

A fotografia¹

Siegfried Kracauer

Tradução de Nélcio Conceição²

No tempo da terra dos macacos espertos, ia a andar e vi Roma e Latrão suspensas por um fiozinho de seda, um homem sem pés que ultrapassava um cavalo veloz e uma espada aguçadíssima talhando em duas uma ponte.

Irmãos Grimm, *Contos da Infância e do Lar*³

1.

É este o aspecto da *diva do cinema*. Tem vinte e quatro anos, está na capa de um jornal ilustrado, em frente ao Hotel Excelsior do Lido. Estamos em Setembro. Quem olhasse por uma lupa, distinguiria a granulação, os milhões de pontinhos que compõem a diva, as ondas e o hotel. Contudo, a imagem não se refere à rede de pontos, mas à diva que, viva, se encontra no Lido. Tempo: presente. O texto anexo designa-a como daimónica; a nossa diva daimónica. Todavia, não lhe falta uma certa postura elaborada. A franja, a pose sedutora da cabeça e as doze pestanas à esquerda e à direita – todos os detalhes minuciosamente enumerados pela câmara encontram-se no seu devido lugar, uma aparência sem lacunas. Todos a reconhecem com deleite, pois já todos viram a original na tela. Ela está tão bem na fotografia que não pode ser confundida com mais ninguém, ainda que seja talvez apenas o décimo segundo elemento de uma dúzia de «Tillergirls»⁴. Sonhadora, está em frente ao Hotel Excelsior, o qual repousa sob o brilho da sua fama, um ser de carne e osso, a nossa diva daimónica, vinte e quatro anos, no Lido. Estamos em Setembro.

Era este o aspecto da *avó*? A fotografia, com mais de sessenta anos, e já uma fotografia no sentido moderno, mostra-a como uma rapariga de vinte e quatro. Porque as fotografias são semelhanças, também esta deve ter sido uma semelhança. Ela foi cuidadosamente produzida no *atelier* de um fotógrafo. Todavia, se não fosse a tradição oral, não seria possível reconstruir a avó a partir da imagem. Os netos sabem que, nos últimos anos da sua vida, ela viveria num quatinho apertado com vista para a parte antiga da cidade, sabem que, por amor às crianças, deixava os soldados dançarem sobre uma placa de vidro; eles conhecem uma história maldosa sobre a sua vida e dois boatos confirmados que, de geração em geração, se alteram um pouco. Tem que se acreditar nos pais, quando afirmam que a fotografia representa a mesma avó sobre a qual se sabe esta parca informação que possivelmente também virá a ser esquecida. Afirmam tê-la sabido pela própria avó. Os testemunhos são duvidosos. No fundo, a fotografia pode não reproduzir a avó, mas sim uma amiga que se lhe assemelhasse. Os seus contemporâneos já não existem; e a semelhança ainda existe? Há muito tempo que a imagem original se deteriorou. A figura obscurecida tem tão pouco em comum com os traços recordados, que os netos ficam espantados por se verem obrigados a encontrar na fotografia a avó que lhes foi legada fragmentadamente. Pois bem, é então a avó, mas na realidade é uma rapariga qualquer de 1864. A rapariga sorri incessantemente, sempre o mesmo sorriso, um sorriso estático, sem indicar a vida da qual foi arrancado. A semelhança já não serve de auxílio. Os manequins dos cabeleireiros sorriem de uma forma igualmente fixa e eterna. O manequim não é do nosso tempo, ele poderia estar num museu com os seus semelhantes, numa caixa de vidro que apresentasse a etiqueta «trajes de 1864». Num museu, os manequins existem por causa dos trajes históricos, e também a avó da fotografia é um manequim arqueológico que serve para exhibir os trajes da época. Portanto, assim se trajavam as pessoas naquela época: com carrapitos, a cintura bem apertada, com uma crinolina e um casaco zuavo. Perante o olhar dos netos, a avó dissolve-se em pormenores moderno-antiquados. Os netos riem do traje, o qual fica sozinho a defender o campo de batalha após a evanescência daquela que o usava – uma decoração exterior que se autonomizou. Eles não têm piedade e actualmente as raparigas vestem-se de forma diferente. Eles riem ao mesmo tempo que se arrepiam. Pois através dos ornamentos do vestuário dos quais a avó está ausente, julgam ver um instante do tempo passado, o tempo que passa sem retorno. Com efeito, o tempo não é fotografado juntamente com o sorriso ou os carrapichos,

mas a própria fotografia, assim lhes parece, é uma apresentação [*Darstellung*] do tempo. Se apenas a fotografia lhes concedesse continuidade, eles não se conservariam para lá do mero tempo, pelo contrário – o tempo criaria imagens a partir deles.

2.

«Dos primeiros anos da amizade entre Goethe e Karl August». – «Karl August e a eleição do coadjuvante de Erfurt em 1787». – «Visita de um boémio a Jena e Weimar» (1818). – «Memórias de um estudante de liceu de Weimar» (1825 a 1830). – «Um relatório contemporâneo sobre a celebração de Goethe em Weimar, no dia 7 de Novembro de 1825». – «A redescoberta de um busto de Wieland, da autoria de Ludwig Klauers». – «Plano de um monumento nacional dedicado a Goethe, em Weimar». – O herbário destas e de outras investigações são os *Anuários da Sociedade de Goethe (Jahrbücher der Goethe-Gesellschaft)*, uma série que, em princípio, continua interminavelmente. Seria inútil trocar da investigação filológica sobre Goethe que neles deposita o seu preparado, pois ela morre por si própria, tal como as matérias que reúne; ao passo que o pseudo-brilhantismo das inúmeras obras monumentais sobre a figura, o ser, a personalidade de Goethe, etc., ainda mal começou a ser perscrutado. O princípio da investigação filológica sobre Goethe é o do pensamento *historicista*, o qual se afirmou sensivelmente ao mesmo tempo que a técnica fotográfica moderna. Em resumo, os seus representantes⁵ pressupõem ser possível esclarecer qualquer fenómeno simplesmente a partir da sua génese; julgam, em qualquer dos casos, apreender a realidade histórica ao restaurarem a série contínua dos acontecimentos na sua sucessão temporal. A fotografia apresenta um *continuum* espacial; o historicismo gostaria de preencher o *continuum* temporal. Segundo este, o reflexo completo do decurso intra-temporal contém, simultaneamente, o sentido daquilo que decorreu nesse tempo. Portanto, se na apresentação de Goethe faltassem os elos de ligação da eleição do coadjuvante de Erfurt ou das memórias do aluno de liceu de Weimar, ela careceria de realidade. Para o historicismo, trata-se de fazer a fotografia da época. A sua fotografia da época corresponderia a um gigantesco filme que, de todos os pontos de vista, reproduzisse os acontecimentos interligados.

3.

A *memória* não abrange nem a totalidade da aparição espacial [*Raumerscheinung*], nem a totalidade do decurso temporal de um facto. Em comparação com a fotografia, os seus registos são lacunares. Que a avó se tenha envolvido uma vez numa má história que é repetidamente contada, pois não se gosta muito de falar dela, tal não diz muito sobre a perspectiva do fotógrafo. Ele conhece as primeiras rugas do seu rosto, anotou todas as datas. A memória não se regula pelas datas, salta por cima dos anos ou dilata as distâncias temporais. Para o fotógrafo, a selecção dos traços que ela reúne deve parecer aleatória. A selecção pode ter sido feita desta forma, e não de outra, por terem existido disposições e propósitos que promoveram o recalçamento, a adulteração e o realce de certas partes do objecto; uma má infinidade de razões determina os restos a filtrar. Não importa quais são as cenas de que um ser humano se lembra: elas querem dizer [*meinen*] algo que diz respeito a esse ser humano, sem que este seja obrigado a saber aquilo que querem dizer. Elas são guardadas em função do sentido [*Gemeinte*] que para ele têm. Portanto, elas organizam-se segundo um princípio essencialmente distinto do da fotografia. A fotografia capta aquilo que é dado como um *continuum* espacial (ou temporal), as imagens da memória [*Gedächtnisbilder*] conservam-no consoante o seu sentido. Como o sentido assenta tão pouco no contexto exclusivamente espacial, quanto no temporal, as imagens da memória, relativamente à reprodução fotográfica, são distorcidas. Da perspectiva da fotografia, aquelas são como fragmentos – mas apenas porque a fotografia não capta o sentido [*Sinn*] a que se referem e em relação ao qual deixam justamente de ser fragmentos –, da perspectiva das imagens da memória, a fotografia aparece como uma mistura composta parcialmente por resíduos.

O significado [*Bedeutung*] das imagens da memória está vinculado ao seu teor de verdade. Desde que elas estejam incorporadas na vida das pulsões incontroláveis, é-lhes inerente uma ambiguidade daimónica; elas são opacas como um vidro fosco, através do qual a claridade dificilmente penetra. A sua transparência [*Transparenz*] aumenta na medida em que o conhecimento desbrava a vegetação da alma e restringe a coacção da natureza. Apenas a consciência libertada, que discerne a natureza daimónica das pulsões, pode encontrar a verdade. Os traços de que essa consciência se recorda estão relacionados com aquilo que é reconhecido como verdadeiro, e que pode manifestar-se nos próprios traços ou ser por eles excluído. A imagem em que tais tra-

ços se encontram destaca-se de todas as outras imagens da memória; pois aquela, ao contrário destas, não conserva uma abundância de recordações opacas, mas teores que dizem respeito ao que é conhecido como verdadeiro. Todas as imagens da memória devem ser reduzidas a esta imagem, a qual pode legitimamente ser chamada de derradeira, pois apenas nela perdura o inesquecível. A derradeira imagem de um ser humano é a sua própria *história*. Ela rejeita todas as características e determinações que não estejam relacionadas, num sentido relevante, com a verdade visada por uma consciência libertada. O modo como um ser humano representa essa verdade não depende simplesmente nem da sua própria natureza, nem da aparente coerência da sua individualidade; portanto, na sua história apenas entram destroços destes elementos. Esta história assemelha-se a um *monograma* que condensa os nomes numa linha poligonal que tem significado como ornamento. O monograma de Eckart é a lealdade⁶. Grandes figuras históricas sobrevivem nas lendas, as quais, por mais ingénuas que possam ser, contribuem para preservar a sua história autêntica. Nos genuínos contos de fadas, a imaginação depositou intuitivamente monogramas típicos. A história de uma pessoa está enterrada sob a sua fotografia, como se sob uma camada de neve.

4.

Ao descrever uma paisagem de Rubens que lhe fora apresentada por Goethe, Eckermann refere que, para sua surpresa, a luz da pintura provém de dois lados opostos, «o que é bem contrário à natureza». Goethe responde-lhe: «isso é como Rubens prova a sua grandeza e mostra que se situa *acima* da natureza como um espírito livre, tratando-a de acordo com os seus mais altos fins. A luz dupla é com certeza violenta, e pode até mesmo dizer que é contra a natureza. Mas se é contra a natureza, digo também que é mais *elevada* do que a natureza, digo que é o golpe ousado do mestre, através do qual ele manifesta de modo genial que a arte não está de forma alguma sujeita às necessidades naturais, mas tem as suas próprias leis.»⁷ – Um *retratista* que se sujeitasse inteiramente às «necessidades naturais» produziria, na melhor das hipóteses, fotografias. Numa determinada época, que começou com o Renascimento e que talvez se aproxime hoje do seu fim, a «obra de arte» conforma-se efectivamente à natureza,

cuja singularidade se revela progressivamente ao longo desta época; mas, por intermédio da natureza, a obra de arte orienta-se para «fins mais elevados». Existe conhecimento no material das cores e contornos, e, quanto mais grandiosa for a obra de arte, mais se aproxima da transparência da derradeira imagem da memória, na qual se reúnem os traços da «história». Um homem a quem Trübner fazia o retrato pediu ao pintor que não se esquecesse das rugas e das pregas do seu rosto⁸. Trübner apontou para a janela e disse: «Além mora um fotógrafo. Se quiser rugas e pregas, é ali que tem de ir, ele faz-lhe tudo isso e bem limpinho; eu pinto história...» Para que a história se revele, é necessário destruir a simples coerência de superfície [*Oberflächenzusammenhang*] que a fotografia oferece. Pois na obra de arte o significado do objecto toma uma aparência espacial, ao passo que na fotografia é a aparência espacial de um objecto que constitui o seu significado. As duas aparências espaciais, a do objecto «natural» e a do objecto reconhecido, são distintas. Na medida em que suprime a primeira em favor da segunda, a obra de arte também reúne em si a *semelhança* obtida pela fotografia. A semelhança refere-se ao aspecto do objecto, o qual não revela necessariamente como este se mostra ao conhecimento: mas a obra de arte não transmite senão a transparência⁹ do objecto. Nisto assemelha-se a um espelho mágico que não reflecte aquele que o consulta tal como ele aparece, mas antes como gostaria de ser ou como na verdade é. Também a obra de arte se desintegra ao longo do tempo; contudo, a partir dos seus elementos estilhaçados emerge o seu sentido, ao passo que a fotografia apenas amontoa elementos.

Até à segunda metade do século passado, os procedimentos fotográficos eram realizados frequentemente por antigos pintores. Neste período de transição, a técnica não estava completamente despersonalizada, proporcionando um ambiente espacial no qual ainda se podiam captar vestígios de significado. Com a crescente autonomização da técnica e o simultâneo esvaziamento do significado dos objectos, a *fotografia artística* perde a sua justificação; ela não se torna obra de arte, mas sim a sua imitação. As fotografias de crianças são inspiradas em Zumbusch¹⁰, Monet foi o pai das impressões de paisagens. Estes arranjos, que não transcendem a hábil imitação de estilos [*Manieren*] familiares, falham precisamente na representação dos despojos da natureza, que a técnica desenvolvida seria, até certo ponto, capaz de captar. Os pintores modernos compuseram os seus quadros a partir de fragmentos fotográficos para sublinhar a contiguidade das aparições reificadas que despontam nas relações espaciais. A esta in-

tenção artística opõe-se a da fotografia artística. Esta última não procura elaborar um objecto correspondente à técnica fotográfica, mas pretende encobrir a essência técnica por intermédio do estilo. O fotógrafo artístico é um artista diletante que imita um modo artístico subtraindo o seu teor, em vez de tomar em mãos a ausência de teor. De forma idêntica, a ginástica rítmica procura incorporar a alma, acerca da qual nada sabe. Nisto coincide com a fotografia artística, pois esforça-se por capturar uma vida mais elevada com o intuito de elevar um procedimento que estará no seu grau máximo de elevação quando encontra o objecto apropriado à sua técnica. Os artistas da fotografia procedem como aquelas forças sociais que se interessam pela ilusão [*Schein*] do espiritual pelo facto de temerem o verdadeiro espírito; este poderia fazer explodir os fundamentos que têm ao seu serviço a ilusão da transfiguração [*Verklärung*]. Valeria bem a pena explorar as estreitas relações entre a ordem social vigente e a fotografia artística.

5.

A fotografia não conserva os traços transparentes de um objecto, mas capta-o a partir de um qualquer ponto de vista como um *continuum* espacial. A derradeira imagem da memória sobrevive ao tempo porque é inesquecível; a fotografia, que não visa nem apreende a derradeira imagem da memória, está essencialmente vinculada ao momento da sua génese. «A essência do filme é até certo grau a essência do tempo», observa E.A. Dupont no livro em que trata do cinema predominante, e que tem como tema o ambiente normal fotografável (citado de Rudolf Harms: *Philosophie des Films*)¹¹. Mas se a fotografia é uma *função do fluxo do tempo*, então o seu significado objectivo mudará consoante ela pertença ao âmbito do presente ou a uma qualquer fase do passado.

A fotografia actual, que reproduz fenómenos [*Erscheinung*] familiares à consciência *presente*, dá acesso limitado à vida do original. Em cada situação, ela regista uma exterioridade que, durante o seu tempo de regência, é um meio de expressão geralmente tão compreensível quanto a linguagem. O contemporâneo acredita que é a própria diva do cinema que vislumbra na fotografia; não apenas a sua franja ou a pose da sua cabeça. Sem dúvida que ele não consegue vislumbrá-la apenas a partir da fotografia.

Mas, afortunadamente, a diva encontra-se entre os vivos, e a primeira página do jornal ilustrado cumpre a tarefa de recordar a sua realidade corporal. Isto quer dizer que a fotografia actual desempenha uma função mediadora, ela é um sinal óptico da diva, que serve para que ela seja conhecida. Pode questionar-se se o daimónico é, afinal, a sua característica preponderante. Porém, a daimonia não é tanto uma mensagem da fotografia, mas mais uma impressão dos espectadores de cinema que, através da tela, experienciam o original. Com efeito, reconhecem o original como a representação do daimónico. A imagem denuncia a daimonia não por causa, mas *apesar* da semelhança. A daimonia pertence, por ora, à ainda vacilante imagem da memória da diva, imagem com a qual a semelhança fotográfica não tem relação. A imagem da memória criada a partir da contemplação da nossa aclamada diva, furando a parede da semelhança, irrompe pela fotografia, conferindo-lhe assim alguma transparência.

Quando a fotografia envelhecer, já não será possível a imediata referência ao original. O corpo de um morto parece mais pequeno do que a sua figura viva. A fotografia *antiga* também aparece como diminuição da actual. Ela é esvaziada da vida cuja aparição espacial cobria a simples configuração espacial. As imagens da memória comportam-se de modo contrário ao das fotografias, ampliando-se num monograma da vida recordada. A fotografia é o depósito dos sedimentos do monograma e, de ano para ano, o seu valor de signo diminui. O teor de verdade do original fica para trás, na sua história; a fotografia capta apenas os resíduos que a história dispensou.

Quando já não se conseguir encontrar a avó da fotografia, a imagem retirada do álbum de família decompõe-se necessariamente nos seus pormenores. Desde a franja da diva, o olhar pode ir até à sua daimonia; perante o Nada da avó, ele é reenviado aos carapitos, são os detalhes da moda que o prendem. O vínculo que a fotografia tem com o tempo corresponde exactamente ao da *moda*. Dado que esta não tem outro sentido senão o de invólucro presente do ser humano, a moderna é translúcida e a antiga é abandonada. O vestido cintado de forma bem justa destaca-se da fotografia e entra no nosso tempo, tal como uma antiga casa senhorial que foi deixada ao abandono e à destruição porque o centro foi deslocado para uma outra parte da cidade. Habitualmente, nesses edifícios alojam-se membros das classes baixas. O vestuário muito antigo alcança a beleza das ruínas quando já perdeu todo o contacto com o presente. O traje que até há pouco tempo estava em uso tem um efeito cómico. Os netos divertem-se com a crinolina de 1864 vestida pela avó, a qual lhes traz a ideia de que, nela, se escondem as per-

nas de uma rapariga moderna. O passado recente que pretende continuar vivo está mais morto do que aquele que decorreu há muito tempo e cujo significado se alterou. O cómico da crinolina advém da impotência da sua pretensão. Na fotografia, o traje da avó é reconhecido como um resto descartado que gostaria de preservar-se. Manifesta-se na soma dos seus pormenores, tal como um cadáver, e gesticula como se nele existisse vida. Nas fotografias antigas, também a paisagem e os objectos concretos são um traje. Pois aquilo que se preserva na imagem não são os traços a que se refere a consciência libertada. A representação diz respeito a correlações, às quais essa consciência não tem acesso, incluindo portanto instâncias [*Bestand*] que murcharam, embora não o queiram admitir. Quanto mais a consciência se furta às ligações naturais, mais a natureza diminui. Em antigas gravuras de fidelidade fotográfica, as colinas do Reno aparecem como montanhas. Por intermédio do desenvolvimento tecnológico, foram entretanto reduzidas a minúsculas encostas, e a grandiosidade dessas vistas encanecidas torna-se um pouco ridícula.

O fantasma é simultaneamente cómico e terrível. O riso não é a única resposta à fotografia antiga. Ela apresenta simplesmente o passado, contudo, o resíduo foi outrora o presente. A avó foi uma pessoa e a esta pessoa pertenceram os carrapitos e o espartilho, pertenceu a cadeira do Alto Renascimento com colunas em espiral. Um lastro que não se afundou, mas que foi carregado irreflectidamente. Agora a imagem assombra o presente como a senhora do castelo. As aparições [*Spukerscheinungen*] assombram apenas os locais em que foi praticada uma má acção. A fotografia torna-se um fantasma porque o manequim trajado esteve vivo. Através da imagem, comprova-se que os estranhos espantalhos foram incluídos na vida como acessórios naturais. Estes espantalhos, cuja falta de transparência é visível na fotografia antiga, haviam estado antes indissociavelmente misturados com os traços transparentes. A malévola ligação que perdura na fotografia provoca o estremecimento. Este é gerado de forma drástica pelas cenas da época pré-guerra exibidas no cinema *avant-garde* parisiense «Studio des Ursulines»¹², cenas que mostram que a existência circunscrita pelos traços armazenados na imagem da memória pertencem a uma realidade que já há muito tempo desapareceu. Tal como a fotografia, também a reprodução de velhos êxitos musicais ou a leitura de cartas antigas evocam uma unidade desintegrada [*zerfallene Einheit*]. Esta realidade assombrada não está *redimida*. É composta por elementos espaciais cuja correlação é tão pouco necessária que se poderia também imaginar uma outra ordenação

dos elementos. Isso já esteve colado a nós como a nossa própria pele, tal como ainda hoje está colado a nós aquilo que nos pertence. Em nada estamos contidos e a fotografia reúne fragmentos em torno de um Nada. Quando a avó esteve perante a objectiva, esteve presente por um segundo no *continuum* espacial que se oferecia à objectiva. Contudo, foi esse aspecto que se tornou eterno e não a avó. Quem contempla velhas fotografias sente calafrios. Pois elas não concretizam o conhecimento do original, mas sim a configuração espacial de um instante; não é o ser humano que emerge da sua própria fotografia, mas sim a soma daquilo que lhe é subtraído. Ao reproduzi-lo, a fotografia aniquila-o, e se ele coincidissem com ela, deixaria de existir. Recentemente, um jornal ilustrado reuniu fotografias da juventude e da velhice de figuras conhecidas, com o título: «O rosto das pessoas famosas. Assim eram antigamente – assim são actualmente!». Marx enquanto jovem e Marx enquanto líder centrista, Hindenburg como tenente e o nosso Hindenburg¹³. As fotografias estão justapostas como relatórios estatísticos, e tão pouco é possível adivinhar a recente em função da antiga, quanto reconstruir a antiga a partir da recente. Temos de aceitar de boa-fé que as tabelas de inventário ópticas se correspondem entre si. Os traços dos seres humanos são preservados somente na sua «história».

6.

Os jornais diários ilustram cada vez mais os seus textos, e o que seria uma revista sem material ilustrativo? A prova cabal da notável validade da fotografia na actualidade é sobretudo o aumento dos *jornais ilustrados*. Neles reúnem-se todos os fenómenos ao alcance da câmara e do público, a começar pela diva do cinema. As mães interessam-se por bebês, os jovens cavalheiros são cativados pelas belas pernas de raparigas. As belas raparigas gostam de olhar para os grandes nomes do desporto e do palco, parados nas escadas do portaló dos transatlânticos ao partirem para países longínquos. Nos países longínquos travam-se lutas de interesses. Contudo, não é para estas que se dirige o interesse, mas sim para as cidades, para as catástrofes naturais, para as figuras de referência e para os políticos. Em Genebra, reúne-se o Congresso da Sociedade das Nações, que serve para mostrar os senhores Stresemann e Briand a conversar à frente da entrada do hotel¹⁴. As novas modas também têm de ser disseminadas, caso contrário,

no Verão, as belas raparigas não saberão quem são. As beldades da moda comparecem nos eventos da alta sociedade com jovens cavalheiros, em terras distantes acontecem terremotos, o senhor Stresemann está sentado numa esplanada com palmeiras, para as mães temos os nossos pequenos.

A intenção dos jornais ilustrados é a de reproduzir integralmente o mundo acessível ao aparelho fotográfico; de todas as perspectivas possíveis, eles registam a cópia espacial de pessoas, circunstâncias e acontecimentos. O procedimento corresponde ao de um noticiário cinematográfico semanal; este é uma soma de fotografias, ao passo que o cinema autêntico utiliza a fotografia apenas como meio. Nunca uma época soube tanto sobre si mesma, se por saber se entender: ter uma imagem das coisas que se lhes assemelha em sentido fotográfico. Como se tratam de fotografias actuais, a maioria das imagens dos jornais ilustrados refere-se a objectos cujos originais existem. Portanto, as reproduções são fundamentalmente sinais que permitem lembrar o original, destinado a ser conhecido. A diva daimónica. Porém, na verdade, a referência às imagens originais da ração semanal de fotografia não é de todo o objectivo. Se esta pretendesse ser suporte da memória, então seria a memória a determinar a escolha. Contudo, a torrente de fotografias assola a represa da memória. O assalto das colecções de imagens é tão poderoso que ameaça destruir a talvez existente consciência de traços marcantes. As obras de arte encontram este destino por intermédio da sua reprodução. Ao original multiplicado aplica-se a frase: todos no mesmo barco, todos ao fundo; ao invés de aparecer por detrás das reproduções, ele tende a desaparecer na sua multiplicidade e a sobreviver como fotografia artística. Nos jornais ilustrados, o público vê o mundo que os jornais ilustrados o impedem de perceber. O *continuum* espacial da perspectiva da câmara cobre a aparência espacial do objecto conhecido, a sua semelhança com o objecto turva os contornos da sua «história». Nunca uma época soube tão pouco sobre si mesma. A instituição dos jornais ilustrados é, nas mãos da sociedade dominante, um dos mais poderosos instrumentos de greve contra o conhecimento. Para o sucesso da greve contribui sobretudo o arranjo colorido das imagens. A sua *justaposição* descarta sistematicamente as conexões que se abrem à consciência. A «ideia-imagem» afugenta a ideia, a nevasca de fotografias revela a indiferença em relação ao sentido das coisas. Não teria de ser assim; mas, em todo o caso, os jornais ilustrados americanos, que são emulados de diversas maneiras pelos de outros países, equiparam o mundo à quintessência das fotografias. Não é sem razão que esta equiparação é consumada. Pois o próprio

mundo tomou um «rostro fotográfico»; ele pode ser fotografado porque luta por fundir-se no *continuum* espacial que produz instantâneos fotográficos. Depende de uma fracção de segundo em determinadas circunstâncias, a necessária à exposição do objecto, para que um desportista se torne ou não famoso ao ponto de ser exposto pelos fotógrafos contratados pelos jornais ilustrados. A câmara pode também capturar as figuras das belas raparigas e dos jovens cavalheiros. O facto de ela devorar o mundo é um sinal do *medo da morte*. A acumulação de fotografias tenta banir a lembrança da morte que está presente em qualquer imagem da memória. Nos jornais ilustrados, o mundo tornou-se o presente fotografável, e o presente fotografado eternizou-se. Parece ter sido arrancado à morte; na realidade, foi abandonado à morte.

7.

A série de representações imagéticas de que a fotografia é a última etapa histórica começa com o *símbolo*. Este remonta à «comunidade natural» na qual a consciência do ser humano ainda está completamente limitada pela natureza. «Tal como a história das palavras isoladas começa sempre pelo significado sensorial natural e só progride para os usos derivados, figurados, no decurso da sua evolução, tal como na religião, na evolução do indivíduo isolado e da humanidade observa-se em geral o mesmo progresso que vai da substância e da matéria até ao mental e ao espiritual: assim também os símbolos, nos quais a humanidade primeva se habituou a convencionar as suas visões da natureza do mundo envolvente, têm um significado fundamental que é puramente físico-material. Tal como a linguagem, também a natureza carregou ao colo o simbólico.» A frase provém do tratado de *Bachofen* sobre Oknos, o entrançador de cordas, no qual é demonstrado que a fiação e a tecelagem representadas na imagem significam originariamente a actividade da força criadora da natureza¹⁵. À medida que a consciência se volta para si mesma e desse modo se desvanece a «identidade entre a natureza e o ser humano» (Marx: *Ideologia Alemã*¹⁶), o significado da imagem torna-se cada vez mais derivado e imaterial. Mas mesmo que esse significado progredisse, seguindo a expressão de Bachofen, para a definição do «mental e do espiritual»: ela está de tal forma implicada na imagem que não seria possível separar uma da outra. Durante lar-

gos períodos da história, as representações imagéticas permanecem simbólicas. Enquanto a humanidade necessita delas, encontra-se numa dependência prática relativamente aos laços naturais que condicionam o visar [*Meinen*] visível-corporal da consciência. Somente com o crescente domínio sobre a natureza perde a imagem a sua força simbólica. Separando-se da natureza e fazendo-lhe frente, a consciência deixa de estar encasulada de forma ingénuo no invólucro mitológico: pensa com conceitos que, no entanto, podem ser perfeitamente utilizados com uma intenção mitológica. Em certas épocas, a imagem mantém a sua força; a representação simbólica torna-se *alegoria*. «Esta é simplesmente um conceito geral ou uma ideia que é diferente de si mesma, aquela é a própria ideia tornada acessível aos sentidos, incorporada», assim define o velho Creuzer a diferença entre os dois tipos de imagem¹⁷. No plano do símbolo, o pensamento está contido na imagem; no plano da alegoria, o pensamento conserva e utiliza a imagem como se a consciência hesitasse em desfazer-se do invólucro. O esquematismo é grosseiro. Mas é suficiente para ilustrar a transformação das representações, sinal da saída da consciência da sua sujeição relativamente à natureza [*Naturbefangenheit*]. Quanto mais decisivamente a consciência se liberta da natureza no decurso do processo histórico, tanto mais puro se lhe apresenta o seu fundamento natural. Pois o seu sentido já não lhe aparece mais em imagens, ao invés, o seu visar emana da e atravessa a Natureza. A pintura europeia dos últimos séculos reproduziu, em proporções sempre crescentes, uma natureza despida de significados simbólicos e alegóricos. Não é por isso, certamente, que os traços humanos por ela encontrados são desprovidos de significado. Até na época dos antigos daguerreótipos, a consciência está de tal forma ligada à natureza que os rostos relembram teores que não são separáveis da vida natural. Como a natureza se altera em perfeita sintonia com o estado de consciência que lhe corresponde, o fundamento da natureza esvaziado de significado aparece com a fotografia moderna. Tal como as formas de representação precedentes, também esta está associada a um determinado estágio de desenvolvimento da vida prática e material. Foi o processo de produção capitalista que a engendrou. A mesma mera natureza [*bloÙe Natur*] que aparece na fotografia vive na realidade da sociedade produzida por esse processo capitalista. Pode perfeitamente imaginar-se uma sociedade que decaiu da natureza muda, que não quer dizer nada; por mais abstracto que seja o seu silêncio. Nos jornais ilustrados emergem os seus contornos. Se esta sociedade perdurasse, a emancipação da consciência teria como consequência a sua extinção; a natureza não

penetrada pela consciência sentar-se-ia à mesa que esta abandonou. Se ela não perder, a consciência libertada tem uma oportunidade incomparável. Mais do que nunca apartada dos elementos naturais, pode fazer valer sobre eles a sua força. A viragem para a fotografia é o *jogo do tudo ou nada* [*Vabanque-Spiel*] da história.

8.

Se a avó desapareceu, a crinolina, contudo, permaneceu. A totalidade das fotografias deve ser entendida como o *inventário geral* da natureza irreduzível, como o catálogo completo das aparições [*Erscheinungen*] que se manifestam no espaço, na medida em que não são construídas a partir do monograma do objecto, mas decorrem de uma perspectiva natural que o monograma não alcança. Ao inventário espacial corresponde o inventário temporal do historicismo. Em vez de conservar a «história» que a consciência lê a partir da sucessão temporal dos acontecimentos, ele regista a sucessão temporal dos acontecimentos, cujo encadeamento não contém a transparência [*Transparent*] da história. A estéril auto-publicitação dos elementos espaciais e temporais pertence a uma ordem social regrada por leis da natureza económicas.

A consciência sujeita à natureza não é capaz de ver o seu próprio substrato. A fotografia tem a tarefa de mostrar *o fundamento da natureza* que até agora não tinha sido visto. Pela primeira vez na história, ela extirpa todo o invólucro natural, pela primeira vez, através dela, o mundo dos mortos apresenta-se na sua independência em relação aos humanos. Ela mostra as cidades em imagens aéreas, faz descer os florões e as figuras das catedrais góticas; todas as configurações espaciais são, por intermédio de sobreposições pouco habituais que se distanciam do âmbito humano, incorporadas no arquivo principal. Quando o vestido da avó tiver perdido a sua relação com o presente, não mais será cómico, mas estranho como um pólipo submarino. Um dia o daimónico da diva desaparecerá e a sua franja ficará para trás, juntamente com o carrapito. Os elementos desagregam-se porque deixam de ter coesão. O arquivo fotográfico reúne, sob a forma de cópia, os últimos elementos de uma natureza alienada de sentido.

Este armazenamento promove a confrontação entre a consciência e a natureza. A consciência está perante a nua mecânica gerada pela sociedade industrializada da

mesma forma que, graças à técnica fotográfica, está perante o reflexo da realidade que se destaca dessa sociedade. Ter provocado a confrontação decisiva em todas as áreas: este é certamente o jogo do tudo ou nada do processo histórico. As imagens do acervo natural decomposto nos seus elementos ficam à disposição da consciência. A sua ordem primordial está perdida, elas descolaram do contexto espacial que as ligava a um original, através do qual seria seleccionada a imagem da memória. Mas como os resíduos naturais não visam a imagem da memória, a ordem que eles veiculam através da imagem é necessariamente provisória. Caberia à consciência demonstrar o *carácter provisório* de todas as configurações dadas, senão mesmo propor uma noção da ordem correcta do acervo natural. Na obra de Franz Kafka, a consciência libertada cumpre esta obrigação; despedaça a realidade natural e põe os destroços uns contra os outros. A desordem dos resíduos reflectidos na fotografia não pode ser mais claramente elucidada do que através da suspensão [*Aufhebung*] de toda a relação habitual entre os elementos da natureza. Ocupar-se com essa suspensão é uma das possibilidades do cinema. Este concretiza-a sempre que associa partes e segmentos em estranhas construções. Se a desordem dos jornais ilustrados é uma confusão, então este jogo com a natureza despedaçada faz lembrar o *sonho*, no qual se enredam os fragmentos da vida diurna. O jogo mostra que não se conhece a organização válida, segundo a qual um dia se apresentarão os restos da avó e da diva do cinema, guardados no inventário geral.

-
- 1 Publicado originalmente no jornal *Frankfurter Zeitung* de 28 de Outubro de 1927. A tradução segue a versão publicada em Siegfried Kracauer, «Die Photographie», in *Das Ornament der Masse* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963).
 - 2 Agradeço ao Ricardo Cabrita e à Professora Jeanne Marie Gagnebin as preciosas revisões que me permitiram clarificar e aprimorar a tradução.
 - 3 Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, *Contos da Infância e do Lar* (primeira edição integral), tradução, introdução e notas de Teresa Aica Bairos, coordenação científica de Francisco Vaz da Silva (Lisboa: Temas & Debates; Círculo de Leitores, 2012), volume III, p. 21.
 - 4 Alusão a um grupo de dança criado em 1890 por John Tiller, coreógrafo de Manchester. O seu estilo preciso, quase militar, privilegiava a uniformidade do movimento e da aparência física das bailarinas em detrimento da sua individualidade. O grupo foi levado à Alemanha por Eric Charell, director da *Großes Schauspielhaus* de Berlim entre 1924 e 1931. Kracauer já havia analisado criticamente as «Tiller Girls» no ensaio «O Ornamento da Massa», publicado a 9 de Junho de 1927 no *Frankfurter Zeitung*, ensaio que daria o título à recolha publicada pela editora Suhrkamp em 1963.
 - 5 No texto publicado no jornal *Frankfurter Zeitung*, Kracauer havia acrescentado, entre travessões, «Dilthey, por exemplo», referindo-se naturalmente ao filósofo Wilhelm Dilthey.

- 6 Eckart, protector fiel e conselheiro, é uma figura da mitologia germânica dos Nibelungos. Aparece, de forma adaptada, em *O fiel Eckart e o Tannenhäuser*, de Ludwig Tieck e *O fiel Eckart*, de Goethe.
- 7 O sublinhado é de Kracauer. Cf. Johann Wolfgang von Goethe, «J.P. Eckermanns Gespräche mit Goethe. 18. April 1827», in *Sämtliche Werke (Münchener Ausgabe)*, Heinz Schlaffer (ed.) (Munich; Vienne, Carl Hanser Verlag, 1986), vol. 19, pp. 559-560.
- 8 Wilhelm Trübner (1851-1917) foi um pintor de retratos e paisagens naturalistas, tendo-se aproximado posteriormente do impressionismo.
- 9 Kracauer utiliza aqui o termo *Transparent* (e não *Transparenz*), remetendo, em princípio, para um objecto – película ou material transparente normalmente utilizado para reproduzir uma imagem; em português, «transparência» recobre os dois sentidos, o do adjectivo e o do objecto.
- 10 Ludwig von Zumbusch (1861-1927) foi um pintor alemão, autor de retratos (particularmente de infância) e paisagens.
- 11 Ewald André Dupont (1891-1956), realizador importante no período de Weimar, foi um dos pioneiros do cinema alemão. A citação provém do livro *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet*, (Berlin: Reinhold Kühn, 1919); citado em Rudolf Harms, *Philosophie des Films* (Leipzig: Felix Meiner, 1926). Kracauer escreveu críticas sobre vários filmes de Dupont e fez uma resenha do livro de Harms, publicada a 10 de Julho de 1927 no *Frankfurter Zeitung*.
- 12 Especializado em filmes *avant-garde*, o «Studio des Ursuline» abriu portas em 1926.
- 13 Wilhelm Marx (1863-1946), jurista e político alemão, membro do *Zentrumspartei* (partido do centro), foi chanceler em dois períodos, 1923-1925 e 1926-1928. O marechal Paul von Hindenburg (1847-1934) foi Presidente da República alemã entre 1925 e 1934.
- 14 Gustav Stresemann (1878-1929) era, em 1927, o Ministro dos Negócios Estrangeiros alemão e Aristide Briand (1862-1932) ocupava as mesmas funções em França. Em 1926, haviam partilhado o prémio Nobel da Paz.
- 15 Johann Jakob Bachofen (1815-1897) foi um historiador do direito, jurista e antropólogo suíço, mais conhecido pela sua teoria do matriarcado. O texto a que Kracauer se refere é «Oknos der Seilflechter: ein Grabbild», in *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten Erlösungsgedanken antiker Gräbersymbolik* (Basel: Bahnmaier, 1859). Oikos, personagem da mitologia grega, foi condenado a entrançar eternamente uma corda; a seu lado, uma jumenta comia a parte da corda que ia ficando pronta.
- 16 Karl Marx e Friedrich Engels, «Die deutsche Ideologie. I. Thesen über Feuerbach», in *Werke* (Berlin: Dietz Verlag, 1958), vol. 3.
- 17 Georg Friedrich Creuzer (1771-1856), arqueólogo e filólogo alemão. A sua teoria do símbolo é formulada em *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (Leipzig: Darmstadt, Leske, 1810-1812).