem. Mais tarde, durante a Revolução Francesa, as execuções com a guilhotina tiveram igualmente grande adesão por parte do público, que as via como uma celebração contra o Antigo Regime. Os executados eram essencialmente nobres e oponentes à revolução, tornando-se um ícone da cultura popular “o rolar da cabeça” dos Reis de França, Luís XVI e Maria Antonieta.

⁴⁸ A respeito de movimentos organizados de massas, *vd. supra* p. 64.

Porém, no século XIX, as concepções racionalistas e humanistas do iluminismo ditaram um pudor em relação à exposição em praça pública das execuções de criminosos. Por isso, o que aconteceu em fins do século XIX e inícios do século XX, foi a recuperação do visionamento da morte e das execuções como forma de espectáculo. Isto ocorre por duas razões fundamentais: os desejos de violência e as pulsões de morte analisadas no capítulo 1, da primeira parte da tese; e o desenvolvimento dos meios de comunicação e a consequente difusão massificada da imagem, que facilitam a visualização de execuções em qualquer parte do globo. O desejo de ver criminosos a morrer, e toda a encenação que acompanha este teatro da morte, subsiste. No entanto, estas execuções já não são realizadas em locais públicos à vista de todos, antes num ambiente prisional e privado, longe dos olhares. Assim, os espectadores têm acesso a estes momentos apenas por via de imagens. Estas possibilitam a sua participação na cena e satisfazem a sua curiosidade de espectadores da morte, pela visualização de fotografias de criminosos na cadeira eléctrica⁴⁹, ou o enforcamento de ditadores como Saddam Hussein⁵⁰.

A identidade da vítima da fotografia em análise, é numa primeira análise irrelevante, uma vez que Jünger não pretende uma personificação de eventos políticos ou de personagens. Trata-se de um homem, que enfrenta os seus últimos segundos de vida, cercado por um pelotão de fuzilamento, que aponta as armas na sua direcção. A fotografia final mostra-nos uma violência capaz de emocionar um espectador que não esteja devidamente treinado para a visualização da tragédia (Gil, 2011: 155). Jünger defende que o olhar do observador necessita de estar bem educado, a fim de evitar empatia, e identificação do espectador – que ainda não se encontra preparado – com a vítima. O espectador comove-se e derrete o seu escudo protector, a sua segunda consciência, fria e distante. Deixa de ver a vítima como um objecto e emociona-se com a sua morte, que projecta como a sua própria mortalidade.

⁴⁹ Em 1928, o New York Daily News publicou uma fotografia, ocupando uma página inteira, de Ruth Snyder na cadeira eléctrica. Snyder foi condenada pela morte do seu marido. A fotografia foi tirada ilicitamente pelo fotógrafo Tom Howard, que usou uma microcâmara presa ao tornozelo (cf. Zelizer, 2010: 35).

⁵⁰ Saddam Hussein foi executado a 30 de Dezembro de 2006. Hussein foi condenado à morte por enforcamento, depois de ser considerado culpado e condenado por crimes de genocídio contra a humanidade. O governo iraquiano divulgou um vídeo oficial da sua execução, mostrando-o apenas a ser levado para a forca e que terminava com a imagem da corda do carrasco à volta do seu pescoço. Apesar de haver ordens explícitas para os intervenientes não captarem imagens da cena, surgiu uma gravação não autorizada do enforcamento realizada por telemóvel, que gravou o momento da morte de Hussein, mostrando-o a cair pelo alçapão do cadafalso. Esta tornou-se rapidamente viral na internet e em muitos meios de comunicação, que optaram por mostrar integralmente as imagens da morte do ditador.

Por outro lado, a empatia entre público e espectador pode ser acentuada pelo reconhecimento da identidade das vítimas por parte do público, como refere Zelizer:

In much the same way that people may be more predisposed to engage with the deaths of renowned individuals than with those they do not know out of a sense of grief or loss, these images often draw viewers who seek justice, revenge, or clarity from the deaths themselves (Zelizer, 2010: 206)

Nestas situações a capacidade de distanciamento é ainda mais acentuada por Jünger, pois existe o perigo de o espectador criar empatia com assassinos, ditadores ou terroristas célebres. Verifica-se uma ambiguidade de sentimentos nestes casos. Se, por um lado, existe o desejo de justiça e de ver estes homens responsáveis por actos tiranos morrerem e pagarem pelos seus crimes, estas imagens mostram seres humanos numa situação de vulnerabilidade extrema, e a sua execução é condenada por muitos que não aceitam a pena de morte como punição, ou que simplesmente sentem compaixão pelos executados. Para além de se concentrarem na angústia humana face à morte iminente, estas fotografias provocam ainda uma maior identificação entre o espectador e as figuras representadas por se tratarem de figuras familiares e pelo facto da sua morte ter sido sentenciada. A imagem sofrimento do ser humano sobrepõe-se à memória dos seus actos e ele é de alguma forma absolvido do ódio e lamentado pelo seu destino. Note-se as imagens divulgadas de Saddam Hussein aceitando uma forca à volta do seu pescoço ou, mais recentemente, a cara desfigurada de Muammar Gaddafi enquanto era brutalmente agredido até à morte por combatentes rebeldes.

Nesse sentido, Jünger considera necessária uma preparação prévia de visionamento doseado e estratégico de violência, catástrofe e tragédia, para chegar à última imagem – a imagem de morte iminente certa do General Quijano, uma figura pública da esfera militar e política, possivelmente à data da publicação de *Der gefährliche Augenblick* reconhecida por muitos espectadores. A importância da última fotografia da obra de Jünger reside por essa razão também no contexto histórico-temporal em que é divulgada aos espectadores. Trata-se de uma fotografia datada, pois, para desempenhar a função total que Jünger lhe atribui – não só o visionamento de uma morte iminente, mas a morte iminente de uma

figura familiar – torna-se necessário que o espectador reconheça a vítima. Esta imagem distingue-se assim de outras fotografias que fazem parte do álbum fotográfico, por estas não estarem dependentes de uma contextualização temporal ou de uma legenda para despertarem a consciência da violência. Tal como num álbum de família, a fotografia apresentada a pessoas que não fazem parte da família, arrisca-se a não impressionar ninguém (Bauret, 1992: 48). A fotografia de Quijano não é, pela sua composição, a fotografia mais fantástica e visualmente mais emocionante de toda a obra. É por esta razão, que, para compreender a preocupação que Jünger atribui ao perigo que envolve a visualização desta imagem, é necessário que o espectador faça uma leitura temporal da fotografia em questão.

Finalmente o espectador termina a sua educação visual empreendida com sucesso e munido da segunda consciência, que não o deixa emocionar-se nem identificar-se com o acontecimento, cumprindo os requisitos de objectividade necessários para viver num mundo moderno minado pelo perigo, violência e morte; condições de progresso, para Jünger. Com esta imagem Jünger afirma a necessidade de uma aprendizagem para lidar com algo tão ao homem, como é a morte, na sociedade moderna onde as constantes ameaças e a tecnologia, crescente massificação de imagens violentas não deixam espaço a intimidade da morte. Assim, Jünger “ensina” o espectador a comportar-te perante esta: sem emoção, com a disciplina e o endurecimento de um soldado, à semelhança do que o próprio general Quijano representa: uma quase indiferença e naturalidade perante a morte. Assim Jünger não só prepara a audiência para a visualização da tragédia e morte alheia, mas prepara também o espectador para a sua própria mortalidade.

CONCLUSÃO

A República de Weimar (1918-1933), foi marcada pela instabilidade política, violência e depressão económica. Contudo, apesar das dificuldades, na década de 20 a República viveu um período de estabilização e de crescimento económico, fruto das políticas económicas impulsionadas por Gustav Stresemann, conhecido como “a idade de ouro”. Neste contexto, verificaram-se várias medidas políticas que instituíram uma ordem democrática e altamente liberal, nomeadamente o sufrágio universal e a liberdade de expressão. Estavam criadas as condições para um movimento cultural intenso na Alemanha. Berlim afirmou-se como um dos maiores centros urbanos da Europa, caracterizada pelo ritmo acelerado da modernidade e o desenvolvimento da cultura visual, marcada pela massificação e democratização da imagem, possibilitadas pelos meios de reprodução tecnológicos. A imprensa ilustrada e os álbuns fotográficos passaram a ser utilizados não só como veículos de entretenimento e informação, mas sobretudo como propaganda política.

Durante o período de Weimar verificou-se um fascínio desenvolvido em torno da catástrofe e da sua visualização, manifestado nas diversas vertentes artísticas e culturais, das quais destacámos a fotografia e o cinema. São três as principais razões apontadas para tentar explicar culto pela catástrofe: em primeiro lugar, a racionalidade e a obsessão pela segurança promovidas pela burguesia no século XX, e que tentaram – fatalmente para Jünger – erradicar o perigo da vida do ser humano; o tédio e tensões subseqüentes deste longo clima de paz que geraram impulsos de violência e desejos de catástrofe, e que viriam a culminar na Primeira Grande Guerra Mundial; e finalmente os traumas físicos e psicológicos decorrentes da derrota da Alemanha na guerra, que se tornou numa nação humilhada e fragilizada.

Anti-democrático e anti-burguês, Jünger considerava caótica e insustentável a situação política vivida, privilegiando antes uma sociedade de mobilização total, que assentava na militarização e uniformização do ser humano, sempre preparado para o perigo e para a guerra, forma por excelência de progresso e regeneração total. Neste seguimento, a fotografia foi identificada como meio de mobilização social, por se tratar de uma

ferramenta tecnológica em si mesma, e por ser capaz de despertar no espectador uma segunda consciência, na medida em que permite ao homem observar-se a si próprio enquanto objecto. A obra visual de Jünger pode ser considerada um verdadeiro instrumento pedagógico. Como resultado, os álbuns fotográficos de Jünger são alvo de uma edição cuidada e as fotografias são apresentadas como sequências, recorrendo a justaposições deliberadas para representar analogias entre ideias e elementos ou manifestos paradoxos entre os mesmos.

Der gefährliche Augenblick pretende constituir um manual do desastre, orientado para uma educação do espectador em relação ao perigo e a violência, de forma a alertar o público para a necessidade de adoptar novas formas de percepção face a um “mundo transformado”, projectado por Jünger como uma sociedade tecnológica, resistente física e psicologicamente à dor. A partir da análise da primeira fotografia seleccionada, que reporta ao acidente automóvel, foi-nos possível demonstrar a relação íntima entre a catástrofe e a tecnologia. O fascínio pela catástrofe na Modernidade é evidenciado pelo papel do espectador de catástrofes, que se regozija pelo distanciamento da cena. Através do cinema e da fotografia é-lhe permitido experimentar em segurança o prazer físico e a estimulação dos sentidos que decorrem do choque. A omnipresença da objectiva e a prática fotográfica como acto de não intervenção favorecem essa distância perversa.

A publicação de fotografias de morte iminente é essencial para a literacia visual da catástrofe que Jünger propõe. A fotografia cria a consciência de efemeridade da existência e altera a percepção do tempo na dialéctica vida-morte, demarcando uma ambiguidade cronológica entre “isto é” e “isto foi”. Em *Der gefährliche Augenblick* podemos encontrar fotografias de morte iminente que se enquadram na tipologia proposta por Zelizer, de imagens de morte presumida, imagens de morte possível e imagens de morte certa. Enquadrando-se neste último grupo temático, encontra-se a fotografia analisada da execução do General Quijano, que ocupa estrategicamente o último lugar na obra. Pelo seu potencial emotivo e perigo de gerar identificação do espectador com as vítimas, principalmente quando há um reconhecimento da vítima por parte deste, as fotografias de morte iminente tornam-se para Jünger importantes instrumentos que treinam a visão como

um acto de agressão, a fim de objectivar o homem e prepará-lo a viver na sociedade de risco.

A importância deste trabalho centra-se precisamente na reflexão da literacia visual do desastre proposta por Jünger. Os caminhos de negociação entre visualidade e modelos de auto-representação e de auto-diagnóstico da sociedade são promovidos no XX com o crescente peso das imagens na vida dos indivíduos. No início do século XX, a consciência fotográfica é ainda recente. Há, por isso, um papel pedagógico a realizar no que diz respeito a orientar o espectador na sua leitura das imagens por meio de uma organização manipulada dos álbuns fotográficos, para o fazer reflectir e comprometer-se com determinada ideologia, como acontece em *Der gefährliche Augenblick* e *Die veränderte Welt*.

Mas, faz sentido, no século XXI, continuar a existir uma pedagogia visual complexamente elaborada para ensinar o espectador a ver imagens violentas e de morte, numa era em que tudo parece ter sido mostrado nos meios de comunicação de nações democráticas e sem censura? Terá o processo de literacia visual face às imagens de catástrofe chegado ao seu fim, dado a proliferação de imagens de catástrofe e de morte iminente com que o espectador é confrontado diariamente?

A convivência quotidiana que o espectador tem com as imagens de violência transformou-se numa certa indiferença e adormecimento do espectador. A exposição sucessiva a estas fotografias nos meios de comunicação, a utilização da violência no cinema, em videojogos e noutros suportes visuais, está na origem de uma habituação de ver imagens de outros em sofrimento, analisada por Sontag em *Regarding the Pain of the Others* (2003). O que acontece como consequência lógica é que estas imagens se tornem, numa primeira análise, menos perigosas, no que diz respeito ao seu impacto no espectador e na identificação com as vítimas. Parece que o espectador se habitou finalmente a viver na sociedade violenta e de risco projectada por Jünger, assimilando as figuras sofredoras das imagens como meros objectos personificados e sem valor que ocupam espaço nos jornais, revistas e noticiários, nem sempre despertando interesse por parte do público.

Este não é, porém, o cenário real com que nos confrontamos na actualidade. Podemos afirmar que o uso de imagens com fins pedagógicos, a fim de formar uma sociedade numa determinada concepção ideológica, parece tão actual agora como em 1931, quando Jünger publicou *Der gefährliche Augenblick*, encarando, no entanto, diferentes condicionalismos dos que Jünger encontrou nas primeiras décadas do século XX na Alemanha. Firmemente enraizada na vida dos indivíduos, a imagem continua a ter, cada vez mais em relação ao texto, o poder de exposição e de manipulação da opinião pública. A sua utilização para fins políticos, ideológicos ou éticos, continua a ser privilegiada. Cumpre assim fazer uma leitura actualizada da literacia do desastre proposta por Jünger, no sentido de despertar a consciência para estas imagens e para as formas e estratégias de visualização que se deve inculcar às imagens violentas para evitar a letargia que provocam no público. A visualização da catástrofe e da morte necessita ser renovada, demarcando-se da função de meio informativo e de entretenimento, que parece actualmente ter voltado a dominar na sociedade, para encontrar uma dimensão simbólica da imagem. É através do reconhecimento de um *punctum* nestas imagens, algo capaz de surpreender e ferir o espectador, que é possível mobilizar a sociedade para a acção.

O mundo está cada vez mais tecnológico e os confrontos militares, apesar dos esforços pacifistas, não deixam de existir e assumir um importante papel na vida humana. Eles relembram-nos, na segurança do nosso papel de espectadores, que o perigo está constantemente presente, e que a catástrofe e as guerras têm como efeito um papel regenerativo da sociedade e dos sistemas políticos. Assim, torna-se fundamental o reforço de uma pedagogia no que diz respeito às imagens de violência, que vai além das propostas de Jünger para evitar a sentimentalidade, surgindo actualmente a preocupação de evitar a passividade do espectador, que nunca foi o objectivo de Jünger. Muito pelo contrário, é essencial para Jünger que as imagens despertem a atenção do espectador. Num mundo saturado de imagens, é urgente criar em torno destas novas abordagens e novas estratégias de literacia visual capazes de surpreender o espectador e incentivá-lo para a consciencialização e acção contra a crescente apatia instalada – seja para fins de objectivação do ser humano para o tornar num tipo ideal que se move activamente numa sociedade de perigo, seja para fins pacifistas.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN**, Giorgio (2006), *Profanações*, Lisboa: Cotovia, pp. 31-39
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de (1995), *Imagem da Fotografia*, Lisboa: Assírio & Alvim
- AMAR**, Pierre-Jean (2007), *História da Fotografia*, Lisboa: Edições 70
- ARISTÓTELES**, (2007), *Poética*, Lisboa: Edições Gulbenkian
- ARTHURS**, Jane, **GRANT**, Ian (eds.) (2002), *Crash Cultures: modernity, mediation and the material*, Bristol, UK: Intellect Books
- BAER**, Ulrich (2002), *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge, MA: MIT Press
- BARTHES**, Roland (1978), *Mitologias*, Lisboa: Edições 70, pp. 97-99
- BARTHES**, Roland (1988), *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang, pp. 32-52
- BARTHES**, Roland (2010), *Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70
- BAUDELAIRE**, Charles (1999), *Les Fleurs du Mal*, Paris: Éditions Gallimard
- BAUDRILLARD**, Jean (1991), *Simulacro e Simulação*, Lisboa: Relógio D'Água
- BAUDRILLARD**, Jean (1996), *A Troca Simbólica e a Morte, Tomo I, II*, Lisboa: Edições 70
- BAURET**, Gabriel (2000), *A Fotografia*, Lisboa: Edições 70
- BAZIN**, André (2008), “Ontologia da imagem fotográfica”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 39, Lisboa: Relógio D'Água, pp. 257-263
- BENJAMIN**, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D'Água
- BENJAMIN**, Walter (1994), “Theories of German Fascism”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 159-164
- BENJAMIN**, Walter (1999), *Iluminations*, London: Pimlico
- BENJAMIN**, Walter (2006), *A Modernidade*, Lisboa: Relógio D'Água
- BERGER**, John (2003), *Sobre o olhar*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- BERGER**, John (2004), *Bolsões de resistência*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- BERGER**, John (2005), *Modos de ver*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- BIRO**, Matthew (1994), “The Man as Cyborg: Figures of Technology in Weimar Visual Culture”, *New German Critique*, 62, Durham: Duke University Press, pp. 71-110
- BLUMENBERG**, Hans (1990), *Naufração com Espectador*, Lisboa: Vega

- BOHRER**, Karl Heinz (1983), *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München, Wien: Ullstein
- BULLOCK**, Marcus (2008), “A Dialection of Treason”, *Cultural Critique*, 69, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 52-78
- CARTIER-BRESSON**, Henri (1952), *The decisive moment*, New York: Simon & Schuster
- CARTIER-BRESSON**, Henri (2004), *O Imaginário segundo a natureza*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- CASTELLO-LOPES**, Gérard (2004), *Reflexões Sobre Fotografia – Eu, A Fotografia, Os Outros*, Lisboa: Assírio & Alvim
- DEBORD**, Guy (2002), *Society of the Spectacle*, Canberra: Treason Press
- DIDI-HUBERMAN**, Georges (2008), “Imagens de lamentação, imagens lamentáveis?”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 39, Lisboa: Relógio D’Água, pp. 63-75
- DÖBLIN**, Alfred (1994), “May the Individual Not Be Stunned by Masses”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 386-387
- DURÁ**, Nicolás Sanchez, “Rojo Sangre, Gris de Máquina. Ernst Jünger y La Inscripción Técnica de un Mundo Peligroso”, Nicolás Sanchez Durá (ed.) *El mundo transformado seguido de El instante peligroso*, Valencia: Pre-Textos, pp. 7-103
- DURST**, David C. (2004), *Weimar Modernism: Philosophy, Politics, And Culture In Germany, 1918-1933*, Lanham: Lexington Books
- FINCKH**, Ludwig (1994), “The Spirit Of Berlin”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 414-415
- FREUD**, Lucian (1959), *Abriß der Psychoanalyse/ Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt: Fischer Bücherei
- GAY**, Peter (2001), *Weimar Culture: The Outsider as Insider*, W. W. Norton & Company
- GERHARDS**, Claudia (1999), *Apokalypse und Moderne: Alfred Kubnis, ‘Die andere Seite’ und Ernst Jüngers Frühwerk*, Würzburg: Königshausen & Neumann
- GIL**, Isabel Capeloa (2010), “The Visuality of Catastrophe in Ernst Jünger's *Der gefährliche Augenblick* and *Die veränderte Welt*”, *KulturPoetik*, Vol. 10, 1, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress, pp. 62-84
- GIL**, Isabel Capeloa (2011), *Literacia Visual – Estudos sobre a Inquietude das Imagens*,

Lisboa: Edições 70

GIL, Isabel Capelo (2012), “The Visual Literacy of Disaster in Ernst Jünger’s Photo Books”, Kristin Veel (ed.), *The Cultural Life of Catastrophes and Crisis*, Berlim: De Gruyter, pp. 147-176

GOULET, Andrea (2008), “A morte e a retina”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 39, Lisboa: Relógio D’Água, pp. 119-133

GRÄFF, Werner (1994), “Foreword to *Here Comes The New Photographer!*”, Anton Kaes et al. (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 649-650

HAAS, Willy (1994), “Metropolis”, Anton Kaes et al. (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 623-626

HALFELD, Adolf (1994), “America and the New Objectivity”, Anton Kaes et al. (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 407-408

HARTLAUB, Gustav (1994), “Introduction to ‘New Objectivity’: German Painting since Expressionism”, Anton Kaes et al. (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 491-493

HAUSER, Heinrich (1994), “The Unemployed”, Anton Kaes et al. (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 84-85

HAUSMANN, Raoul (1994), “Photomontage”, Anton Kaes et al. (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 651-653

HAVERKAMP, Anselm (1993), “The Memory of Pictures: Roland Barthes and Augustine on Photography”, *Comparative Literature*, Vol. 45, 3, Durham: Duke University Press, pp. 258-279

HEIDEGGER, Martin (1994), “Being and Time”, Anton Kaes et al. (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 368-369

HERF, Jeffery (1986), *Reactionary Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press

HESSE, Hermann (1994), “The Longing of our Time for a Worldview”, Anton Kaes et al. (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 362-365

HONNEF, Klaus (2000), *Andy Warhol, 1928-1987: Commerce Into Art*, Köln: Taschen

HUYSSSEN, Andreas (1993), “Fortifying the Heart: Totally Ernst Jünger’s Armored Texts”, *New German Critique*, 59, Durham: Duke University Press, pp. 3-23

- JOLY**, Martine (2001), *Introdução à Análise da Imagem*, Lisboa: Edições 70
- JÜNGER**, Ernst (1993a), “War and Photography”, *New German Critique*, 59, Durham: Duke University Press, pp. 24-36
- JÜNGER**, Ernst (1993b), “On Danger”, *New German Critique*, 59, Durham: Duke University Press, pp. 27-32
- JÜNGER**, Ernst (1994), “The Worker: Domination and Form”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 375-377
- JÜNGER**, Ernst (2005), *El mundo transformado seguido de El instante peligroso*, Nicolás Sanchez Durá (ed.), Valencia: Pre-Textos
- KAES**, Anton (1993), “Metropolis: City, Cinema, Modernity”, Timothy O. Benson (ed.), *Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, pp. 146-165.
- KAES**, Anton, *et al.* (eds.) (1994), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press
- KAES**, Anton (2009), *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*, Princeton: Princeton University Press
- KASHER**, Steven (1991), *The Art of Hitler* [em linha] Disponível em WWW: <URL: [http://psi312.cankaya.edu.tr/uploads/files/Kasher, The Art of Hitler \(1992\).pdf](http://psi312.cankaya.edu.tr/uploads/files/Kasher, The Art of Hitler (1992).pdf) (consultado a 1 de Março de 2013)
- KEMÉNYI**, Alfred (1994), “Photomontage as a Weapon in Class Struggle”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 653-654
- KÖPPEN**, Edlef (1994), “The Magazin as a Sign of the Times”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 644-645
- KORFF**, Kurt (1994), “The Illustrated Magazine”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 646-647
- KRACAUER**, Siegfried (1966), *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton University Press
- KRACAUER**, Siegfried (1994), “The Mass Ornament”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 404-407
- KRAUSS**, Rosalind (2002), *O fotográfico*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- KRONER**, Friedrich (1994), “Overwrought Nerves”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The*

- Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 63-64
- LANDSBERGER**, Artur (1994), “The Berlin Underworld”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 732-734
- LANG**, Fritz (1994), “The Future of the Feature Film in Germany”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 622-623
- LAQUEUR**, Walter (2011), *Weimar: A Cultural History*, New Jersey: Transaction Publishers
- LONG**, J.J. (2010), “From *Das Antilitz des Weltkrieges* to *Der gefährliche Augenblick*: Ernst Jünger, Photography, Autobiography, And Modernity”, *German Life Writing in the Twentieth Century*, New York: Camden House, pp. 54-71
- LUKÁCS**, Georg (1983), *Essays on Realism*, Cambridge, MA: MIT Press
- MASSUMI**, Brian ed. (1993), *The Politics of Everyday Fear*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- MEDEIROS**, Margarida (2000), *Fotografia e Narcisismo*, Lisboa: Assírio & Alvim
- MEDEIROS**, Margarida (2008), “A fotografia, a modernidade e o seu segredo: Antes e depois de Barthes”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 39, Lisboa: Relógio D’Água, pp. 27-47
- MEDEIROS**, Margarida (2010), *A Fotografia e a Verdade – Uma História de Fantasmas*, Lisboa: Assírio & Alvim
- MOLZAHN**, Johannes (1994), “Stop Reading! Look!”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 648-649
- MONDZAIN**, Marie-José (2009), *A Imagem pode Matar?*, Lisboa: Vega
- MUSIL**, Robert (2008), *O Homem sem Qualidades, Vol. I, II, III*, Lisboa: Dom Quixote
- NELSON**, Andrea Jeannette (2007), *Reading Photobooks: Narrative Montage and the Construction of Modern Visual Literacy*, Cambridge: ProQuest
- RANCIÈRE**, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro
- RENGER-PATZSCH**, Albert (1994), “Joy before the Object”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 647-648
- SANDER**, August (1994), “Remarks on My Exhibition at the Cologne Art Union”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 645-646

- SICARD**, Monique (2006), *A Fábrica do Olhar – Imagens de Ciência e Aparelhos de Visão (Século XV-XX)*, Lisboa: Edições 70
- SIMMEL**, Ernst (1994), “War Neuroses and Psychic Trauma”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 7-8
- SONTAG**, Susan (1986), *Ensaio Sobre Fotografia*, Lisboa: Dom Quixote
- SONTAG**, Susan (2003), *Olhando o Sofrimento dos Outros*, Algés: Gótica
- SONTAG**, Susan (2007), “Olhando a tortura dos outros”, *Comunicação & Cultura*, 4, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 19-29
- SPENGLER**, Oswald (1994), “The Decline of the West”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 358-361
- STEINER**, George (1992), *No Castelo do Barba Azul*, Lisboa: Relógio D’Água
- TUCHOLSKY**, Kurt (1994), “The Spirit of 1914”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 20-23
- Verfassung des Deutschen Reichs [Weimarer Reichsverfassung]* (1919) [em linha]
Disponível em WWW: <URL: <http://www.documentarchiv.de/wr/wrv.html> - ERSTER_ABSCHNITT02 (consultado a 1 de Março de 2013)
- WAGENFÜHR**, Rolf (1994), “The Inflation Boom”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 78-80
- WARD**, Janet (2001), *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*, Berkeley: University of California Press
- WARSCHAUER**, Frank (1994), “Berlin Revues”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, pp. 554-556
- WEITZ**, Eric D. (2007), *Weimar Germany: Promise and Tragedy*, Princeton: Princeton University Press
- WELLS**, Liz (1997) (ed.), *Photography: A Critical Introduction*, London, New York: Routledge
- WERNEBURG**, Brigitte (1992), “Ernst Jünger and the Transformed World”, *October*, 62, Cambridge, MA: The MIT Press, pp. 42-64
- WERNEBURG**, Brigitte (1996), *Der Arbeiter und sein Bilderbuch: Der Wechsel des Mediums in Ernst Jüngers Fotobuch "Der Arbeiter"*, [em linha] Disponível em WWW: <URL: <http://nikha.org/office/media/arbeiter.pdf> (consultado a 1 de Março de 2013)
- WOLF**, Friedrich (1994), “Art is a Weapon!”, Anton Kaes *et al.* (eds.), *The Weimar*

Republic Sourcebook, Berkeley: University of California Press, pp. 230-232

ZELIZER, Barbie (2008), “Morte em tempo de guerra”, *Comunicação & Cultura*, 5, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 21-54

ZELIZER, Barbie (2010), *About to Die: How News Images Move the Public*, New York: Oxford University Press

ZIEMANN, Benjamin (2003), “Germany after the First World War – A Violent Society? Results and implications of Recent Research on Weimar Germany”, *Journal of Modern European History*, Vol. 1, 1, München: C.H. Beck, pp. 80-95

ANEXOS



Die letzte Sekunde.

Figura 1

“O último segundo.”

Fonte: *Der gefährliche Augenblick* (1931)



Mexiko. Vor den Mündungen der Gewehre.
Erschießung des Generals Quijano nach einem gescheiterten Revolutionsversuch.

Figura 2

“México. No cano das espingardas. Execução do General Quijano na sequência de uma revolução falhada.”

Fonte: *Der gefährliche Augenblick* (1931)

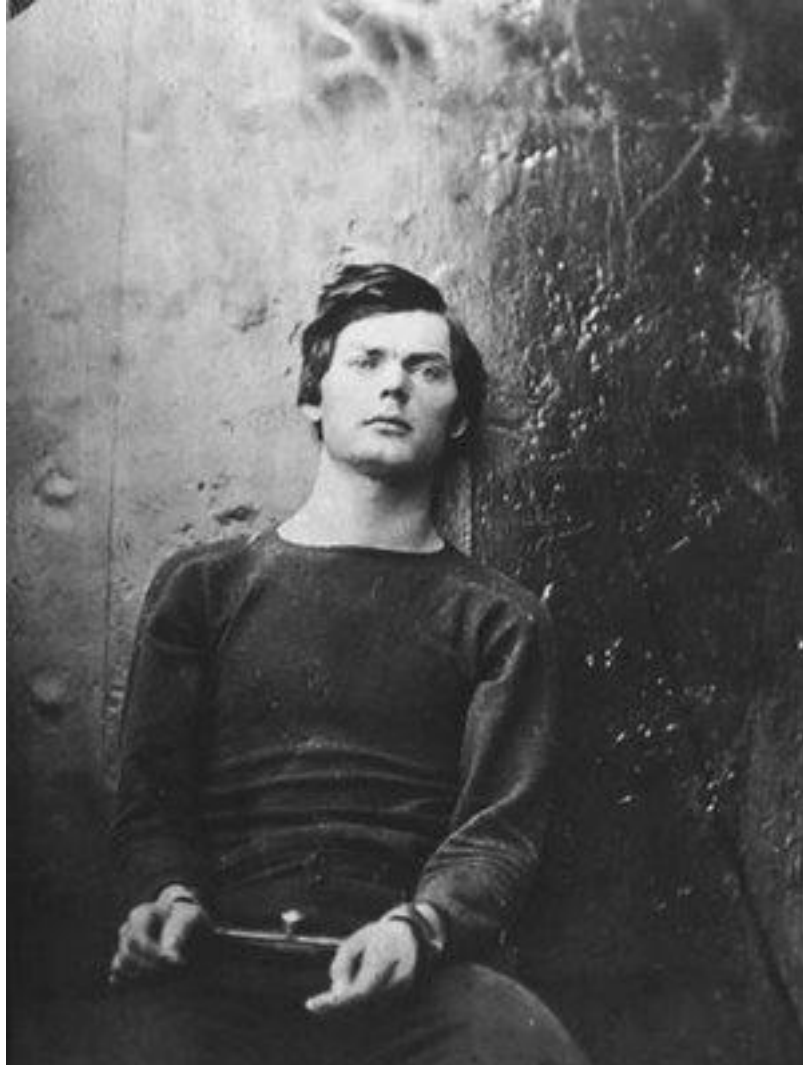


Figura 3

Retrato de Lewis Payne por Alexander Gardner
(1865)