

Agenciamentos estéticos e políticos no audiovisual contemporâneo
imagens de arquivo na obra de Harun Farocki



Jamer Guterres de Mello

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

JAMER GUTERRES DE MELLO

AGENCIAMENTOS ESTÉTICOS E POLÍTICOS NO
AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO: IMAGENS DE ARQUIVO
NA OBRA DE HARUN FAROCKI

Tese de doutorado

Porto Alegre
Março de 2016

JAMER GUTERRES DE MELLO

AGENCIAMENTOS ESTÉTICOS E POLÍTICOS NO
AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO: IMAGENS DE ARQUIVO
NA OBRA DE HARUN FAROCKI

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção de grau de doutor em Comunicação e Informação.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva.

Linha de pesquisa: Cultura e significação.

Porto Alegre
Março de 2016

CIP - Catalogação na Publicação

Mello, Jamer Guterres de
Agenciamentos estéticos e políticos no audiovisual
contemporâneo imagens de arquivo na obra de Harun
Farocki / Jamer Guterres de Mello. -- 2016.
194 f.

Orientador: Alexandre Rocha da Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Cinema. 2. Imagens de arquivo. 3.
Agenciamentos. 4. Diagrama. 5. Harun Farocki. I.
Silva, Alexandre Rocha da, orient. II. Título.

JAMER GUTERRES DE MELLO

AGENCIAMENTOS ESTÉTICOS E POLÍTICOS NO
AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO: IMAGENS DE ARQUIVO
NA OBRA DE HARUN FAROCKI

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção de grau de doutor em Comunicação e Informação.

Aprovado em 23 de março de 2016, por:

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS (orientador)

Profa. Dra. Andréa França Martins – PUC-Rio

Profa. Dra. Sonia Montañó – Unisinos

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfriend – PUC-RS

Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário – UFRGS

Profa. Dra. Ana Taís Portanova Barros – UFRGS (suplente)

Esta tese é dedicada a Harun Farocki (in memoriam),
e a Gabriela Almeida, com amor e carinho.

AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese é sempre um processo solitário, mas o resultado é fruto de afetos, trocas e atravessamentos que se apresentam de inúmeras formas. Ainda que os agradecimentos sejam sempre marcados por uma certa insuficiência, pois parece que palavras não bastam pra expressar tamanha gratidão, gostaria de agradecer a todos aqueles que contribuíram direta e indiretamente para a realização deste trabalho;

Em primeiro lugar, faço um agradecimento especial a Alexandre Rocha da Silva, pela orientação sempre cuidadosa, por ter acreditado em meu projeto, por ter sido um amigo e um grande intercessor. Pelas provocações, pelas discussões, pelas críticas e sugestões. Por ter sido uma referência em todo esse tempo e, principalmente, por ter contribuído de todas as formas possíveis com a minha formação como pesquisador. Meu agradecimento, é claro, extrapola este espaço. Me aproprio aqui de uma frase provocativa e ao mesmo tempo muito afetuosa de Alain Badiou, referindo-se ao contato a um só tempo de proximidade e divergência intelectual que manteve com Jacques Rancière. Trata-se de um trecho que descreve muito bem minha relação com Alexandre: “Somos certamente muito próximos sobre muitas coisas pra aceitar serenamente sermos, em alguns pontos, tão distantes”;

Aos grupos de pesquisas em suas mais diversas matilhas e grupelhos (GPESC, NPESC, ZPESC) por muitas tardes e noites de discussões teóricas e conceituais que se tornaram imprescindíveis não só para a realização desta tese, mas como constituição de pensamento intelectual importante pra enfrentar o meio acadêmico e o mundo prático de forma ziguezagueante. Mario Arruda, Felipe Diniz, André Araujo, Lennon Macedo, Cássio Lucas, João Flores da Cunha, Suelem Freitas, Márcio Telles, Marcelo Conter, Luiza Muller, Bruno Leites, Luis Felipe Abreu, Sinara Sandri, Gabriel Nonino e Guilherme da Luz, muito obrigado por todos os debates, sugestões e críticas de suma importância;

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, pela formação, pela estrutura, pela atenção e disponibilidade dos professores,

funcionários e colegas; à CAPES, pela bolsa concedida durante o curso, o que possibilitou que eu me dedicasse em tempo integral à pesquisa e especialmente pela bolsa de estágio sanduíche, que possibilitou um período de estudos na Universidade Autônoma de Barcelona;

Ao professor Josep Maria Català, supervisor do estágio em Barcelona, agradeço por sua receptividade extremamente atenciosa, pela oportunidade de cursar seu seminário e, principalmente, por suas contribuições ao meu projeto de pesquisa, um contato acadêmico de grande importância para a minha formação;

Às professoras Miriam de Souza Rossini e Nísia Martins do Rosário, pelas contribuições e sugestões em pleno andamento da pesquisa durante os seminários oferecidos pelo PPGCOM e pelos encontros da antiga linha de pesquisa;

Agradeço também às professoras Sônia Montañó e Cristiane Freitas por terem participado da banca de qualificação, com críticas e sugestões que foram imprescindíveis para a tese e por terem aceitado o convite para participar da banca final; aos demais membros da banca, Andréa França e Nísia Rosário por terem aceitado o convite para a leitura, discussão e contribuição ao trabalho nesta etapa de final de avaliação;

Aos meus orientandos de TCC, Karyme Reis, Mariana Gil, Arthur Hack, Mario Arruda, Julia Zortéa e Nicolas Sales, agradeço por terem compartilhado angústias e alegrias no processo de orientação, um dos desafios mais importantes na minha formação como pesquisador. Tenho um carinho enorme por cada um de vocês e me sinto orgulhoso pelos trabalhos que produziram;

Agradeço aos meus amigos pelo companheirismo, pela parceria, pelas risadas nas horas boas e pelo apoio e companhia nas horas ruins. Diogo Figueiredo, Fernando Flores e Daniel Petry; Rafael Rubim, Guilherme Corrêa, Diego Monteiro e Rodrigo Pereira; Fábio Pinto, Dartagnan Ferrer e Fabrício Silveira. Nilma Cris, Bruno Carvalho, Jane Figuerêdo, Felipe Brust, Jane Fernandes, Thiago Magalhães, Miwky Abe, Luciano Mattos, Lucas Cunha e Bruno Saphira; Thiago Fernandes, Ivan Ribeiro e Mariana Bandarra; Éder Silveira e Daniela Kern; Deivison Campos, Guto Bozzetti, João Henrique Mattos, Sérgio

Albeche e Diovany Coutt; Cristian Verardi; Leonardo Bomfim, Marcus Mello e Milton do Prado;

Aos membros do Seminário Temático *Subjetividade, Ensaio, Apropriação, Encenação*, da Socine, espaço no qual tive a chance de discutir o andamento da pesquisa no decorrer do curso de doutorado: Consuelo Lins, Anita Leandro, Patricia Rebello, Luiz Augusto Rezende, Andréa França, Henri Gervaiseau, Thais Blank, Julia Fagioli, Patricia Machado; agradeço também a alguns pesquisadores que me inspiram bastante e que eventualmente encontro em congressos, como Beatriz Furtado, Denilson Lopes e Cezar Migliorin; assim como alguns colegas de outras instituições com os quais pude produzir debates muito construtivos sobre a pesquisa em audiovisual: Marcelo Carvalho, Lucas Murari, Laila Melchior e Beatriz Rodovalho, entre muitos outros.

Aos colegas do PPGCOM, Patrícia Iuva, Ana Acker, Leonardo Foletto, Márcia Veiga, Lorena Risse, Alex Damasceno, Francisco Santos, Lisiane Aguiar e Danielle Miranda;

Ao pessoal do Baden, minha segunda casa;

Agradeço à minha família, especialmente à minha avó, Dona Ody, à minha irmã, Jayne e à minha mãe, Lia, que sempre me deram força para alcançar meus objetivos, sem nunca questioná-los. Agradeço ao meu pai, José Carlos, pelo apoio, ao meu irmão, Jader, e às minhas meninas, Aisla, Antônia e Valentina. Faço também um agradecimento carinhoso à minha sogra e amiga, Suely, e ao casal Creusa e Galeno, pelo carinho de sempre;

Por fim, o agradecimento mais importante. Agradeço de coração à minha querida Gabriela, pela inspiração, pelo carinho, pelo amor. Sou muito grato pela fundamental e incondicional contribuição à elaboração deste texto, pelas indicações, pelas provocações e pelos direcionamentos. Por compartilhar nossa casa, nossas vidas, com nossos bichos, livros, filmes e discos. Mas agradeço, principalmente, por me fazer perceber diariamente que a vida vale a pena. Com muita admiração, meu eterno agradecimento por tudo.

*Não é o passado que nos domina.
São as imagens do passado.*
George Steiner

*Um universo onde a imagem cessa de ser segunda em
relação ao modelo, onde a impostura pretende à
verdade, onde, finalmente, não há mais original, e sim
uma eterna cintilação onde se dispersa, no fulgor do
desvio e do reenvio, a ausência de origem.*
Maurice Blanchot

RESUMO

Esta tese apresenta um estudo sobre os agenciamentos estéticos e políticos do uso de imagens de arquivo na obra do artista e cineasta alemão Harun Farocki. A pesquisa propõe, mais especificamente, um planejamento teórico-metodológico que busca descrever o funcionamento diagramático das imagens de arquivo a partir de seus agenciamentos. Para tanto, foram utilizadas obras de Farocki que reúnem diferentes fontes de arquivos e formas diversas de articulação entre essas imagens: *A Saída dos Operários da Fábrica* (1995), *Imagens da Prisão* (2000), *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1989) e *Reconhecer e Perseguir* (2003). O objetivo do trabalho é problematizar os agenciamentos estéticos e políticos do uso de imagens de arquivo na obra de Farocki, de modo a compreender os regimes que os caracterizam como elementos de diferenciação que operam de forma diagramática. A tese está estruturada em três capítulos: no primeiro é feita uma apresentação e discussão do referencial teórico; o segundo descreve as características do *corpus*, apresentando detalhes dos filmes e aspectos da trajetória do cineasta; e o terceiro se refere à discussão de algumas das manifestações do arquivo à luz do horizonte teórico adotado. A base teórica da tese é formada por quatro autores principais: Michel Foucault e seu princípio arqueogenealógico ajudam a formalizar metodologicamente um modo de operação frente ao *corpus*; Jacques Rancière e seu conjunto de questões relativas à estética e à política auxiliam na delimitação de um espaço conceitual que tornou possível tratar o arquivo enquanto processo, condição essencial para a problematização aqui proposta; Georges Didi-Huberman possibilita compreender o arquivo como sintoma, uma imagem detentora de múltiplas temporalidades; Gilles Deleuze e seus conceitos de agenciamento e diagrama permitem identificar o arquivo como elemento de diferenciação, carregado de intensidades e singularidades que operam de forma diagramática no cinema contemporâneo. Foi possível identificar na obra de Farocki um conjunto de traços da constituição de um tipo de imagem documental que provém do arquivo e se expande, de forma mais ampla, a uma cultura audiovisual contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Imagens de arquivo; Agenciamentos; Diagrama; Harun Farocki.

ABSTRACT

This thesis presents a study on the aesthetic and political assemblages of the use of archival images within the work of German artist and filmmaker Harun Farocki. The research proposes, more specifically, a theoretical-methodological approach that seeks to describe the diagrammatic operation of archival footage from their assemblages. Therefore, works of Farocki that bring together different sources of archive and various forms of articulation between these images were used: *Workers Leaving the Factory* (1995), *Prison Images* (2000) *Images of the World and Inscriptions of War* (1989) and *War at Distance* (2003). The goal is to discuss the aesthetic and political assemblages of the use of archive images used in Farocki's work, in order to understand the systems that characterize them as elements of differentiation that operate in diagrammatic form. The thesis is divided into three chapters: the first is made a presentation and discussion of the theoretical framework; the second describes the corpus features, with details of films and aspects of the filmmaker's trajectory; and the third refers to the discussion of some of the manifestations of the file in the light of the adopted theoretical horizon. The theoretical basis of the thesis consists of four principal authors: Michel Foucault and his archaeological and genealogical principle help to formalize methodologically an operation mode on the corpus; Jacques Rancière and his set of questions concerning the aesthetic and political help to define a conceptual space that made it possible to treat the file as a process, an essential condition for questioning proposed here; Georges Didi-Huberman possible to understand the archive as a symptom, one which holds image of multiple time frames; Gilles Deleuze and his concepts of agency and diagram identifying the archive as a differentiating element, loaded intensities and singularities that operate in diagrammatic form in contemporary cinema. Could be identified in the Farocki's work a set of features of the formation of a type of document image that comes from the file and expands, more broadly, the contemporary audiovisual culture.

KEYWORDS: Cinema; Archival image; Assemblages; Diagram; Harun Farocki.

RESUMEN

Esta tesis presenta un estudio sobre los ensamblajes estéticos y políticos de la utilización de imágenes de archivo en la obra del artista y cineasta alemán Harun Farocki. La investigación propone, más específicamente, una planificación teórica-metodológica que busca describir la operación en forma de diagrama de material de archivo desde sus ensamblajes. Por lo tanto, se utilizaron obras de Farocki que reúnen distintas fuentes de archivos y diversas formas de articulación entre estas imágenes: Salida de los Obreros de la Fábrica (1995), Imágenes de Prisión (2000) Imágenes del Mundo y Epitafios de la Guerra (1989) y Reconocer y Perseguir (2003). El objetivo del trabajo es discutir los ensamblajes estéticos y políticos de las imágenes de archivo en la obra de Farocki, de modo a comprender los sistemas que los caracterizan como elementos de diferenciación que operan en forma de diagrama. La tesis se divide en tres capítulos: el primero se hace una presentación y discusión del marco teórico; la segunda describe las características del corpus, con los detalles de las películas y los aspectos de la trayectoria del realizador; y la tercera se refiere a la discusión de algunas de las manifestaciones del archivo a la luz del horizonte teórico adoptado. La base teórica de la tesis consiste en cuatro autores principales. Michel Foucault y su principio de arqueología y genealogía ayudan a formalizar metodológicamente una manera de operación ante el corpus; Jacques Rancière y su conjunto de cuestiones sobre estética y política define un espacio conceptual que lo hizo posible para tratar el archivo como un proceso, una condición esencial para las interrogaciones que aquí se plantean; con Georges Didi-Huberman es posible comprender el archivo como un síntoma, una vez que sostiene la imagen de múltiples marcos de tiempo; Gilles Deleuze y sus conceptos de ensamblajes y el diagrama suponen identificar el archivo como elemento diferenciador, cargado de intensidades y singularidades que operan en forma de diagrama en el cine contemporáneo. Así es posible identificar en la obra de Farocki un conjunto de características de la constitución de un tipo de imagen documental que viene del archivo y se expande, más en general, a la cultura audiovisual contemporánea.

PALABRAS-CLAVE: Cine; Imágenes de archivo; Ensamblajes; Diagrama; Harun Farocki.

LISTA DE FIGURAS

Capa – Filipa César e Louis Henderson – Harun Farocki Institut, Berlin	
Figura 1 – Ambientação dos monitores da videoinstalação <i>A Saída dos Operários da Fábrica em Onze Décadas</i>	103
Figura 2 – Recorte na imagem para obter detalhe da ação em <i>A Saída dos Operários da Fábrica</i>	104
Figura 3 – Trabalhadores saindo de uma fábrica enquanto a voz <i>off</i> comenta o filme dos irmãos Lumière	105
Figura 4 – Personagem do filme <i>Só a Mulher Peca</i> saindo de seu local de trabalho	107
Figuras 5 e 6 – Tentativa de formar fila indiana com crianças deficientes e retrato de detento	112
Figura 7 – Imagens de câmeras que controlam a linha de produção	124
Figura 8 – Braço mecânico com câmera	125
Figuras 9 e 10 – O detento e a visitante analisam a nova moeda de 25 centavos	133
Figura 11 – As moedas em detalhe e a parte de fora da prisão	135
Figura 12 – Imagem aérea com detalhes de uma propriedade rural	136
Figuras 13 e 14 – Testes de aviação para investigação ergonômica	137
Figura 15 – Imagem aérea com detalhes de veículos de guerra na neve	137
Figuras 16 e 17 – Imagens de baixa definição	139
Figura 18 – Fotografia que se repete em <i>Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra</i>	154
Figuras 19 e 20 – Detalhe de Auschwitz em uma das 22 fotografias aéreas de 1944; militares analisando as imagens	157
Figuras 21, 22, 23 e 24 – Fotografias feitas clandestinamente por membro do <i>Sonderkommando</i>	158
Figuras 25 e 26 – Imagens computadorizadas	159
Figura 27 – Detalhe de bomba com câmera acoplada	160
Figura 28 – Sistema de navegação com reconhecimento do terreno	160
Figuras 29 e 30 – Detalhes da fila de deportados ao serem registrados na chegada ao campo	162

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
1.1	Delimitação do objeto de estudo	18
1.2	Processos metodológicos	26
1.3	Composição do <i>corpus</i>	33
2	PROCEDIMENTOS TEÓRICOS	37
2.1	Estética e política	38
2.2	Tempo e anacronismo	52
2.3	Agenciamentos e diagramas	72
2.4	Crise do modelo de representação	85
3	O ARQUIVO E AS POTENCIALIDADES DO CINEMA	94
3.1	O arquivo na obra de Harun Farocki	96
3.1.1	<i>A Saída dos Operários da Fábrica</i>	102
3.1.2	<i>Imagens da Prisão</i>	108
3.1.3	<i>Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra</i>	114
3.1.4	<i>Reconhecer e Perseguir</i>	119
4	OPERAÇÕES DO ARQUIVO	127
4.1	Vigilância e controle	127
4.2	Guerra e resistência	140
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
	REFERÊNCIAS	
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	172
	REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	180
	APÊNDICE	
	APÊNDICE A – Estado da arte	184

1 INTRODUÇÃO

Meu contato com filmes que utilizam imagens de arquivo vem se desenvolvendo há pelo menos cinco anos, antes mesmo de iniciar a pesquisa de doutorado. O interesse inicial aconteceu a partir do filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes (2009), composto por imagens captadas em 1999, em diversos suportes e formatos, com o propósito de produzir um documentário em curta-metragem chamado *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (2004). Dez anos após as filmagens, os cineastas retomaram o material bruto do curta-metragem e criaram uma trama ficcional para aquelas imagens. A investida de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, num processo de criação cinematográfica às avessas, onde a trama é criada depois de ter o material filmado, provocou um interesse inicial de pesquisa sobre o arquivo no audiovisual contemporâneo e proporcionou minha participação em congressos¹ e a publicação de artigos em periódicos científicos².

O interesse pelo estudo sobre a manipulação de imagens de arquivo foi ainda intensificado pela minha participação na organização do Festival Cine Esquema Novo, realizado em Porto Alegre, no qual fiz parte da equipe de cobertura, pesquisa e produção de conteúdo durante três anos, compreendendo duas edições, em 2011 e 2013. Trata-se de um evento que tem como principal desafio pensar a experiência da linguagem audiovisual para além do dispositivo cinematográfico.

Após meu ingresso como aluno de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS), no início de 2012, o interesse de pesquisa passou a ser as circunstâncias de ressignificação de imagens de arquivo a partir

¹ MELLO, Jamer G. Imagens de arquivo e potências do falso: um olhar sobre o filme “Viajo Porque

² MELLO, Jamer G. Elogio à desarmonia: criação e manipulação de imagens de arquivo no filme “Viajo Porque Preciso Volto Porque Te Amo”. In: Artíficos - Revista do DIFERE - Grupo de Pesquisa Diferença e Educação - UFPA, v. 1, p. 7, 2011.

de sua apropriação e manipulação. O projeto inicial de pesquisa, apresentado na seleção do PPGCOM, sofreu algumas rupturas teórico-metodológicas essenciais para a constituição da tese que agora se apresenta.

A primeira delas foi motivada pelos escritos de Jacques Rancière (1996a; 1996b; 2009a; 2009b; 2012a; 2012b; 2012c) no sentido de situar o arquivo no audiovisual contemporâneo em decorrência de suas dimensões estéticas e políticas. Ou seja, tratar o arquivo menos como um elemento técnico a ser utilizado no audiovisual e mais como um processo ou um modo de pensamento que se refere ao sensível (RANCIÈRE, 2000).

O segundo movimento significativo do projeto foi a tentativa de abandonar uma visão que priorizava os gestos de apropriação em suas dimensões estéticas e políticas, partindo do pressuposto de que com estes gestos o cineasta produz novos discursos com imagens já existentes. Aqui, uma nova ruptura teórico-metodológica se fez necessária ao pensar a imagem como acontecimento ou sistema de relações (PARENTE, 2009), o que implicou em um considerável afastamento tanto de uma problemática da imagem em uma dimensão centrada na representação e na identidade, quanto da concepção sobre a autoria das imagens (o artista como responsável pelos gestos de apropriação e consequentemente pela produção de sentidos) e também da recepção da obra (de que forma o espectador se depara com obras criadas a partir do arquivo). Portanto, deixei de pensar a apropriação como gesto para pensar em agenciamentos que possibilitam enunciar o arquivo e seus dispositivos estéticos e políticos, suas condições de visibilidade e dizibilidade, seu estatuto.

Desta maneira, é possível pensar o arquivo em sua especificidade, sob um viés condizente com minha proposta de abordagem. Em outras palavras, através de um planejamento metodológico que busca descrever o funcionamento diagramático das imagens de arquivo a partir de seus agenciamentos, é possível pensar o arquivo em sua potência de diferenciação, aspecto fundamental para sua compreensão como objeto comunicacional.

A presente tese está estruturada em três capítulos: o primeiro define os eixos teóricos, o segundo descreve as características das obras analisadas e o terceiro se refere às análises propostas. Além destes, há esta parte introdutória e

as considerações finais. No texto introdutório há a delimitação do objeto de estudo, a descrição dos procedimentos metodológicos adotados, assim como da composição do *corpus*. No primeiro capítulo, é feita uma apresentação e discussão do referencial teórico utilizado na tese e como esse referencial pode contribuir para os objetivos propostos. A seguir, no segundo capítulo, há a descrição de características tanto das obras utilizadas como do *corpus* construído por essa pesquisa, além de detalhes da trajetória de Harun Farocki nos campos do Cinema e das Artes. O terceiro capítulo discute algumas das manifestações do arquivo identificadas nas obras, que são então analisadas e confrontadas com os conceitos trabalhados no referencial teórico. Por fim, encerra a tese uma seção de considerações finais em que são apresentadas sucintamente as principais descobertas.

1.1 Delimitação do objeto de estudo

O uso de imagens de arquivo no cinema não é um expediente recente, embora venha se tornando cada vez mais um traço comum na cultura audiovisual contemporânea. Nas últimas décadas é crescente o número de cineastas que têm se utilizado de material de arquivo³ em um uso afastado daquele que é feito normalmente pelo documentário expositivo clássico, em que as imagens de arquivo servem como documento em sentido estrito, como ilustração àquilo que diz o discurso narrado. Trata-se de um tipo específico de utilização de imagens existentes, uma forma de composição audiovisual que, apesar de bastante ampla e heterogênea, guarda um conjunto de características mais ou menos uniforme entre suas obras e autores diversos, geralmente artistas ou cineastas que produzem no âmbito do cinema experimental, do filme ensaio e da videoinstalação.

Os avanços das tecnologias digitais nas últimas décadas e a proliferação das imagens em diferentes suportes e meios de exibição têm contribuído para o

³ Ver Weinrichter (2005).

aumento de obras audiovisuais que utilizam como recurso estético imagens de arquivo de origens mais variadas. O arquivo tem aparecido cada vez mais em experiências audiovisuais recentes, com imagens captadas de diferentes modos, e, principalmente, fontes: arquivos públicos, pessoais, familiares, cinematográficos, televisivos, videográficos, entre outros (LINS e REZENDE, 2011). Na maioria das vezes esse *protagonismo* das imagens de arquivo em um campo específico das artes e do cinema experimental e ensaístico é chamado de cinema de apropriação, cinema de compilação, cinema de *found footage*, filmes de colagem ou filmes de reciclagem, entre tantas outras denominações possíveis e utilizadas por vários críticos e teóricos.

Embora seja creditada à cineasta russa Esther Shub, já em 1927, a realização do primeiro filme baseado em imagens de arquivo – *A queda da dinastia Romanov*, montado a partir de imagens de cinejornais e filmes de família da época – não há exatamente um período definidor do surgimento deste tipo de produção, ainda que outros cineastas tenham produzido algumas de suas experiências com arquivo no decorrer dos anos 1930. É o caso de Leo McCarey, (*Duck Soup*, 1933), Germaine Dulac (*Le cinéma au service de l'Histoire*, 1935) e Len Lye, (*Rainbow Dance*, 1936).

Antes mesmo do auge do cinema experimental nos Estados Unidos, na década de 1950, alguns cineastas já utilizavam imagens pré-existentes em seus filmes sob a influência das vanguardas artísticas, como é o caso Nicole Védres (*Paris 1900*, 1947), Joris Ivens (*Das lied der Ströme*, 1954) e de Bruce Conner (*A Movie*, 1958). Há também a geração de cineastas do pós-guerra, como Chris Marker e Alain Resnais, que se valeram bastante desta prática. No entanto, foi nas décadas de 1970 e 1980 que acabou se proliferando o cinema produzido com imagens já existentes com uma vertente mais artística, com uma perspectiva mais autoral e ensaística, com nomes como Jonas Mekas (*Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972; *As I was Moving Ahead, Occasionally I saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000; *Lost, Lost, Lost*, 1976), Guy Debord (*A Sociedade do Espetáculo, La Sociétés du spectacle*, 1973), e Ken Jacobs (*Tom, Tom, The Piper's Son*, 1969; *The Doctor's Dream*, 1978; *Perfect Film*, 1986).

Há, no entanto, outras experiências exitosas que costumam ser mais lembradas⁴, como *Noite e Neblina* (*Nuit et Brouillard*, 1955), *Carta da Sibéria* (*Lettre de Sibérie*, 1975) e *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima Mon Amour*, 1959), ambos de Alain Resnais; *Beginning* (Artavazd Peleshian, 1967); *Videogramas de uma Revolução* (*Videogramme einer Revolution*, Harun Farocki e Andrei Ujica, 1992), *História(s) do Cinema* (*Histoire(s) du Cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988-1998), além de obras do ensaísta Chris Marker, como *O Fundo do Ar é Vermelho* (*Le fond de l'air est rouge*, 1977), *Sem Sol* (*Sans Soleil*, 1983) *Elegia a Alexandre* (*Le Tombeau d'Alexandre*, 1993), este último uma homenagem em forma de vídeo-carta prestada por Marker ao cineasta Alexandre Medvedkin, uma de suas referências assumidas.

Em obras mais recentes, sobretudo naquelas de cunho mais autoral, a manipulação de imagens de arquivo tem aparecido como um recurso de forma cada vez mais recorrente, utilizada com diferentes finalidades. É o caso de filmes como *Decasia: The State of Decay* (Bill Morrison, 2002); *November* (Hito Steyerl, 2004); *Tarnation* (Johnatan Caouette, 2005); *Film ist. a girl & a gun* (Gustav Deutsch, 2009); *A França é a nossa pátria* (*La France est Notre Patrie*, Rithy Panh, 2014) e, no âmbito brasileiro, *Nós que Aqui Estamos, Por Vós Esperamos* (Marcelo Masagão, 1998); *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006); *Santiago* (João Moreira Salles, 2007); *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009); e *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009).

São filmes que recontextualizam, copiam, refazem e estabelecem diversos outros tipos de variações e relações entre elementos de filmes anteriores. Talvez este interesse possa ser justificado inicialmente pelo acúmulo de informações e o consequente aumento de bases de dados analógicos e digitais em centros de conservação audiovisual – em cinematecas e filmotecas especializadas na conservação e catalogação da produção audiovisual de determinada região – ou pelo armazenamento de arquivos digitais na internet, o que acarreta não só o deslocamento da noção de biblioteca e sua substituição por uma nova forma

⁴ Até mesmo Dziga Vertov, que não foi um realizador de filmes baseados em imagens de arquivo, tem seu nome associado à prática em função do teor vanguardista da sua produção e ao emprego da montagem baseada em sobreposições e justaposições – o efeito *assemblage* notório em *O Homem com uma Câmera* (1929) – que é comum a muitos filmes baseados em imagens de arquivo.

paradigmática de compilação do saber que vem a ser denominada de arquivo, como também a preocupação com a problemática da memória histórica, geral e individual da contemporaneidade (CATALÀ, 2007, p. 92). Apesar de numerosa, é uma prática ainda pouco estudada, embora venha sendo objeto de crescente interesse por parte dos pesquisadores no campo do audiovisual⁵. De fato, a proliferação de estudos e pesquisas que tratam especificamente do uso de imagens de arquivo é bastante recente.

Com efeito, o conjunto de práticas, a diversidade de suportes e formatos e a relação fronteiriça com outras linguagens artísticas são tão amplas quanto complexas, abrindo muitos caminhos de investigação. Este vasto território de experimentações com imagens de arquivo coloca em ressonância muitos conceitos suficientemente aptos a produzirem reflexões acerca de temas relevantes para a pesquisa teórica sobre a imagem, como as questões de autoria, de propriedade intelectual, dos efeitos dos meios de comunicação de massa. Enfim, uma possibilidade de crítica teórica radical nos campos da Comunicação, das Artes, da História das Mídias, entre tantas outras. Investigar os mecanismos pelos quais os arquivos são retomados e de que forma são agenciados, produzindo novas configurações, novas funções dentro de um vasto campo de possibilidades do audiovisual se torna, assim, necessário.

Esta atual intensificação de trabalhos audiovisuais compostos a partir de imagens já existentes é o ponto de partida desta tese de doutorado, motivada principalmente pelo interesse em colocar em questão a noção de arquivo como objeto comunicacional em meio àquilo a que se pode denominar como crise do modelo de representação – uma série de desdobramentos de caráter estético e político implicados nas transformações das teorias da imagem na contemporaneidade. O presente estudo trata, sobretudo, dos agenciamentos estéticos e políticos implicados no uso de imagens de arquivo no audiovisual contemporâneo, de modo a compreender os regimes e procedimentos que caracterizam uma problemática contemporânea do arquivo. Para tanto, a pesquisa tomou como *corpus* alguns elementos da obra de um artista e cineasta que adotou diferentes práticas de utilização de imagens de arquivo no

⁵ Ver Apêndice A, nesta tese.

audiovisual contemporâneo, seja em documentários ou em videoinstalações, o alemão Harun Farocki.

A obra de Farocki é marcada por uma série de discussões sobre os efeitos da produção de imagens nas transformações da sociedade contemporânea, sobre a forma pela qual as imagens alteram as práticas e rotinas de trabalho e consumo, e como afetam as questões políticas e os aparatos de guerra. Como será possível perceber no decorrer deste trabalho, Farocki tece tais comentários não apenas considerando as tecnologias da visão e da imagem como temas centrais na contemporaneidade, mas utilizando as próprias imagens e o próprio cinema como ferramenta. Se é a forma pela qual Farocki propõe uma discussão em dimensões estéticas e políticas do mundo contemporâneo que me interessa, é exatamente essas discussões que são provocadas pelo conjunto de autores e conceitos que foram escolhidos para serem trabalhados no texto. Trata-se de uma espécie de retroalimentação entre a produção audiovisual de Farocki e o conjunto teórico que serve de base a esta pesquisa, pois as discussões possíveis de serem feitas a partir do referencial teórico estudado acabam se materializando em diversos aspectos da obra de Farocki, como será abordado. Portanto, parece bastante pertinente a escolha deste cineasta para produzir um conjunto de problematizações a respeito das dimensões estéticas e políticas do arquivo.

A esta pesquisa interessa investigar questões que sejam especificamente relevantes para os campos da Comunicação e do Audiovisual, ainda que sejam problemas habitualmente discutidos também em outras áreas de conhecimento. Com isso, procuro buscar explicitamente o que há de comunicacional no arquivo, objeto notadamente estudado como artístico, histórico, informacional ou sociológico. Trata-se de construir – teórica e metodologicamente – uma especificação do arquivo em uma posição de fronteira entre diferentes campos, entre eles a Arte e a Filosofia. Tais articulações fronteiriças se fazem necessárias para a problematização e o tratamento do material empírico, a fim de extrair conhecimento específico que possa fazer o arquivo funcionar, de modo articulado aos conceitos elencados para contribuir com a tese, dentro de um conjunto específico de perspectivas teórico-metodológicas. Desta forma, acredito

que o arquivo possa ser construído como processualidade a fim de evidenciar suas características específicas, seus regimes, procedimentos e critérios.

Ou seja, considera-se a Comunicação como um campo em desenvolvimento em que este trabalho de pesquisa possa contribuir de forma teórica. Sabe-se que a Comunicação possui uma vocação essencialmente interdisciplinar, portanto me parece importante problematizar o arquivo dentro dessa região de interface entre diferentes áreas. Essa posição é própria, inclusive, da natureza do arquivo, conforme tratarei mais adiante.

A pesquisa se justifica ainda pela necessidade de compreender como o arquivo se articula enquanto campo de forças, enquanto processo, numa apreensão de seus regimes específicos, tentando lançar as bases para se pensar o arquivo dentro de um arranjo de agenciamentos estéticos e políticos. Trata-se de uma contribuição aos diversos campos de estudos sobre o arquivo, na medida em que o retira de seu papel de documento histórico num sentido mais estrito, reconhecendo-o como mecanismo articulador das dimensões estéticas e políticas do audiovisual contemporâneo, numa compreensão mais ampla de seu papel fundamental dentro das teorias da imagem.

Como principal contribuição original, esta tese tem o objetivo de problematizar os agenciamentos estéticos e políticos do uso de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki, de modo a compreender os regimes que os caracterizam. Lucia Santaella, ao tentar compreender as consequências dos caminhos que os campos da Comunicação e das Artes vêm percorrendo no decorrer do último século e meio, período em que os dispositivos tecnológicos foram fortemente incorporados ao fazer artístico, comenta que há uma “impossibilidade de separação entre as comunicações e as artes, uma indissociação que veio crescendo através dos últimos séculos para atingir um ponto culminante na contemporaneidade” (SANTAELLA, 2005, p. 7).

Segundo a autora, a partir da Revolução Industrial as mídias se proliferaram, assim como os signos que por elas transitam; conseqüentemente, a comunicação massiva possibilitou um processo importante de hibridização das formas de comunicação e cultura (SANTAELLA, 2005). Assim, surgiram máquinas de produção de bens simbólicos “mais propriamente semióticas, como

o cinema, [...] máquinas habilitadas para produzir e reproduzir linguagens e que funcionam, por isso mesmo, como meios de comunicação” (SANTAELLA, 2005, p. 11).

É, portanto, nesta esfera de contaminação dos meios de produção, distribuição e consumo da arte pela cultura das mídias que esta pesquisa detém sua atenção. O arquivo tem aparecido com maior frequência em produtos audiovisuais que circulam em circuitos de festivais de cinema ou que exploram outras formas de exibição como espaços expositivos de museus, o que justifica a aproximação entre os universos da Comunicação e das Artes como abordagem fundamental para a formulação desta pesquisa.

Santaella comenta ainda que as fronteiras entre as comunicações e as artes são cada vez mais fluidas e permeáveis, o que fica bastante evidente e pode facilmente ser demonstrado por uma característica marcante da cultura contemporânea, a intensificação das misturas entre as mídias, como, por exemplo, filmes sendo exibidos em outras plataformas como a televisão e a internet, o uso da fotografia e do vídeo na publicidade, canais de TV por assinatura com programação especializada voltada para produtos específicos das artes visuais, entre tantos outros exemplos (SANTAELLA, 2005, p. 14).

O que interessa a esta pesquisa, de fato, é pensar de que forma o arquivo, na utilização proposta por Harun Farocki, se insere nessa zona de conflito e de contaminação, como este uso específico de imagens que já existem vem se proliferando, quais as funções que o arquivo pode assumir quando reutilizado em um novo contexto, que potência o arquivo instaura para se tornar um processo carregado de intensidades, tão requisitado no cinema e na videoinstalação na contemporaneidade.

Há, ainda, um aspecto que justifica a elaboração desta tese e que se caracteriza em uma dimensão que, num primeiro momento, pode ser considerada como pessoal, mas que possui um caráter de relevância tanto como etapa de uma trajetória de formação acadêmica quanto pela produção de novos modos de perceber as imagens em seus contextos políticos. Trata-se de um interesse por desenvolver um estudo que contribua com as atuais discussões

acerca do estatuto da imagem diante de seus dispositivos de produção, distribuição e controle na contemporaneidade.

A inquietação, de ordem pessoal, provocada pela observação da retomada de imagens de diferentes origens que se proliferam atualmente no audiovisual se traduz na possibilidade de crescimento intelectual e acadêmico na mesma medida em que se propõe como contribuição substancial ao campo teórico da imagem. Analisar os mecanismos que se produzem em um espaço estratégico no qual os arquivos revelam tanto os processos coercitivos e retóricos de controle e vigilância quanto essenciais linhas de força e de produção de pensamento no cinema e na arte contemporânea me parece de suma importância para as novas teorias da comunicação.

Afirmar que as imagens não são apenas representações do mundo, mas sim acontecimentos e processos que tomam lugar, agem, atuam e transformam este mundo é assumir um posicionamento político, um gesto de colocar-se frente às imagens considerando-as como potências, como experiências de uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009a).

Partindo do principal objetivo desta tese, de problematizar os agenciamentos estéticos e políticos do uso de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki, de modo a compreender os regimes que os caracterizam como elemento de diferenciação que opera de forma diagramática, outros desafios são colocados a este estudo: (1) efetuar um deslocamento teórico e conceitual da noção de arquivo como objeto para a noção de arquivo como processo, de modo a evidenciar a potência do arquivo enquanto elemento de diferenciação no cinema de Harun Farocki; (2) identificar uma série de manifestações do arquivo e elementos constitutivos dos filmes de Farocki, criando as condições necessárias para reconhecer o arquivo como um mecanismo diagramático que põe em jogo relações de força que extrapola os conceitos tradicionais e canônicos da linguagem audiovisual; (3) mapear as principais formas pelas quais os arquivos se expressam nas obras que compõem o *corpus* e, posteriormente, agrupar de forma temática e identificar no interior desses temas as singularidades das imagens de arquivo, em suas relações, produzindo diferenciação em uma configuração diagramática; (4) descrever de que forma os

agenciamentos estéticos e políticos potencializam os rastros e as lacunas dos arquivos no âmbito dos conceitos trabalhados na tese; (5) formalizar uma construção teórico-metodológica em conjunto com as operações produzidas com as imagens de arquivo na obra de Farocki, na qual o arquivo possa ser caracterizado em suas dimensões estéticas e políticas.

1.2 Processos metodológicos

O levantamento e a revisão bibliográfica, procedimentos que acompanharam a elaboração da tese até sua etapa final, possibilitaram a adoção de múltiplos pontos de vista teórico-metodológicos, transitando pelas teorias contemporâneas da imagem, do cinema e do vídeo, assim como pela filosofia pós-estruturalista e pelas teorias da comunicação, da estética e da história da arte. O trabalho se baseia, portanto, na adoção de num cruzamento entre o material empírico e as teorias propostas para abordá-lo, ou seja, através da utilização de uma abordagem teórica que é múltipla e transdisciplinar, com incursões principalmente entre os campos da Comunicação, da Filosofia e das Artes.

Tomei como base para esta tese alguns conceitos de um grupo de autores da filosofia pós-estruturalista com a perspectiva metodológica de fazer funcionar uma articulação entre uma estrutura teórica e um determinado processo de descrição e análise. Em suma, trata-se de um processo heurístico que busca construir um conjunto de estratégias descritivas e analíticas, uma vez que os próprios conceitos, quando tomados de forma isolada, não funcionam como método, nem mesmo os referidos autores desenvolvem modelos metodológicos de pesquisa a serem perfeitamente aplicáveis.

No entanto, ao me deparar com a problemática destacada por Català, ao sugerir que é preciso superar o imaginário de caráter mecanicista e reducionista dos métodos tradicionais de pesquisa das Ciências da Comunicação, pois estes não dão conta da complexidade dos fenômenos que nos cercam na

contemporaneidade (2014, p. 20), foi necessário criar um eixo de investigação a partir das características funcionais dos objetos e dos conceitos aqui trabalhados. O autor destaca ainda outro problema que as operações transdisciplinares enfrentam de imediato, a dificuldade de propor metodologias de análise que sejam comuns aos campos e disciplinas que participam de tais pesquisas (CATALÀ, 2014, p. 25). A própria operação transdisciplinar questiona o uso de uma metodologia alheia à variedade disciplinar em que está inserida (CATALÀ, 2014, p. 25).

A este respeito, Mieke Bal comenta que

Não se trata de aplicar um método, mas de provocar um encontro entre vários métodos, um encontro do qual também participa o objeto, de modo que o objeto e os métodos se convertam juntos em um novo campo, ainda que não firmemente delineado (BAL, 2009, p. 11).

Mais do que considerar a importância de conjugar vários métodos em uma investigação transdisciplinar, a autora sugere a participação efetiva nesta formulação metodológica tanto dos objetos a serem pesquisados, quanto dos conceitos a serem trabalhados. Mieke Bal propõe a utilização dos conceitos não como termos unívocos e firmemente estabelecidos, mas como elementos dinâmicos em si mesmos (BAL, 2009, p. 20). Deste modo, segundo Bal, é possível conectar o fundamento heurístico com o substrato metodológico, atestando que a capacidade dos conceitos para facilitar a invenção de novos caminhos investigativos não está dissociada de seu caráter de intersubjetividade (BAL, 2009, p. 20). Com este recurso seria possível traçar uma metodologia baseada no conceito que, por sua vez, atuaria de forma flutuante entre várias disciplinas, no sentido em que seu significado poderia revelar-se de formas distintas em cada uma delas (CATALÀ, 2014, p. 25).

É claro, aqui há uma nítida escolha intencional, um tanto demarcada, pois são autores franceses, relativamente contemporâneos, ainda que Foucault e Deleuze pertençam a uma geração um pouco anterior a Rancière e Didi-Huberman, mas que acabam compartilhando objetivos e métodos de pesquisa, assim como a formulação de problemas – apesar de possuírem suas

especificidades teóricas e divisões temáticas próprias – cujo rigor não deixa de se articular com aberturas epistemológicas em um sentido crítico conveniente a esta tese.

São autores que almejam a criação de conceitos, não como uma ideia superior a qualquer realidade prática, mas como um espaço de problematização do sentido, seja em um âmbito ético, estético ou político. Trata-se, portanto, de uma especificidade bastante própria da filosofia francesa – que tem suas reflexões muito inclinadas na direção do pensamento contemporâneo e de seus efeitos na produção do conhecimento – levando o conceito a se projetar em uma espécie de geografia ou geologia do sentido. “Ao nos esforçarmos por definir de forma provisória e parcial o que um certo conceito pode *significar*, nos damos conta do que ele poderia *fazer*” (BAL, 2009, p. 20).

A tese se produz, então, a partir destes quatro autores principais: Michel Foucault, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman e Gilles Deleuze. Dois deles formam uma base epistemológica e conceitual, uma espécie de território a partir do qual foi possível pensar o arquivo dentro dos objetivos traçados pela pesquisa. Por um lado, Foucault e seu princípio arqueogenealógico ajudou a formalizar metodologicamente um modo de operação frente ao *corpus* e suas relações com o referencial teórico. Por outro lado, Rancière e seu conjunto de questões relativas à estética e à política, dentro do que chamou de regime estético das artes, ajudou a delimitar um espaço conceitual que tornou possível tratar o arquivo enquanto processo, condição essencial para a problematização aqui proposta.

Paralelamente, os outros dois autores ajudaram a formar um conjunto operacional de conceitos a partir dos quais foi possível identificar e compreender as relações produzidas entre os arquivos. De um lado, Didi-Huberman, com seus estudos sobre a imagem por um viés da História da Arte, possibilitou compreender o arquivo como sintoma, como produtor de inúmeras tensões decorrentes de um funcionamento anacrônico que permite pensar a imagem de arquivo como detentora de múltiplas temporalidades. Por outro lado, Deleuze e sua filosofia da diferença, com conceitos como agenciamentos e diagramas, permitiu identificar a potência da imagem ao assumir inúmeras

funções que possibilitam circunscrever o arquivo como elemento diferencial, carregado de intensidades e singularidades que operam de forma diagramática no cinema contemporâneo.

Não se trata de enunciar conceitos, pois estes não são respostas diretas ao problema de pesquisa, mas de criar blocos de enunciação com estes conceitos a fim de problematizar a noção de arquivo no campo da comunicação. Os conceitos devem trabalhar de modo a explicitar um problema ou uma potência do arquivo em geral e das imagens de arquivo em específico. Há, portanto, uma transversalidade entre conceitos e objetos, nesse sentido.

É importante frisar que os filmes de Harun Farocki, por serem obras de difícil classificação em gêneros habituais do audiovisual, provocam outro tipo de análise que não se configura na aplicação de metodologias hermenêuticas ou de análise fílmica. De fato, não se trata de interpretação do conteúdo dos filmes, muito menos de abordar isoladamente os elementos constitutivos da linguagem audiovisual, mas antes de pensar como se constituem os elementos de diferenciação provocados pelo arquivo a partir de seus agenciamentos estéticos e políticos. Com efeito, o desafio metodológico colocado em prática considerou a possibilidade de desenvolver um processo específico de análise mais adequado ao tipo de objeto construído nesta pesquisa, diferente da análise tradicional do cinema narrativo que se configura a partir das unidades de sentido comuns à linguagem audiovisual.

Após uma primeira etapa de pesquisa exploratória, que será descrita em detalhes no próximo item e que serviu para a definição dos critérios utilizados para compor o *corpus*, a pesquisa recorreu a uma etapa arqueológica para mapear as principais formas de manifestação do arquivo nas obras audiovisuais que compõem este *corpus*. Posteriormente foi adotada uma estratégia genealógica de análise dos aspectos relevantes nos referidos filmes. Levou-se em consideração a diferença entre arqueologia e genealogia, que segundo Miguel Morey, consiste entre um procedimento *descritivo* e outro decididamente *explicativo* (1990, p. 14). Ou seja, a arqueologia tenta descrever os regimes de saber em determinados domínios, de acordo com breves cortes históricos, enquanto a genealogia, recorrendo às relações de poder e suas linhas de força,

tenta explicar o que a arqueologia apenas descreve (MOREY, 1990, p. 14-15). Portanto, a arqueologia e a genealogia foram retomadas aqui com alguns redirecionamentos, no intuito de fornecer as bases para um estudo crítico do pensamento acerca do arquivo.

O método arqueogenealógico aqui adotado não deve ser tomado como um conjunto de procedimentos invariáveis utilizados na produção de conhecimento ou um conjunto concreto de regras de investigação que possa ser aplicado a outras pesquisas e em outros momentos. Trata-se, antes disso, de utilizar a abordagem arqueogenealógica como um processo, como uma forma de enxergar as possíveis formações e transformações do uso de imagens de arquivo, perceber de que forma se expressam seus desvios, suas inversões e seus deslocamentos tanto no cinema documentário, quanto mais especificamente na obra de Farocki. Assim como acontece com Foucault, que em cada um de seus livros era possível distinguir diferentes abordagens metodológicas que, por sua vez, davam a ver uma trajetória arqueológica.

Não se trata, portanto, de reproduzir uma metodologia arqueológica ou genealógica, justamente porque não há em Foucault uma unidade em termos de metodologia, mas antes uma construção de um traçado, ou melhor, uma trajetória em termos metodológicos, um caminho percorrido que se inicia com uma abordagem arqueológica, se institui e se estabelece em uma perspectiva genealógica e se concretiza em uma dimensão pragmática, no sentido deleuzeano onde os conceitos funcionam (operam) como partes fundamentais do processo metodológico, tanto quanto os objetos empíricos, conforme descrito anteriormente a partir de Mieke Bal (2009).

Uma característica básica da arqueologia é justamente a multiplicidade de suas definições, a mobilidade de uma pesquisa que, não aceitando se fixar em cânones rígidos, é sempre instruída pelos documentos pesquisados. Os sucessivos deslocamentos da arqueologia não atestam, portanto, uma insuficiência, nem uma falta de rigor: assinalam um caráter provisório assumido e refletido pela análise (MACHADO, 2006, p. 12).

O princípio arqueológico foucaultiano possibilitou formalizar a um só tempo um determinado campo de saber, formado por um conjunto de

referências conceituais, como já explicitado, e produzir um determinado *corpus*, formado pelos elementos constitutivos de sequências, cenas, frames ou situações determinantes dos filmes. O interesse, nesta etapa, não é o de formalizar o uso de imagens de arquivo a partir das recorrências que se configuram a partir das estruturas de sentido comuns ao cinema tradicional, pois não se trata de tentar mapear e perceber as formas pelas quais o arquivo é utilizado para compor discursos históricos lineares, hermenêuticos e explicativos. Este é o uso dos arquivos que se poderia denominar como hegemônico, já bastante explorado pelo documentário clássico e muito estudado pela análise fílmica. A arqueologia foucaultiana possibilita, entre outras coisas, um afastamento das perspectivas centradas na busca por uma verdade que seria essencial e absoluta, o que constituiria uma forma inconsistente de analisar as obras indicadas e também para pensar a maneira pela qual o arquivo compõe as dinâmicas audiovisuais contemporâneas, com problemáticas cada vez mais complexas.

Aqui, pelo contrário, a tentativa é a de perceber de que forma as descontinuidades e rupturas das imagens de arquivo no decorrer dos filmes analisados podem ajudar a demarcar algumas regularidades discursivas que possibilitem compreender as formas complexas pelas quais o arquivo se expressa no cinema contemporâneo. O intuito é identificar determinadas operações do arquivo na obra de Farocki que acompanharam as mudanças pelas quais o documentário passou durante as últimas décadas (CATALÀ, 2012).

Desta forma, foi possível enunciar uma série de manifestações do arquivo e elementos constitutivos das obras audiovisuais, criando as condições necessárias para reconhecer o arquivo como um mecanismo expressivo diagramático que extrapola os conceitos tradicionais e canônicos da linguagem audiovisual. Foram mapeadas as principais formas pelas quais os arquivos se expressam nas obras que compõem o *corpus*, posteriormente agrupadas de forma temática. Percebi não apenas que alguns temas são recorrentes nas obras, mas que esses temas aparecem de forma substancial e operativa nos filmes. Ou seja, não são temas escolhidos para serem retratados ou representados nos filmes, mas são elementos que se apresentam incrustados às próprias imagens de arquivo, fazem parte de sua constituição e são exacerbados em seus

agenciamentos estéticos e políticos. Entre os possíveis temas passíveis de serem identificados e descritos nas obras analisadas, descrevi a vigilância, o controle, a guerra e a resistência. É no interior desses temas que é possível identificar as singularidades das imagens de arquivo, colocadas em jogo, em relação, produzindo diferenciação em uma configuração diagramática.

Nesse processo, menos do que indicar uma estrutura rígida de sistematizações metodológicas, o esforço foi o de inventar uma prática de transbordamento, de um filme a outro, de uma imagem à outra, de um conceito a outro, de um gesto a outro; uma dinâmica de ressonâncias mútuas muito mais multiplicadoras que explicadoras. O arquivo escapa, assim, às interpretações estanques e demanda novas associações, trazendo uma heterogeneidade que é, de certa forma, exigida pelas próprias obras. São elementos emergentes, potências de diferenciação que podem ser descritos de forma dispersiva, raramente percebidos em seu conjunto mais amplo, mas que se configuram como regularidades das formações discursivas do arquivo contemporâneo, de maneira bastante distinta da forma tradicional à qual estão geralmente atrelados seus usos convencionais no decorrer da história do cinema.

Outra etapa metodológica teve enfoque em uma análise genealógica das manifestações descritas de forma arqueológica. Aqui, o objetivo foi o de tentar descrever quais as regras que se impõem nas possíveis relações que se sucedem a partir dos agenciamentos estéticos e políticos aos quais são submetidos os arquivos. Nesse contexto, foi possível perceber um funcionamento diagramático que põe em jogo relações de força, possibilitando que os arquivos atuem de diferentes formas, em diferentes funções. Que atuem, enfim, como elementos de diferenciação.

Com este princípio genealógico elaborado por Foucault, procurei traçar de que forma se expressam as recorrências de posicionamento identificados nas imagens de arquivo. De um lado, por um âmbito geral e demonstrativo, o que as imagens descrevem em sua banalidade. Por outro lado, uma espécie de utilização interpretativa do cineasta, aquilo que ele pretende colocar em jogo ao reutilizar cada uma dessas imagens e ao agenciá-las umas às outras, aos sons, à voz *off*, aos elementos extra-fílmicos, etc. Assim, foi possível identificar o tipo de relações

propostas no cruzamento entre essas diferentes posições, ou seja as relações lacunares dos arquivos, possíveis através de seus agenciamentos e que demandam uma configuração diagramática, um jogo de forças.

Assim, o trabalho descreve de que forma os agenciamentos estéticos e políticos potencializam os rastros e as lacunas dos arquivos no âmbito dos conceitos trabalhados. Foi possível identificar, por exemplo, uma montagem de intervalos temporais que colocam em jogo intensidades abstratas e durações heterogêneas que se expressam na superfície dos arquivos por diferenciação. Trata-se de um processo passível de ser observado no jogo entre as discontinuidades identificadas na forma como os arquivos se expressam. O objetivo, portanto, é assinalar a singularidade dos acontecimentos produzidos pelos agenciamentos entre os arquivos, demonstrando como suas regularidades e permanências se expressam em processos de diferenciação.

1.3 Composição do *corpus*

A pesquisa constrói seu *corpus* a partir da obra audiovisual do cineasta e artista alemão Harun Farocki. A escolha por este realizador é justificada pela importância que sua obra sustenta na produção audiovisual mundial do ponto de vista estético e político. O critério de seleção deste cineasta passa tanto pela linguagem adotada, como pelos temas que são abordados em seus filmes. Farocki utiliza o cinema como ferramenta não apenas para registrar e documentar aspectos do mundo e da vida pública, mas para produzir um conjunto de comentários audiovisuais sobre as transformações pelas quais a sociedade vem passando no decorrer dos anos, o que interessa às discussões aqui propostas.

Aborda frequentemente temas ligados a uma dimensão política, gerando reflexões sobre o regime da imagem, suas tecnologias de visão e suas mudanças frente à proliferação de mídias, explorando os efeitos sobre os sistemas de produção industrial, da exploração do consumo, das guerras e das instituições

disciplinares. Trata-se, portanto, de um conjunto de temas relevantes para explorar os objetivos desta pesquisa.

Farocki acabou se destacando em meados dos anos 1980, na Alemanha, como cineasta experimental, explorando questões de vanguarda no audiovisual. Sua obra cinematográfica foi exibida em poucas salas comerciais, ficando restrita a festivais de cinema independente e à mostras de cinema underground. Produziu uma obra extensa e de acesso muito restrito que opera entre o cinema, o vídeo e a instalação. Mesmo suas obras feitas para a televisão ou para exposição em circuitos de arte não possuem ampla distribuição e exibição.

Farocki teve recentemente mostras individuais de suas obras no Brasil. Em 2010 aconteceu a retrospectiva *Harun Farocki: por uma politização do olhar*⁶, em São Paulo; e em 2012 houve a mostra *Harun Farocki e a política das imagens*⁷, no Rio de Janeiro. Foram duas mostras nas quais boa parte da obra cinematográfica de Farocki foi exibida em conjunto, em salas de cinema, possibilitando que seus filmes se tornassem um pouco mais conhecidos do público brasileiro.

Um dos primeiros critérios de seleção e composição do *corpus* passa por essas duas questões, a grande quantidade de obras e o difícil acesso a elas. Na impossibilidade de se fazer um estudo que contemplasse todos os seus filmes, foi necessário fazer recorte inicial na identificação de obras que, num primeiro momento, fossem acessíveis e, num segundo momento, que utilizam imagens já existentes. Boa parte da obra de Farocki é produzida com imagens de arquivo, imagens de publicidade, de arquivos de câmeras de vigilância, de vídeos institucionais, de acervos de cinematecas e outras instituições de preservação audiovisual. Após uma pesquisa exploratória de diversas obras do cineasta às

⁶ Mostra retrospectiva com 30 trabalhos em filme e vídeo de Harun Farocki, organizada pela Cinemateca Brasileira em parceria com o *Goethe Institut*, CINUSP Paulo Emílio, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da ECA-USP, Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual do Departamento de Cinema, Rádio e TV da ECA-USP, dentro da programação da Bienal de São Paulo, além de um seminário internacional com a presença de especialistas como Thomas Elsaesser e Michael Baute e a publicação de um catálogo com textos sobre os principais aspectos da produção audiovisual do cineasta.

⁷ Mostra que aconteceu na Cinemateca do MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2012, organizada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em parceria com o MAR – Museu de Arte do Rio e o *Goethe Institut*, com a presença do próprio Farocki e da artista Antje Ehmman, que participaram de duas conferências e de uma oficina de audiovisual com duração de uma semana.

quais tive acesso, um segundo recorte foi feito no sentido de escolher obras que reunissem diferentes fontes de arquivos e diferentes formas de articulação entre essas imagens.

Optei por utilizar quatro filmes que compõem um conjunto de operações suficientes para responder aos objetivos desta pesquisa. *A Saída dos Operários da Fábrica* (*Arbeiter Verlassen die Fabrik*, 1995) contém imagens produzidas ao longo da história do cinema, além de imagens institucionais de operários saindo de diferentes fábricas e em diferentes situações. *Imagens da Prisão* (*Gefängnisbilder*, 2000) oferece um acervo de imagens de câmeras de vigilância e também de cenas de filmes de diferentes épocas do século XX que exploram o tema carcerário. *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1989) e *Reconhecer e Perseguir* (*Erkennen und verfolgen*, 2003) contam com imagens operativas que demonstram algum tipo de atividade maquínica ou laboral, gráficos computacionais, imagens de simuladores de voo, imagens de linhas de produção industrial. No entanto, se diferenciam ao passo que o acervo utilizado em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* é composto por imagens que se organizam em torno do reconhecimento fotográfico analógico, explorando questões históricas da identificação aérea e reconhecimento topográfico em sua relação específica com a Segunda Guerra Mundial. Já *Reconhecer e Perseguir*, trata de temas muito próximos e com imagens que também exploram padrões de reconhecimento e identificação, entretanto através de arquivos de imagens digitais comandadas por algoritmos e processos calculáveis.

Há uma certa heterogeneidade de temas, de recursos, de técnicas e de estilos na obra de Farocki, o recorte foi feito pensando em contemplar os aspectos mais relevantes para o que se pretendia estudar. Assim, após uma exploração mais minuciosa sobre esses quatro filmes, verifiquei algumas recorrências e regularidades nos métodos de articulação entre as imagens e os sons, nas relações produzidas entre diferentes blocos de imagens, entre as repetições, entre os cortes, entre as aproximações, entre as distâncias.

Foi possível identificar, então, alguns temas que permitiram explorar os agenciamentos produzidos entre os arquivos, como a vigilância, o controle, a

guerra e a resistência. Não foram exatamente os temas que interessaram, mas antes a forma pela qual eles acabam atuando como organizadores dos processos pelos quais os arquivos são agenciados. Em suma, trata-se de pensar em um primeiro momento, como os arquivos são agenciados esteticamente e politicamente nos filmes, num segundo momento como esses agenciamentos acabam operando na relação entre as imagens, fazendo-as assumir funções e posições que se expressam de forma lacunar, intersticial e, em um terceiro momento, perceber que essas articulações são circunscritas no interior de divisões temáticas que revelam uma determinada importância nesse jogo de operações.

Por fim, construiu-se um *corpus* que não é composto exatamente pelos filmes, mas por elementos de diferentes configurações (cenas, trechos, frames, situações, relações), aspectos que indicam um funcionamento do arquivo no interior dos filmes. Ou seja, não é o conjunto de filmes, nem mesmo o cineasta enquanto autor que compõem o *corpus*, mas alguns elementos que são traduzidos e colocados em relação.

2 PROCEDIMENTOS TEÓRICOS

Neste capítulo serão explorados alguns conceitos que sustentarão a base teórica do presente estudo. É o conjunto das reflexões teóricas discutidas aqui que fornecem um espaço possível para considerar o arquivo como elemento diferencial no cinema. O primeiro subcapítulo traz alguns conceitos desenvolvidos por Jacques Rancière, reunidos em torno do regime estético das artes, delimitando um território que permitiu que o arquivo possa ser considerado como campo de forças, como um processo, apto a produzir operações e relações entre diferentes elementos que compõem os filmes analisados.

No segundo subcapítulo é explorada parte da teorização proposta por Georges Didi-Huberman, principalmente a virada epistemológica da História da Arte, que o autor identifica a partir de autores como Walter Benjamin, Carl Einstein e Aby Warburg. Assim, serão exploradas questões que interessam diretamente à problemática do arquivo, como a possibilidade de pensar a importância dos diferentes tempos conjugados pelas imagens e de como é possível pensar a experiência das imagens no presente, apesar de carregarem uma carga de memória bastante evidente.

Em um terceiro momento são explorados os conceitos de agenciamento, diagrama e máquina abstrata a partir da filosofia da diferença de Gilles Deleuze. São estes conceitos que permitem perceber de que forma as inúmeras funções assumidas pelos arquivos produzem a sua potência como elemento diferencial, produzindo multiplicidades e operando de forma diagramática no cinema de Harun Farocki.

Por fim, um último subcapítulo tratando de uma questão não menos importante para os estudos sobre as imagens de arquivo, a crise do modelo de representação. Trata-se de elaborar teoricamente um pensamento sobre a experiência das imagens que não fique preso a um sistema binário e representativo, pois somente assim é possível tomar os arquivos em sua plena potência, em sua complexidade, em seu estatuto. É fora de um sistema

representacional que os arquivos operam de forma intensiva e podem ser pensados no interior de um diagrama.

2.1 Estética e política

O eixo central do pensamento de Rancière incide sobre o problema da imagem em um conjunto de relações indissociáveis entre estética e política. São reflexões críticas que partem de campos distintos do saber como a Filosofia, a Teoria e a História da Arte, a Literatura e o Cinema. Suas obras têm configurado os debates contemporâneos sobre comunicação, arte e política, constituindo linhas de força que não cessam de produzir um pensamento de referência constante nas análises e nas observações das imagens, sejam elas artísticas ou midiáticas.

Para Rancière, há uma dimensão estética que se expressa na ordenação social dos modos de visibilidade e dizibilidade e, ao mesmo tempo, uma dimensão política na reconfiguração dessa ordenação, na possibilidade de agenciamento de novos modos de fazer, ver e dizer. Haveria, então, um fundamento estético na política⁸ que, segundo o autor, seria um modo de partilha – tanto no sentido de divisão quanto de distribuição – de uma experiência sensível comum.

Ao evidenciar os paradoxos que acompanham o pensamento moderno e adentram à pós-modernidade, Rancière produz uma série de problematizações no cerne das questões que envolvem a imagem em suas dimensões estética e política. Há, inclusive, um deslocamento das próprias noções que estes termos (estética e política) designam na contemporaneidade.

A estética, por exemplo, não estaria reduzida e submetida à filosofia da arte ou às artes do belo, mas antes definiria as possibilidades de ruptura e

⁸ É importante ressaltar que as dimensões estética e política, para Rancière, se diferenciam do fenômeno da estetização da política apontado por Walter Benjamin (2012). Não se trata, aqui, de uma estetização da arte a serviço da política, do poder e do autoritarismo, como discutido por Benjamin em relação aos regimes nazi-fascistas.

distribuição do sensível, um problema evidente de comunicação que caracteriza a era moderna. A política, por sua vez, seria antes um recorte comum do mundo sensível, uma composição entre visibilidades e dizibilidades e uma possibilidade de reconfigurar o espaço e o tempo, ao contrário de como é entendida num sentido comum, na maneira como grupos sociais organizam seus interesses.

A filosofia política desenvolvida por Rancière tem matriz nitidamente marxista – ainda que de encontro à filosofia althusseriana⁹ – e se traduz, em linhas gerais, pela possibilidade de criação intempestiva de novas formas de vida por parte do oprimido. Pensar a política a partir de Jacques Rancière implica uma série de pressupostos que podem ser tomados como desvios ou deslocamentos de um discurso dominante. Rancière propõe uma leitura da política a partir de perspectivas teóricas sob uma ótica enviesada, ou melhor, sob um ângulo de incidência que se diferencia radicalmente do discurso dominante que identifica a política ao consenso¹⁰ e que elege este consenso como princípio básico da democracia (RANCIÈRE, 1996b).

O autor tenta mostrar que “o que chamam de consenso é na verdade o esquecimento do modo de racionalidade próprio à política” (RANCIÈRE, 1996b, p. 368), racionalidade esta que se manifesta através do que ele chama de dissenso ou desentendimento (*mésentente*). Logo, existiriam os *sujeitos do dissenso*, aqueles que tomam a palavra (ou a ação) sem tutela reconhecida, que se tornam sujeitos políticos apenas quando assim o fazem, quando e onde não teriam o poder de fazê-lo.

Rancière subverte, portanto, os dois modelos clássicos da filosofia política, a figura do animal político aristotélico¹¹ e o modelo hobbesiano¹², colocando-os em segundo plano, como interpretações daquilo que ele chama de racionalidade própria da política: “um modo de ser da comunidade que se opõe a

⁹ Jacques Rancière iniciou sua carreira trabalhando ao lado de Louis Althusser, orientado pelos ideais marxistas. A partir dos acontecimentos de maio de 1968, dedica-se a um longo estudo sobre a história operária, repensando e afastando-se das concepções do marxismo tradicional e do pensamento althusseriano.

¹⁰ Rancière tenta demonstrar que existe cada vez mais uma saturação policial da política em nossas sociedades.

¹¹ O cidadão que busca naturalmente sua completude em uma comunidade.

¹² A constante guerra de todos contra todos e o desejo geral de cessar com a guerra através de um contrato social.

outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível” (RANCIÈRE, 1996b, p. 368).

Com isso Rancière demonstra que, em certa medida, esquecemos que a democracia “não é primeiramente o nome de um regime político numa classificação objetiva dos diferentes regimes, mas o nome de um desvio singular no curso normal dos assuntos humanos” (RANCIÈRE, 1996b, p. 369-370). Isto significa dizer que a democracia carrega em sua essência uma carga de ruptura inédita da lógica de dominação legítima ao colocar o poder de governar na mão de qualquer um que assim o desejar. O núcleo específico da racionalidade política será, para Rancière, a destituição de qualquer distinção entre a vocação para governar e a vocação para ser governado.

Com efeito, Rancière retoma a discussão marxista da luta de classes, sacando-a de uma dimensão sociológica – em oposição a uma noção que se prende a definições históricas, econômicas e sociais – colocando-a no cerne da dimensão política, enfatizando o conteúdo simbólico do conceito de classes. Trata-se de um movimento de torção radical do conceito de classes em Marx, ao assumir que uma classe somente se caracteriza em sua potência política ao evidenciar seu caráter de não-classe, numa partilha do espaço comum.

A política, em última instância, repousa sobre um único princípio, a igualdade. Só que esse princípio só tem efeito por um desvio ou uma torção específica: o dissenso, ou seja, a ruptura nas formas sensíveis da comunidade. Ele tem efeito ao interromper uma lógica da dominação suposta natural, vivida como natural. Esse efeito é a instituição de uma divisão ou de uma distorção inicial. Essa distorção é que é testemunhada pelas palavras aparentemente muito simples: *demos* e *democracia*. (RANCIÈRE, 1996b, p. 370).

Dentro deste conjunto de deslocamentos conceituais provocados por Rancière está o próprio termo *política*, que é torcido para a noção de *polícia*. Para ele, aquilo que chamamos geralmente de política é, na verdade, uma ordem policial: “o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (RANCIÈRE, 1996a, p.

41). Rancière define, assim, a polícia como uma ordem que atua nos corpos, que define as divisões entre os modos de fazer, ver e dizer, designando não apenas as formas de articulação entre ação, produção, percepção e pensamento, mas também os espaços e as parcelas (ou ausência de parcelas) dos grupos sociais.

A polícia é, na sua essência, a lei, geralmente implícita, que define a parcela ou a ausência de parcela das partes. Mas, para definir isso, é preciso antes definir a configuração do sensível na qual se inscrevem umas e outras. A polícia é assim, antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído. (RANCIÈRE, 1996a, p. 43).

O pensamento produzido por Rancière localiza-se, então, em uma percepção estética da política que opera na linguagem, de forma imanente. Os princípios que a organizam não são baseados em um ideal de justiça, na garantia de direitos ou na igualdade social dos indivíduos, pois como bem demonstrou Rancière com o conceito de polícia, tais garantias não são absolutas e são facilmente alienáveis em suas práticas. A polícia está relacionada à construção das propriedades de uma comunidade, dispõe a forma e a estrutura da ocupação dos espaços, da execução das funções e da divisão das aptidões, definindo as semelhanças e as diferenças identitárias, caracterizando os corpos e os modos de sua agregação (RANCIÈRE, 2010, p. 76).

O importante aqui é perceber que a política não é a defesa de uma causa, mas a mobilização de um conjunto complexo de relações, de distribuição das possíveis reivindicações, da possibilidade de determinadas falas ou gestos na divisão do comum, “deixando de ser ruído para circular sem fim definido, mas com a potência de reconfigurar o espaço, o tempo, a memória” (MIGLIORIN, 2008, p. 5). Rancière constitui a política como uma cena que coloca em jogo conflitos entre mundos perceptíveis, entre o que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto. Esta cena política é produtora de dissensos, rompendo com a

estabilidade de conflitos pré-existentes, fazendo emergir as ações daqueles sujeitos que, até então, não estavam em posição de interlocutores.

Existe, portanto, um princípio da emancipação política que é essencial para a compreensão do problema estético na contemporaneidade. As cenas do dissenso provocam rupturas nas unidades do visível, permitindo a emergência de situações que modificam nossa relação com os objetos e as imagens do mundo comum, assim como nossas atitudes com relação ao ambiente coletivo.

O dissenso não é exatamente uma discordância entre duas falas opostas ou um atrito entre opiniões divergentes, mas um conflito entre cisões da ordem do sensível, um princípio de resistência, uma busca por uma emancipação na criação do comum.

Por desentendimento entenderemos um tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura. (RANCIÈRE, 1996a, p. 11).

O dissenso expressa um processo de subjetivação política não de um discurso a ser enunciado por um interlocutor com lugar de fala definido, mas antes na própria criação da condição de fala, por um interlocutor sem a devida autorização para fazê-lo. Portanto, a constituição do comum não é exatamente a partilha da possibilidade de fala na comunidade, da possibilidade de tornar algo comum a todos, a apropriação realizada por um gênio criador, mas a subversão do inaudível que advém de um lugar, um espaço onde geralmente não há fala por não haver título para tanto.

Tomar o arquivo como dissenso – mais do que isso, pensar os arquivos enquanto práticas dissensuais da comunicação – equivale a dizer que sua função enquanto imagem não diz respeito apenas às palavras, enquanto discurso, significação, mas diz respeito também à sua própria condição de fala, de enunciado ou de mudez. Trata-se de características que dizem respeito às

“dimensões políticas das imagens, uma vez que elas se apresentam como maneiras de fazer, dizer e sentir que têm a potência de reconfigurar as formas de visibilidade e sensibilidade” (MIGLIORIN, 2008, p. 5), o que pode ser também identificado em função das imagens de arquivo.

Ao problematizar as relações de desigualdades que existem entre os iguais, Rancière traz à tona a dimensão do comum como princípio de uma partilha do sensível, ou seja, coloca em questão que o ver, o falar, o perceber e o agir se produzem em relações de desigualdades. Portanto, a reconfiguração do sensível é política, pois insere novos sujeitos em uma situação e em um espaço comuns, criando assim novos modos de visibilidade àquilo que até então não se fazia visível.

Se, conforme Rancière, a realidade do mundo sensível é mediada não apenas pelos sentidos, mas também pelas categorias do intelecto, é de extrema importância tentar compreender de que forma as dimensões estética e política podem interferir na ordenação desse mundo sensível.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009a, p. 15).

Aqui, avança-se em relação a esta análise, aproximando o pensamento de Rancière à potência de autonomia da imagem, característica identificada nos arquivos. Este conjunto radical de relações entre estética e política, quando endereçado ao problema da imagem, se configura em uma reflexão importante para a constituição de uma problemática do arquivo no seio da comunicação, uma vez que este se apresenta como modo de circulação do sensível e oferece diversas possibilidades de reconfigurar as formas de visibilidade e sensibilidade. O arquivo, entendido nesses termos, possibilita maneiras de constituir articulações entre o visível e o invisível. A estética é um “recorte dos tempos e

dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009a, p. 16).

Para Rancière a imagem não deve ser reduzida à sua visualidade, pois nela operam também o dizível, o indizível e aquilo que não é visível, portanto a imagem deve ser compreendida em sua alteridade e em seu caráter paradoxal. A imagem é ao mesmo tempo autônoma e elemento que compõe uma parte em um determinado fluxo imagético. Com efeito, tomar a imagem pelo que ela possui de meramente visual significa desconsiderar o complexo jogo de relações que define o seu amplo sentido e sua especificidade na esfera comunicacional. O que uma imagem possui de meramente visual é um corte no possível, uma cisão no comum, um *parte exclusiva* do real, mas a imagem também é uma partilha do comum em sentido mais amplo, pra além de seu caráter de visualidade, de seu conteúdo, sobretudo em função de uma partilha de tempos e espaços, tornados comuns a partir de uma experiência sensível da imagem. Em outras palavras, é possível dizer que seu amplo sentido e sua especificidade estariam na dimensão da experiência sensível.

O caráter paradoxal da imagem indicado por Rancière, isto é, uma capacidade de gerar operações entre o dizível e indizível, entre o visível e o invisível, é uma das características mais importantes identificáveis nas imagens de arquivo. É a partir desse tipo de operação que Harun Farocki produz uma série de agenciamentos entre diferentes tipos de imagens, potencializando a construção de determinados enunciados que são frutos das relações entre os arquivos.

Os arquivos operam, neste âmbito instaurado por Rancière, os recortes do que é visível e dizível, colocando em prática uma distribuição do sensível que inclui as coordenadas conceituais e modos de visibilidade que atuam em um determinado domínio político. Nestes termos, a dimensão política dos arquivos passa pela dimensão estética que lhe é inerente, atualizando-se na configuração do sensível. O sensível diz respeito ao estético e ao político simultaneamente, e a sua partilha aborda as maneiras com que se distribuem os modos do visível e do enunciável.

Os arquivos colocam em jogo, portanto, novas operações – do pensar, do falar, do perceber, do produzir – priorizando o princípio da igualdade entre qualquer imagem, entre qualquer elemento audiovisual, através de uma reconfiguração da partilha do sensível. Trata-se de uma reconfiguração incisiva, no comum, de sujeitos novos e objetos inéditos, de modo a dar visibilidade àquilo que até então não era visível. As imagens operativas, utilizadas por Farocki, em uma visão de senso comum – uma partilha em vigor –, são codificadas como ruído, sem significação e sem interesse para o campo do comum. Nessa configuração estético-política apresentada por Rancière, o arquivo assume outra posição.

No livro *O destino das imagens*¹³, Rancière tenta compreender o problema da imagem no espectro dos fenômenos estéticos da contemporaneidade a partir de seus sistemas de visualidades (visibilidades e dizibilidades). Seu interesse passa por demonstrar uma série de paradoxos entre as operações, os modos de circulação e o discurso crítico das imagens. Com isso, o autor tenta construir um sistema de pensamento a partir das relações entre os elementos e as funções que transcendem a natureza da imagem, aquilo que ele identifica como *imagéité*. Sustenta, assim, um movimento entre os regimes de visualidade das imagens: a passagem do regime ético¹⁴ ao regime representativo¹⁵ e deste ao regime estético.

A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Essas operações mobilizam funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem. Dois planos ou encadeamento de planos cinematográficos podem, assim, depender de uma *imagéité* diferente. E, inversamente, um plano

¹³ RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

¹⁴ No regime ético, a arte não é ainda identificada como tal e encontra-se diluída na questão das imagens que, por sua vez, assumem um destino social e político na relação que constituem com o *ethos*. Trata-se de uma visão platônica das verdadeiras maneiras de produzir as imagens e seus significados (RANCIÈRE, 2009a, p. 28).

¹⁵ O regime representativo ou poético das artes está centrado no princípio mimético das imagens, uma concordância aristotélica entre a *poiesis* (regras da produção das artes) e a *aisthesis* (leis da sensibilidade humana). Trata-se de um regime de visibilidade das artes que identifica as imagens conforme as maneiras de fazer, ver e julgar as imitações, classificando-as em gêneros específicos e avaliando-as em boas ou más qualidades (RANCIÈRE, 2009a, p. 30-31).

cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de *imagéité* que uma frase romanesca ou um quadro. (RANCIÈRE, 2012b, p. 14).

Rancière procura explicitar o regime estético das artes para compreender o sistema de relações que define o modo de apresentação das imagens em detrimento de seu modo de representação, encruzilhada com que se defronta também o campo da comunicação. O regime estético é pautado precisamente sobre a compreensão de que *não há* uma continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis do pensamento dos espectadores, um efeito político das imagens que se dá na suspensão de toda relação determinável entre a intenção da produção das imagens e seu efeito de recepção.

São questões imprescindíveis que permitem pensar um estatuto do arquivo, capaz de compreender de que forma as operações entre imagens já existentes são capazes de formular um pensamento inaudito, de gerar conflitos e processos que fazem com que as imagens ocupem um outro lugar, que desenvolvam uma nova temporalidade. O regime da *imagéité* permite compreender o tipo de transformação que ocorre com as imagens operativas de Farocki, passando a funcionar como processos carregados de intensidades, deixando de exercer uma simples função de objetos que a priori lhes foi designado. As imagens de arquivo passam, assim, a produzir relações a partir de suas próprias singularidades.

A partir das observações de Rancière, foi possível perceber a importância que função-imagem adquire na problemática do arquivo. As imagens de arquivo podem assumir diferentes funções quando conjugadas com outras imagens, tendo seu sentido imanente modificado não apenas pelo encadeamento com outras imagens, mas também pelos agenciamentos de ordem extra-fílmica. Não são apenas os signos audiovisuais que operam na produção de sentidos, mas também a capacidade que a imagem pode assumir de exercer relações com o invisível, o dizível e o indizível, ou seja, com a capacidade que os arquivos possuem de assumir funções em determinados agenciamentos. A articulação destes elementos constitui um regime específico como um conjunto de operações que articula elementos e funções.

O regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema da representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para os nobres, comédia para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero etc.). (RANCIÈRE, 2009a, p.47).

O regime estético torna-se essencial, assim concebido por Rancière, para caracterizar de que forma o arquivo adquire um caráter operacional determinante na contemporaneidade, assim como a classificação da *imagéité* em três categorias, proposta por Rancière. Segundo o autor, existiriam “três maneiras de vincular ou desvincular o poder de mostrar e o poder de significar, [...] de selar ou recusar a relação entre arte e imagem” (RANCIÈRE, 2012b, p. 36): a imagem nua, a imagem ostensiva e a imagem metamórfica.

A imagem nua é aquela “que não faz arte, pois o que ela nos mostra exclui os prestígios da dessemelhança e a retórica das exegeses” (RANCIÈRE, 2012b, p. 32). Trata-se da imagem fotográfica, documental, de realidade inquestionável. A imagem ostensiva é a imagem em sua presença bruta, sem significação. A imagem que possui um caráter de presença justamente por sua função de circulação e de alteração de sentido a partir desta presença. Por fim, há a imagem metamórfica, que é uma negociação entre as imagens ostensivas da arte e os sintomas sociais, culturais e políticos. Trata-se de uma imagem que funciona esteticamente de modo duplo, como símbolo e como interrupção da circulação midiática. Aqui estaria a evidência do caráter operacional das imagens de arquivo e seu poder político como instrumento de dissenso.

Farocki opera no limite dessa categorização proposta por Rancière, na medida em que trabalha tanto com imagens nuas, quanto com imagens ostensivas, forçando-as – de forma violenta – a uma transformação estética. Não se trata de uma estetização de imagens que seriam consideradas fora de um sistema estético, utilizadas pelo cineasta em um rearranjo artístico e expressivo que as coloque em uma posição privilegiada, mas antes de provocar uma torção em suas constituições simbólicas a ponto de torná-las funções dentro de um diagrama que produz como resultado suas articulações, uma série de

transformações nessas imagens. Em suma, Farocki as transforma em imagens metamórficas e trabalha com as potências aí surgidas. De fato, essa é uma qualidade das próprias imagens de arquivo que aparece de forma reiterada no uso que muitos artistas e cineastas têm feito do arquivo.

Cezar Migliorin (2008) propõe uma ideia que pode ser bastante fértil a este estudo ao relacionar a cena política produtora de dissenso, nos termos de Rancière, à noção de uma espécie de língua estrangeira (ou língua menor) em oposição a uma língua dominante, formulada por Deleuze e Guattari. O autor toma como base a palavra e seu papel decisivo no regime estético da arte, não no sentido de ato ilocutório ou de local de fala, que seriam amplamente regradados pelas determinações estruturais da política, mas como voz (palavra ou ação) dos atores intempestivos que rompem a estabilidade dos conflitos pré-existentes e adentram no campo da política sem terem o determinado aval para tanto (MIGLIORIN, 2008, p. 7). Migliorin busca algumas formalizações na obra de Deleuze que podem ser relacionadas ao conjunto de ideias sobre estética e política, de Rancière, entre elas a fabulação de um povo por vir e a necessidade de que, na impossibilidade de viver sob a preponderância dominante de uma língua, o ato de fala precisa ser criado como uma língua estrangeira no interior da língua dominante (MIGLIORIN, 2008, p. 7).

A língua estrangeira funcionaria, então, como uma fabulação, uma diferença que provoca a cisão e a desestabilização da língua dominante e, ao mesmo tempo, como o que funda novos lugares para os atores que atuam nessa nova língua (MIGLIORIN, 2008, p. 8). O importante, a partir dessa relação, é perceber que a ação de uma língua estrangeira funciona como uma virtualidade, um ato político que se dá por uma via estética – no caso uma literatura menor, como definida por Deleuze e Guattari – e por um gesto que forja enunciados coletivos que funcionam como novos meios, outras formas de partilha do mundo sensível. De fato, é no interior da própria língua dominante que se “encontra meios para uma enunciação não subordinada e necessária” (MIGLIORIN, 2008, p. 8).

A relação proposta por Migliorin serve também para pensar as imagens de arquivo, pois estas operam de forma semelhante a uma língua menor, agindo

como fator que desestabiliza os modos de representação ao criar agenciamentos coletivos que dão voz (palavra e ação) a imagens que não estariam aptas, *a priori*, a dizer algo. O uso de imagens de arquivo, principalmente das imagens operativas, como propõe Farocki, funciona como uma ação ou um movimento estético que, antes de ser um embate discursivo, é uma tomada de posição, uma atuação no espaço expressivo e sensível. É um dissenso político, como definiu Rancière. Portanto, é uma forma de ação política afastada do embate discursivo.

É na estética que a igualdade é reivindicada como princípio político, como devir. Definitivamente, não é o conteúdo dos arquivos que dá conta de sua dimensão política, mas seu regime de *imagéité*, definido por Rancière como os modos de articulação que definem a dimensão política de cada imagem. O que é possível demonstrar a partir das imagens de arquivo nos filmes de Farocki é que a eficácia de uma imagem, no que diz respeito a seus possíveis efeitos políticos, não está estabelecida na continuidade imediata entre os conteúdos vinculados a estas imagens e as possíveis formas do pensamento sensível atreladas ao seu consumo. Por outro lado, tampouco em seu caráter de desvelo de algum tema ou assunto que se situaria no engajamento a um campo político.

É Rancière que possibilita pensar que essa eficácia, tanto estética quanto política, situa-se na suspensão de toda relação determinável entre a intenção da produção e seus possíveis efeitos na recepção. Como já foi dito, a imagem é política quando produz um dissenso entre suas articulações de produção e seus fins sociais. Trata-se de uma questão de singularidade de determinado regime das artes, “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (RANCIÈRE, 2009a, p. 27-28). No caso específico do regime estético, a relação entre tema e modo de representação é desfeita, é esvaziada.

Não foram o cinema e a fotografia que determinaram os temas e os modos de focalização da “nova história”. São a nova ciência histórica e as artes da reprodução mecânica que se inscrevem na mesma lógica da revolução estética. Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é

um programa literário, antes de ser científico (RANCIÈRE, 2009a, p. 48-49).

Esse é um programa do cinema como um todo, enquanto arte mecânica, e estas são todas questões que podem ser identificadas de forma recorrente no cinema de Farocki. Mais ainda, identifica-se a inserção do cinema de Farocki tanto no regime estético, definido por Rancière, quanto na nova ciência histórica. De fato, a obra do cineasta alemão pode ser encarada como uma história do desenvolvimento das imagens técnicas por um viés muito pouco tradicional, aproximando-se em termos narrativos ao que Rancière denomina aqui como nova história¹⁶.

Partindo desses pressupostos, retoma-se, mais uma vez, o caráter de abertura da imagem de arquivo. Na esteira de Rancière, é possível mapear um princípio de abertura da imagem no que ele define por *continuum* das formas metamórficas (RANCIÈRE, 2011). Assim como Didi-Huberman¹⁷, Rancière recorre à dialética em Benjamin para reconhecer “um duplo processo do desenvolvimento de novas temporalidades e da permeabilidade das fronteiras entre o *sensorium* da arte e o mundo da experiência sensível comum” (RANCIÈRE, 2011, p. 181). Este duplo processo, para Rancière, tem referência direta a uma poética romântica, mais especificamente à ideia schlegeliana da *poesia universal progressiva*, que implicava novas linhas temporais e uma permeabilidade das fronteiras. Esta *romantização*, conforme concebida por Schlegel, transformava as obras do passado em fragmentos metamórficos “suscetíveis a diversas reatualizações de acordo com as novas linhas de temporalidade” (RANCIÈRE, 2011, p. 182).

De acordo com esta poética, as obras do passado podem fornecer as formas para novos conteúdos ou os materiais para novas formas. Elas podem ser relidas, revistas, reescritas ao infinito. Elas formam assim um *continuum* das formas

¹⁶ Rancière não define um conceito de *nova história*, mas a partir de sua crítica radical ao regime da representação com a caracterização de um regime estético das artes, alia-se à perspectiva de autores como Michel de Certeau, Paul Veyne, Pierre Nora e Jacques Le Goff, radicalizando ainda mais os pressupostos de uma nova historiografia surgida com a Escola dos Annales em 1929.

¹⁷ A problematização de Didi-Huberman que interessa a esta tese será detalhada mais adiante.

metamórficas, e este *continuum* se equivale ao *sensorium* vivo da comunidade estética (RANCIÈRE, 2011, p. 182).

Rancière está preocupado em descrever como um objeto comum é capaz de se afastar de seu estatuto utilitário, atravessando a fronteira entre as esferas destas metamorfoses, o que é próprio do regime estético. Interessa à pesquisa como o arquivo pode se configurar em um elemento metamórfico afastado de seu caráter utilitário como documento ou testemunho do passado. Ou melhor, o *continuum* metamórfico das imagens coloca o arquivo no espaço do sensível heterogêneo, o retira de um nível de superioridade ao qual o ideal de testemunho o encerra, assumindo uma função ou um ofício que não era exatamente o seu, tornando-se estranho a qualquer finalidade que pudesse ser a ele conferida como atributo.

Afirma-se, assim, que as imagens de arquivo possuem uma potência ou uma característica essencial para o uso no cinema de Harun Farocki que passa pelo *continuum* das formas metamórficas. É essa característica que se expressa no arquivo sob novas temporalidades, passíveis de transformá-los em fragmentos metamórficos que, por sua vez, se reatualizam no espaço sensível.

Rancière propõe, ainda, uma reflexão sobre as transformações contemporâneas às quais as imagens estão submetidas e questiona se o trabalho da arte consistiria em problematizar as diferentes funções que se expressam possivelmente através das imagens. (RANCIÈRE, 2012b, p. 9). As operações seriam, para Rancière, um conjunto de capacidades das imagens de conter múltiplas funções, nelas mesmas, que se expressam como *performance* em um determinado meio de exibição. Ou melhor, as imagens não se caracterizam apenas como imagens, *elas mesmas* em sua intransitividade, mas também como alteridade apta a executar sua função em um meio expressivo qualquer, que possibilite tecnicamente sua exibição. As operações são “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (RANCIÈRE, 2012b, p. 11-12).

Em suma, Rancière amplia conceitualmente a palavra imagem, para além de suas propriedades miméticas. Portanto, quando se propõe uma associação do arquivo a uma propriedade operacional da imagem metamórfica, trabalha-se com uma potência do arquivo que não está diretamente ligada às características de um dispositivo técnico (de captação ou exibição da imagem), nem a um caráter interpretativo daquilo que se vê, de forma estanque, mas antes a uma propriedade funcional, um efeito que é determinado operacionalmente.

2.2 Tempo e anacronismo

No livro *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*¹⁸, Georges Didi-Huberman propõe uma arqueologia crítica da História da Arte questionando uma visão de disciplina humanista, tradição teórica que almeja a referência científica, remetida basicamente a Giorgio Vasari, mas também a Immanuel Kant e Erwin Panofsky, na busca por uma superação epistemológica nas consequências da relação entre a história e o tempo, tal qual imposta pela imagem. Partindo de uma experiência particular diante de um afresco de Fra Angelico, pintado por volta de 1440 em uma parede do convento de São Marcos, em Florença, o autor propõe um exercício de afastamento de uma prática historiográfica tradicional que visa a uma análise interpretativa, idealista e iconológica da imagem, o que considera uma redução de seu potencial crítico.

O relato de Didi-Huberman sobre *Madona das sombras*, o afresco de Fra Angelico, expõe não apenas uma prática metodológica bastante específica, mas também suas próprias frustrações decorrentes do embate com uma metodologia clássica de análise das imagens, operação que sedimenta-se no decorrer da história da arte sob um modo *eucrônico* de interpretação iconológica. Em sua decomposição crítica da obra de Fra Angelico, Didi-Huberman descreve de que maneira é possível perceber vários tempos heterogêneos e anacrônicos no afresco, tomando como perspectiva de análise os elementos que surpreendentemente foram deixados de lado nas interpretações iconológicas

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.

que se debruçaram sobre esta imagem. Segundo o autor, entre os detalhes que remetem a vários tempos distintos que caracterizariam o afresco, são perceptíveis a influência de uma noção de *prospectiva*, característica do século 15, do primeiro Renascimento, portanto “eucrônica”; uma questão figurativa das cores, que remete aos escritos dominicanos dos séculos 13 e 14, portanto “anacrônica”; e uma tradição ainda mais antiga, bizantina, do uso litúrgico de pedras semipreciosas coloridas, trazida à Itália por Giotto e seus falsos mármores da capela Scrovegni (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 22). “Estamos *diante do pano* como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 23, grifos do autor).

Diante de uma imagem antiga, o presente não cessa de se atualizar constantemente, da mesma forma que diante de uma imagem – a mais contemporânea possível – o passado não cessa sua reconfiguração num movimento obsessivo de construção da memória (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 16). Partindo desta constatação, Didi-Huberman se coloca frente a uma questão epistemológica bastante interessante – endereçada criticamente à História da Arte, mais especificamente repensando a pintura no Renascimento – que também serve, a título de aproximação, a este estudo. Como estar à altura de todos os tempos conjugados pelas imagens? Como dar conta dessa experiência no presente, apesar de toda a carga de memória comprometida nas imagens? São alguns dos paradoxos que também instigam o pensamento sobre os arquivos.

O conjunto de detalhes do afresco que chamaram a atenção de Didi-Huberman¹⁹ motivaram uma importante problematização epistemológica que questiona as tradições dos estudos sobre as obras de arte e as imagens, de um modo geral. O autor critica, portanto, um ideal bastante tradicional adotado pelos historiadores, que é a construção de um conjunto de evidências que seriam

¹⁹ O autor descreve alguns detalhes que lhe interessaram na obra de Fra Angelico, principalmente em relação à completa ausência de menção aos quatro panos pintados e emoldurados, posicionados na parte inferior do afresco, detalhes que não são retratados tanto em suas reproduções fotográficas, quanto em suas interpretações históricas. Os detalhes das observações de Didi-Huberman à obra de Fra Angelico não serão descritos nesta tese, pois acredita-se que a problematização epistemológica motivada por tais observações – uma perspectiva metodológica de análise que vai de encontro à tradição iconológica – tenha maior pertinência à nossa proposta de estudo.

capazes de determinar a compreensão de uma atividade pictural – o que há de figurativo em uma determinada imagem – a partir de categorias e elementos considerados pertinentes num âmbito histórico, ou seja, próprios do tempo de cada imagem.

Trata-se, para o autor, de um ideal de leitura limitado, que não enfrenta a cisão de um verdadeiro anacronismo. Dito de outro modo, o autor percebe que um método de análise eucrônico, muito comum à iconologia panofskiana, focado apenas no contexto de recepção pertinente à época de cada imagem, seria o resultado de um processo de idealização, uma espécie de síntese muitas vezes simplificada que não leva em conta os processos de deslocamento a uma semiologia não *iconológica*, ou seja, que leve em conta a complexidade que se configura em cada imagem (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 18). Estimula, assim, uma arqueologia crítica do tempo, de seus modelos e usos nos estudos que tem a imagem como objeto.

A arqueologia crítica que autor propõe empreender metodologicamente considera não apenas as múltiplas possibilidades de análise iconográfica de cada imagem, sem desprezar suas características em função de determinada época, mas também enfatiza um ponto de vista do tempo presente, diante do nosso tempo. Para ele, é necessário levar em conta a exigência de um questionamento sobre o estatuto da tradição histórica, pois a arqueologia esclarece as condições pelas quais um objeto ou uma nova questão pertinente à imagem – e não apenas ao contexto histórico – pode emergir em outras épocas, ainda que excessivamente conhecidas e documentadas (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 17).

Para Didi-Huberman, a questão do tempo envolve plasticidade, ou seja, pensar a imagem significa também pensar o tempo (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 15). Fazendo uma pequena inversão, seria impossível (ou apenas improdutivo) pensar a imagem, principalmente a imagem de arquivo, sem pensar o tempo, sua plasticidade, suas fraturas, seus ritmos (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 15). “Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar esta plasticidade fundamental e,

com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo operando em cada imagem²⁰ (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 23).

Em decorrência da abordagem analítica proposta por Didi-Huberman – de que para cada imagem não existe um único passado eucrônico, mas antes disso de que toda imagem é atravessada por diferentes fluxos temporais – um elemento importante que vem à tona é a sobredeterminação da imagem em função do tempo e a compreensão do aspecto de *montagem das diferenças* que caracteriza paradoxalmente as imagens, por mais simples que elas sejam.

A imagem é altamente sobredeterminada: ela abre várias frentes, poderíamos dizer, ao mesmo tempo. O leque de possibilidades simbólicas que acabo de esboçar, a propósito desse único pano de afresco italiano, só ganha sentido – e só pode receber um início de verificação – diante do *leque aberto do sentido* em geral, tal qual a exegese medieval havia forjado suas condições práticas e teóricas de possibilidades (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 24, grifos do autor).

É interessante perceber que essa abertura da imagem a tempos anacrônicos diz respeito não apenas a questões que remetem a tempos distintos e que estariam perceptíveis nas imagens (a ponto de serem interpretadas e relacionadas a épocas específicas), mas, principalmente, a elementos diferenciais que devém do tempo, ou seja, que se estão em devir, que se manifestam tanto de forma material, quanto de forma imaterial. Ou seja, no limite entre o virtual e o possível, na bifurcação entre sua atualização e sua realização.

De fato, Didi-Huberman atesta uma *fecundidade do anacronismo* que nos permite “chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 26). O autor conclui, então, que em comparação com a imagem, seja ela qual for, somos apenas um elemento de passagem, enquanto ela própria é um elemento de duração, carregada de memória e devir.

A Didi-Huberman interessa especificamente a função epistemológica crucial do anacronismo e suas relações estreitas com as noções de *sintoma* e

²⁰ Tradução minha.

*sobrevivência*²¹. O sintoma seria o responsável por fazer aflorar memórias, relações, semelhanças e tensões com as múltiplas temporalidades que se manifestam nas imagens. O sintoma está, portanto, intimamente relacionado ao anacronismo e à sobrevivência. Trata-se de um desdobramento do caráter dialético das imagens, operando de forma inquietante em sua historicidade.

Assim, a imagem pode ser considerada como portadora de uma memória que lhe é particular, dando espaço a uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que, por sua vez, se conectam e se interpelam. Diante das imagens estamos inevitavelmente diante do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 15), por isso a imagem não poderia ser tomada como simples objeto, mas antes como um campo de forças carregado de tempo complexo e impuro, ou seja, uma multiplicidade de tempos. Assim, tenta demonstrar de que forma o tempo se desdobra na imagem em suas mais variadas intensidades e durações heterogêneas, uma espécie de densidade ou matriz do tempo que se expressa na imagem.

Didi-Huberman recorre a pensadores como Walter Benjamin, Carl Einstein e Aby Warburg, cada um deles anacrônico à sua maneira, amplamente interessados em problemas sobre o tempo e a imagem. Retomarei brevemente as releituras de Didi-Huberman sobre esses teóricos, focando nos aspectos conceituais que interessam a um pensamento sobre as imagens de arquivo, procurando descrever, à medida do possível, como tais aspectos se relacionam direta ou indiretamente com a obra de Harun Farocki. O interesse aqui não se debruça sobre o pensamento de Benjamin, Einstein e Warburg, mas antes o conjunto de ideias, métodos e inquietações produzido por cada um deles e de que forma é possível traduzi-los teoricamente aos interesses desta pesquisa.

Não é exatamente a crítica a uma visão canônica da História da Arte enquanto disciplina humanista, muito menos o rigoroso exame do campo da História executado por Didi-Huberman que interessa a esta tese, mas antes a importância que as imagens – e as possíveis aproximações às imagens de arquivo

²¹ Tomaremos aqui a noção de sobrevivência que Didi-Huberman (2013a) desenvolve a partir do termo *Nachleben* em Aby Warburg, um caráter de vestígio ou rastro que é próprio das imagens, formas e temas que permanecem como marca, como sintoma, e que se expressa em outras imagens e em tempos distintos.

– adquirem em toda a obra filosófica deste autor, seja pelos diferentes ângulos de tratamento aos quais submete as imagens em seu vasto espectro de análises, ou pelos movimentos de metamorfose das imagens, identificados em diversas de suas investigações. Didi-Huberman é um pensador identificado com a história da arte, mas também com o problema geral da história intelectual e das ciências humanas, comprometido com o pensamento filosófico e com a problematização das imagens em um âmbito ampliado, o que é de grande relevância para os estudos sobre arquivos.

Walter Benjamin, como já foi dito, configura-se como um intercessor importante das ideias discutidas por Georges Didi-Huberman. O autor francês busca em Benjamin as noções de imagem dialética e choque²² para desenvolver outros dois conceitos que interessam diretamente a esta pesquisa: imagem crítica e sintoma. A busca de Benjamin por uma chave interpretativa da modernidade fundada na disseminação da cultura da imagem terá íntima relação com a crítica de Didi-Huberman ao uso de categorias e modelos historicamente puros (positivista e iconológico), preferindo então uma arqueologia crítica da História da Arte. Apesar da tentativa de resgatar a experiência sensível em face do caráter efêmero da modernidade, o que é aqui problematizado assume um deslocamento deste pensamento benjaminiano ao colocar o arquivo sob o foco de um olhar mais amplo do que o instante eucrônico em que a imagem é tomada, ou de seu caráter de efemeridade frente à sua época. Benjamin “compreendeu como poucos as *origens* (no sentido muito particular que atribuía a este conceito) e as *tendências* da modernidade” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 15).

É a partir do conceito de sintoma, experiência limite da imagem, que Didi-Huberman vai estabelecer o paradoxo do anacronismo, ao pensar em um tempo historicamente complexo e impuro que se manifesta nas imagens, uma conformação heterogênea e anacrônica do tempo. Assim, pode-se entender a importância que o autor confere à montagem, pois este a considera de forma vertical em relação à história e à memória, em oposição a uma evolução linear e

²² De um modo geral todo o campo reflexivo desenvolvido por Benjamin sobre a filosofia da história e da memória, sobre a teoria do conhecimento e sobre a teoria da imagem é retomado no decorrer da obra de Didi-Huberman, com extrema importância, principalmente as noções de aura, origem, modernidade, percepção estética e, como já citado, imagem dialética e choque.

horizontal do tempo. Com efeito, trata-se de uma montagem de diferentes tempos, que o autor denomina como anacronismo histórico das imagens.

A montagem assume, assim, uma importância significativa na obra de Didi-Huberman e serve de pano de fundo para o entendimento de algumas noções de grande utilidade para caracterizar o arquivo. Didi-Huberman leva a montagem a outro patamar, ou melhor, o ponto de vista aqui adotado é uma espécie de torção do conceito de montagem no senso comum, largamente utilizado nos estudos sobre as imagens. Isto significa dizer que a montagem em termos clássicos (sobreposição, justaposição, etc.) será abandonada neste estudo, pois não constitui elemento essencial a este diagrama conceitual sobre a noção de arquivo. Já o processo de montagem trazido à tona por Didi-Huberman em sua crítica à linearidade narrativa da história pode ajudar a caracterizar os efeitos estéticos e políticos das imagens de arquivo, pois implica, num primeiro momento, uma ação de desmontagem prévia do que é construído historicamente e uma posterior remontagem estrutural e anamnésica. Em outras palavras, evidencia-se com este processo a existência de um não-sentido que é atributo por excelência da constituição histórica e do trabalho de decomposição dos tempos heterogêneos e descontínuos que configuram as imagens.

Didi-Huberman, no livro *A imagem sobrevivente*²³, afirma que

A montagem – pelo menos no sentido que nos interessa aqui – não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de “planos” descontínuos, dispostos em sequências. Ao contrário, é um novo modo de *expor visualmente as discontinuidades do tempo* que atuam em todas as sequências da história. [...] Aqui, portanto, “montar imagens” nunca decorre de um artifício narrativo para unificar fenômenos dispersos, mas, ao contrário, de um utensílio dialético no qual se cinde a aparente unidade das tradições figurativas no Ocidente” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 399-400).

A importância desta virada epistemológica executada por Didi-Huberman é que história, memória e montagem tomam outras proporções. De fato, o

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

interesse de investigação de Didi-Huberman, partindo de Benjamin, passa por atribuir uma relação entre história e tempo que tem consequência determinante em suas análises sobre as imagens.

Contudo, o interesse desta pesquisa, apesar de bastante distinto daquele que envolve o pensamento de Didi-Huberman sobre a história da arte, passa por considerar o tempo – e também a história, a memória e a montagem – nas perspectivas adotadas pelo pesquisador francês, pois assim será possível conferir ao arquivo uma potência estética e política para além de uma historiografia tradicional que o delega uma função de documento e o coloca em uma posição de montagem específica e utilitária. Mais do que objeto, o arquivo é tomado como processo do pensamento, sob o risco do sensível.

Se para Benjamin a imagem dialética possui uma legibilidade particular que se dá em um determinado ponto crítico específico, se cada imagem possui suas chaves de leitura sincrônicas à sua época, é preciso recorrer a uma atualização dessa dialética, o que Didi-Huberman chama de imagem crítica. Segundo Didi-Huberman, “falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos” (1998, p. 169). O autor se refere a uma obscuridade entre os sentidos sensoriais e os sentidos semióticos, pois essa distância faz com que a imagem, para Didi-Huberman, não seja pura sensorialidade, nem pura rememoração. Segundo Benjamin, a história se decompõe em imagens podendo formar constelações, rememorando dialeticamente uma historicidade que é revisitada no instante, no agora. “Precisamos doravante reconhecer esse movimento dialético em toda a sua dimensão ‘crítica’, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintoma”, afirma Didi-Huberman (1998, p. 171).

Desta forma, Didi-Huberman tenta compreender mais precisamente a afirmação de Benjamin de que somente as imagens dialéticas são imagens autênticas e propõe, então, uma definição de imagem crítica como uma imagem em crise, uma imagem capaz de produzir efeito e eficácia teóricos que nos obriga a constituir verdadeiramente um olhar sobre ela (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 172). Grosso modo, é o que faz Farocki ao justapor dialeticamente imagens que efetuam operações teóricas e nos obrigam a tomar uma posição. São efeitos

estéticos e políticos que surgem da maneira como as imagens são colocadas em relação. Ou seja, é a própria relação entre as imagens que age de forma crítica, um tipo de relação que produz um efeito teórico.

A imagem é, então, inserida em uma rede de relações que fazem com que um determinado código visual, ou um pensamento, seja retomado, séculos mais tarde, adquirindo uma configuração de sobrevivência e de transformação. Didi-Huberman está interessado em investigar uma fórmula que explique as relações, por exemplo, entre aqueles afrescos de Fra Angelico (1387 - 1455) e o expressionismo abstrato do século XX. A explicação estaria no anacronismo, mais precisamente na evidência de um tempo heterogêneo que dá a compreender o passado sem se fixar ao próprio passado, um tempo múltiplo e estratificado, feito de sobrevivências e durações que se manifestam de forma remanescente. O passado remete, portanto, a uma memória e a uma história que não são cronológicas ou diretas.

Não há portanto imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido. Walter Benjamin compreendia a memória não como a posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas – mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter-lugar* [...]. Deduzia disso [...] uma concepção da memória como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos, e como a operação de exumar (*ausgraben*) alguma coisa ou alguém há muito enterrado na terra, posto em túmulo (*grab*). (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174).

A partir da observação de que, em uma mesma imagem, vários tempos interagem através de disfunções e disjunções, o autor chega à noção de sintoma, ao qual investe um particular interesse de investigação ao denotar a este sintoma um modelo específico de aparição que interrompe o curso normal das coisas, escapando assim à observação comum, afastando-se do regime figurativo da representação. O sintoma revela, de forma crítica e acidental, a estrutura complexa e as latências incontroláveis da imagem, “um verdadeiro corpo

atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados” (HUCHET, 1998, p. 17).

O sintoma é um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas é também a instauração de uma estrutura significante, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas *parcialmente, contraditoriamente*, de modo que o sentido advenha apenas como enigma ou *fenômeno-índice*, não como conjunto estável de significações. Por isso o sintoma é caracterizado ao mesmo tempo por sua intensidade visual, seu valor de *estilhaço* [...]. O sintoma é, portanto, uma entidade semiótica de dupla face: entre o estilhaço e a dissimulação, entre o acidente e a soberania, entre o acontecimento e a estrutura. (DIDI-HUBERMAN, 2013d, p. 334-335).

O sintoma coloca em jogo uma noção fundamental da imagem para se pensar o arquivo diante da proposta desta pesquisa: sua sobrevivência latente. Pensar o arquivo-sintoma como elemento fundamental da sobrevivência das imagens visa interromper a representação e o curso cronológico da história.

Tomando estas questões trazidas aqui a partir de Didi-Huberman e seus intercessores, é possível fazer uma aproximação com o arquivo no sentido de caracterizá-lo enquanto sintoma e, assim, elemento essencial da sobrevivência das imagens. Ao explorar uma memória cultural e histórica que se produz involuntariamente no interior das imagens, em constelações virtuais do tempo, o gesto político de Didi-Huberman acaba produzindo ferramentas suficientes para compreender o arquivo como *locus* privilegiado de manifestação dos restos da história. Assim, pode-se pensar os arquivos como restos que dão sentido às imagens de forma dialética, menos por seu caráter de prescrição da verdade do que por suas dobras e interstícios latentes.

Uma crítica à origem, como defende Didi-Huberman, permitiria demonstrar as fraturas das teorias estéticas tradicionais e as fissuras do modelo de representação. O paradoxo do anacronismo, seus múltiplos mecanismos temporais como condição do agir histórico, manifestam-se como um sintoma a partir do momento em que o presente imediato da manifestação da imagem irrompe a longa duração de um passado anacrônico. O arquivo é, portanto, uma

instância passível de inscrever múltiplas temporalidades. Sua apreensão enquanto objeto histórico no senso comum não dá conta de explicar este paradoxo. Assim, a imagem de arquivo se apresenta como um processo, carregado de uma potência imanente sempre em devir, levando não um passado e um presente, mas uma carga crítica e histórica ao mesmo tempo anterior e posterior à sua manifestação. “Não nos espantemos que os grandes pensadores da forma e da imagem [...] delas nos falem como processos e não como estases, como actos e não como coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 15). Esta é, então, a abertura tanto da imagem quanto da história em suas múltiplas formas de temporalidade, manifestas de forma crucial no interior do arquivo.

Propor a contemporaneidade do efeito disjuntivo do arquivo significa reivindicar sua fertilidade crítica para além de seus atributos simbólicos. Trata-se, em última instância, de uma emergência observada em suas intrínsecas transformações, em suas múltiplas e transgressivas temporalidades. Há, portanto, um sintoma que se expressa no arquivo, um mal-estar entre o excesso e a dispersão. Grosso modo, é o que se percebe na obra de Harun Farocki, na medida em que seus filmes produzem articulações que afastam as imagens de arquivo de suas qualidades iconológicas ao desmistificar seu papel enquanto objeto mnemônico convencional, fruto de uma marca histórica, factual ou contextual, mas que a coloca numa situação anacrônica quase aberrante, algo como uma *violência operatória*²⁴ ao mostrar uma imagem que seria *a priori* neutra ou inerte (a imagem operativa) transformada e intensificada em sua máxima estranheza.

Pensar o arquivo como sintoma é pensar a imagem enquanto acidente, enquanto catástrofe. Se existe uma busca predominante e, de certa forma autoritária, pelas formas idealizadas e oficiais do arquivo enquanto documentação de um mundo verdadeiro, há também um mimetismo degenerado no uso que Farocki faz das imagens. O arquivo, nas obras deste cineasta, indica uma decomposição analítica do tempo, explorando uma descontinuidade que, na esteira das propostas teóricas de Didi-Huberman, acabam por desmontar a

²⁴ Expressão cunhada por Carl Einstein ao afirmar que não existe forma autêntica que não seja ao mesmo tempo violência, identificada com uma exigência formal, definida pelo autor como a *decomposição das formas*. Este tema foi problematizado por Didi-Huberman (2015a, 2012c).

história em seu curso linear. Em outras palavras, o arquivo se torna incompatível com um alinhamento histórico e descritivo das imagens.

Há uma espécie de visão rasteira do uso de imagens de arquivo, que o coloca em posição obsessiva por dar a ver o que há de verídico na história em suas múltiplas vicissitudes, uma carga de memória que estaria contida em seu interior, pronta para ser acessada, descrita. Ao assumir valor de documento, os arquivos tornam-se emblemas, reduzem-se à rigidez da verdade, do real. Porém, o arquivo se desprende dessa responsabilidade e carrega apenas – o que não é pouco – os embates imemoriais e intempestivos entre o visível e o invisível. Vê-se então a história e a comunicação sob outra ótica, através de seus interstícios, de suas lacunas, colocando em xeque a eficácia comunicativa da documentação histórica. A sina do visível é substituída pela potência do intervalo.

Outro intercessor importante do pensamento de Didi-Huberman é o crítico e historiador da arte alemão Carl Einstein, contemporâneo de Walter Benjamin e Georges Bataille. Para Didi-Huberman, Einstein é autor de uma das obras mais instigantes do século passado no âmbito da história da arte e da teoria da imagem, autor que passou por um profundo e inexplicável esquecimento após sua morte em 1940 (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 183). Os escritos de Carl Einstein, à época, foram considerados *à frente de seu tempo*, portanto inatuais. Quando retomados muitas décadas depois, continuaram sendo considerados inatuais, já que suas propostas radicais sobre a história da arte não se tornaram conhecidas e jamais foram tomadas com a devida seriedade.

Didi-Huberman desenvolve a hipótese de que Carl Einstein é um *historiador bizarramente nietzschiano*, que “historiciza” a arte à marteladas e que sua proposta teórica, elevada a altos patamares pelo autor francês, exigiu o impossível da história da arte, nem mais nem menos (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 184-186). “Carl Einstein nunca acreditou que a compreensão das imagens da arte pudesse se satisfazer com um saber específico, um saber legitimado por seu próprio fechamento disciplinar” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 187). O impossível que Einstein exigia da história da arte significava recusar a simplicidade das imagens e enfrentar com verdadeiro empenho a complexidade dos objetos, evocando a complexidade dos tempos que esses objetos produzem ou dos quais

são produzidos. Em outras palavras, Einstein queria algo impossível, a aproximação do real pela aproximação do tempo.

Para além da importante retomada efetuada por Didi-Huberman de Carl Einstein como teórico radical e esquecido pela história da arte, o que interessa a esta tese são alguns aspectos específicos do pensamento de Einstein que se aproximam de um possível estatuto do arquivo e, mais do que isso, das expressões diagramáticas das imagens de arquivo, identificadas na obra de Harun Farocki. É possível, também, identificar algumas aproximações entre Farocki e Einstein, principalmente em função de seus métodos experimentais de produção, no interesse incisivo pelo formato fragmentário, mas também pela radicalidade política com a qual enfrentavam seus desafios, uma espécie de resistência aos modos tradicionais de pensamento.

Carl Einstein formula uma compreensão dos objetos visuais em termos de *experiência* – cuja teoria era produzida de forma fragmentária sobre as ruínas de uma estética do belo – caracterizando-os como “manifestação” (*Äußerung*), “acontecimento” (*Ereignis*) e “sintoma” (*Symptom*) (DIDI-HUBERMAN, 2012c, p. 64). “A experiência seria [...], mais precisamente, sobre o pensamento em geral, de formas por sua vez surgidas no mundo visível como outros tantos transtornos com valor de sintomas” (DIDI-HUBERMAN, 2012c, p. 64).

O objetivo de Einstein, evidentemente, era o de formular uma teoria sobre os objetos visuais na arte, muito distante das operações práticas de Farocki no cinema e na videoinstalação, mas é possível perceber que há uma espécie de compartilhamento de interesses que compreendem o foco no limite da experiência, a forma fragmentária de produção e um conjunto de aspectos que passam pela decomposição da forma e pela potência dialética, política e operatória das imagens.

Uma das experiências discutidas por Carl Einstein a partir das características de manifestação, acontecimento e sintoma é uma dialética da destruição ou da *decomposição*. Trata-se, na verdade, de uma dupla decomposição: da figura humana e da unidade de um sistema estético tradicional. Todo trabalho formal é um trabalho de decomposição da forma por ela mesma, o que Einstein identifica de maneira eficaz no cubismo. Einstein

mostra que o cubismo é responsável por uma transformação nos modos de visão a partir da transformação que aplica às formas plásticas (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 187). Reconhecer a decomposição da forma como uma violência operatória seria “devolver à noção de forma sua fundamental capacidade ‘traumática’” (DIDI-HUBERMAN, 2012c, p. 65).

É possível, então, identificar de que forma a obra de Farocki se aproxima do modo particular desenvolvido por Carl Einstein de experiência frente à imagem. O uso de imagens operativas pode ser considerado como uma operação violenta de decomposição das formas, produzindo um novo modo de visão. Certamente não tão radical quanto ao cubismo, mas ainda assim nos mesmos princípios de modulação, no sentido em que Deleuze (1992, 2009) retoma de Gilbert Simondon. Einstein identificou um método irreversível de decomposição espacial e subjetiva no cubismo, um modelo que transforma o sintoma que atinge a máquina de visão de uma civilização. O cubismo seria, então, o responsável por uma violência operatória que recusa o antropocentrismo, criando uma decomposição da forma humana e uma recomposição de novas formas. É o que Einstein chama de criação do real no lugar de uma representação tradicional e mimética.

Carl Einstein pensava a experiência da imagem de um ponto de vista ampliado, definível ou apreensível nas singularidades formais através de uma análise visual específica de seus agenciamentos plásticos (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 209). Essa é uma ideia que também se aplica à experiência produzida por Farocki, uma vez que a possibilidade de apreensão dos diversos traços que se expressam na relação entre as singularidades das imagens em seus filmes são decorrentes de agenciamentos plásticos, aqui denominados de agenciamentos estéticos e políticos. Farocki não opera um corte do real, mas cria o real a partir de uma cisão do tempo, ou melhor, com uma definição radical de imagem que é operada por um sintoma proveniente da cisão do tempo, uma abertura da imagem que deve ser compreendida temporalmente. Mais do que isso, uma abertura que não é só da imagem, mas da visão.

Os agenciamentos plásticos produzidos nas imagens e sons utilizados por Farocki se organizam em uma decomposição que exige o trabalho do

pensamento, um questionamento perene e uma problematização regularmente renovada. O que interessa à obra de Farocki na teorização radical de Einstein é o conceito de *imagem-sintoma*: “o signo inesperado, não familiar, amiúde intenso e sempre disruptivo, que anuncia visualmente alguma coisa que ainda não é visível, alguma coisa que ainda não conhecemos” (DIDI-HUBERMAN, 2012c, p. 90).

Outro pensador que, assim como Carl Einstein, produziu uma reflexão crítica sobre a história da arte, excedendo o quadro epistemológico da disciplina tradicional, foi o antropólogo alemão Aby Warburg. Seu pensamento proporcionou uma reflexão sobre o movimento como método e objeto, como sintagma e paradigma, o que significaria refletir sobre um saber através de relações associativas e montagens renovadas (DIDI-HUBERMAN, 2013c, p. 21).

Seu principal projeto, o *Atlas de Imagens Mnemosyne (Bilderatlas Mnemosyne)*, foi concebido como uma sucessão de mapas diacrônicos, destinado a acompanhar a migração das imagens através da história das representações, inclusive nas camadas mais prosaicas da cultura moderna (MICHAUD, 2013, p. 321). Basicamente, Warburg pretendia criar uma história da arte, mais especificamente uma história da cultura e do pensamento moderno, sem o uso de textos, através das inúmeras relações de associação – anacrônicas e heterogêneas – entre as imagens. Compôs um conjunto que prescinde de qualquer palavra explicativa, incluindo tanto as imagens cotidianas quanto as obras de arte consagradas, abrindo a história da arte aos campos da antropologia, da psicanálise e da história da cultura.

O que está em jogo no Atlas não é uma tentativa de encontrar e cristalizar o significado e o sentido das figuras simbólicas materializadas nas obras de arte, mas ver em cada uma dessas instâncias a manifestação de intensidades e permanências, uma constelação de expressões que se individualizam através dessas características. O Atlas não tem por objetivo mostrar alguma potência escondida no interior das imagens, mas antes tentar apresentar os sinais das diferenças, a exatidão das distâncias entre duas imagens distintas colocadas lado a lado.

Aqui é possível perceber algumas relações importantes entre o Atlas de Warburg e a problemática do arquivo que se desenvolve nesta tese, tanto pelo caráter anacrônico de sua composição, quanto pelo trabalho de ressonância entre imagens distintas, sem o intuito de penetrar em suas entranhas, procurando revelar seus significados ocultos. A finalidade do Atlas é fazer entender a ligação que não é baseada em uma similaridade aparente, o que se aproxima, de fato, do modo como Farocki relaciona suas mais variadas séries de imagens operativas. O processo de trabalho, tanto de Warburg, quanto de Farocki, eram baseados em rupturas e intervalos.

Ao identificar diferentes influências entre obras e artistas de diferentes épocas, Warburg propõe uma ruptura teórica e analítica que supera o modelo cronológico e linear, modelo epistemológico canônico da história da arte. Ao renegar uma interpretação unicamente iconográfica, sem se submeter a uma lógica de um discurso dominante, sugere como modelo de análise uma “iconologia do intervalo”, onde diferentes imagens de práticas em sociedades, culturas e épocas distintas são colocados num mesmo plano de observação. A potência a ser observada é a relação que se estabelece entre tais registros, exatamente como se observa na obra de Harun Farocki.

Agamben afirma que Warburg tinha por objeto a imagem e não a obra de arte, ou seja, ele estava evidentemente fora das fronteiras da estética (AGAMBEN, 2009, p. 134). Talvez não seja possível dizer o mesmo sobre Farocki, mas é interessante observar que as imagens utilizadas pelo cineasta são afastadas de qualquer valor estético, no sentido mais tradicional. O que mostra Warburg e que é possível identificar na obra de Farocki é que qualquer imagem pode ser interessante e não pertence a um só tempo. Qualquer imagem pode se colocar em confronto, numa coexistência de tempos distintos.

Uma interessante relação entre o pensamento warburguiano e o cinema é proposta por Philippe-Alain Michaud no livro *Aby Warburg e a imagem em movimento*.²⁵ Georges Didi-Huberman afirma, no prefácio do livro, que Michaud busca criar “uma história da arte voltada para o cinema como maneira mais

²⁵ MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

pertinente de compreender a temporalidade das imagens, seus movimentos, suas ‘sobrevivências’, sua capacidade de animação” (DIDI-HUBERMAN, 2013c, p. 19-21).

Uma aproximação da técnica de montagem desenvolvida por Warburg com o encadeamento das imagens em movimento do cinema pode ser notada porque

as imagens reunidas por Warburg nas pranchas de *Mnemosyne* funcionam à maneira de sequências descontínuas, que só manifestam sua significação expressiva sob a condição de serem tomadas numa disposição de encadeamento: os painéis funcionam não como quadros, mas como telas onde são reproduzidos, na simultaneidade, fenômenos que o cinema produz na sucessão (MICHAUD, 2013, p. 300).

Trata-se, evidentemente, de uma técnica que proporciona um efeito potencializado pela montagem, a de aproximar objetos díspares “fazendo surgir o sentido da atualização das imagens pela revelação recíproca” (MICHAUD, 2013, p. 303). Michaud identifica esta estrutura de atualização das imagens em *Histoire(s) du Cinéma*, de Jean-Luc Godard. Assim como no Atlas *Mnemosyne*, Godard se apropria de imagens que, *a priori*, não teriam ligações evidentes, e produz relações sem a necessidade de explicação coerente (MICHAUD, 2013, p. 303). Trata-se do mesmo subterfúgio adotado por Farocki, fazendo com que elementos que não possuem uma relação direta na justaposição dos planos cinematográficos, acabem revelando ligações que são essenciais ao filme e que não seriam visíveis ou até mesmo que estariam ausentes sem este recurso, emergindo em situações pouco convencionais. Tanto no Atlas, quanto nos filmes de Farocki, é possível perceber que as imagens eram agrupadas de acordo com um conjunto de critérios subjetivos que mostram como acontece o próprio pensamento, a partir de processos de montagem e de espacialização e não através de deduções causais e lineares.

O interesse primordial de Warburg, neste tipo de análise reside justamente em descobrir uma expressão psicológica comum entre imagens que *a priori* parecem completamente singulares entre si, o que o historiador

caracterizou como “fórmula de *pathos*”: para além da singularidade de cada imagem existe uma raiz comum. Warburg aponta para um processo de reconhecimento de elementos de imagens da Antiguidade que se tornam reconhecíveis em tempos distintos, uma relação de diálogo em que os extremos da história podem se encontrar.

Para Didi-Huberman (2013a), o princípio metodológico de Warburg inseria-se no *tempo fantasmal das sobrevivências*, uma vez que atuava na inatualidade, afirmando que o sentido em uma cultura está na dimensão do sintoma, no não pensado, naquilo que, nessa cultura, é anacrônico. Este tempo diferencial – e *fantasmático*, para Didi-Huberman – era possível somente a partir de uma ação essencial de Warburg, que “*abriu o campo* da história da arte à antropologia, não apenas para que nele fossem reconhecidos novos objetos a estudar, mas também para *abrir seu tempo* (2013a, p. 44).

Entre fantasma e sintoma, a ideia de sobrevivência seria, no campo das ciências históricas e antropológicas, uma expressão específica do *rastro*. Warburg, como sabemos, interessava-se pelos vestígios da Antiguidade clássica: vestígios que não eram redutíveis à existência objetual de restos materiais, mas ainda assim subsistiam nas formas, nos estilos, nos comportamentos, na psique (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 48-49).

A descoberta de Warburg, graças a uma surpreendente intuição antropológica, segundo Agamben, foi de que a “sobrevivência” é não apenas a sua questão central, mas de toda a sociedade ocidental, “tão obcecada pela história, que gostaria de fazê-la o próprio motor de seu desenvolvimento” (AGAMBEN, 2009, p. 136). Segundo Didi-Huberman, quando Warburg se dedica à Antiguidade italiana e à *fórmula de pathos* do Renascimento, cria um novo modelo simbólico, que o pensador francês denomina “*modelo cultural da história*” (2013a, p. 25), subvertendo os modelos epistêmicos da história da arte vigentes à sua época, “no qual os tempos [...] se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados” (2013a, p. 25). Em outras palavras, Warburg cria um *modelo fantasmal* da história, um modelo que exprime os

sintomas de sua época, que exprime as decomposições teóricas, transformando o modelo ideal das “boas imitações” e do devir das formas em uma análise de um conjunto de processos que tencionam, sobretudo, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 25).

Portanto, é interessante pensar a relação entre *rastro* nas imagens de arquivo utilizadas pelos artistas e cineastas na contemporaneidade e a sobrevivência de um *pathos* nessas imagens que dão conta de uma significação própria da profundidade singular de cada uma dessas imagens, ou melhor, na relação de distância e estranhamento que colocam em jogo uma exatidão que é da ordem de uma lacuna e de um intervalo. O arquivo possui uma característica essencialmente lacunar. É de sua natureza manter uma relação intersticial com outras imagens, esconder algo que faz parte de sua significação geral.

A prática de retomada de imagens de arquivo no cinema executada por Farocki e o pensamento warburguiano possuem inúmeras conexões, como o intuito de modificar uma configuração prévia, descobrir novas analogias entre as imagens e novas possibilidades de pensamento. Didi-Huberman (2010b) afirma que a paixão de Warburg pelo trabalho manual e operatório é uma afinidade visual que o torna contemporâneo de artistas plásticos, fotógrafos e cineastas experimentais de vanguarda. Segundo o autor, os artistas contemporâneos recolhem pedaços dispersos do mundo e acabam descobrindo associações, encontrando situações fora das classificações habituais. Criam, então, com estas afinidades, um gênero novo de conhecimento que abre nossos olhos sobre aspectos do mundo até então impensados, numa espécie de abertura do inconsciente da nossa visão.

Segundo Didi-Huberman (1998), ao modificar a ordem das imagens, faz-se com que tomem uma posição. O arquivo no cinema nada é antes de ser recolocado a serviço da montagem, pois existe uma tomada de posição de ordem política frente ao arquivo. É possível pensar, então, que esta tomada de posição política dos arquivos está intimamente relacionada com as fraturas da história, que tanto impulsionaram o pensamento de Walter Benjamin, Carl Einstein e Aby Warburg. Ele se ocupou em descrever, com seu pensamento e seus métodos de organização das imagens, que tais fraturas poderiam ser desveladas a partir de

uma iconologia dos intervalos. Ora, pode-se afirmar, portanto, que as lacunas dos arquivos também serviriam como mecanismo de desvelo das chamadas fraturas da história.

Neste sentido, é possível afirmar que Didi-Huberman desenvolve uma abordagem epistemológica particular das imagens, que pode ser considerada – sem muito exagero – como um novo paradigma na filosofia da história da arte, principalmente por retomar a radicalidade de Carl Einstein ao provocar um pensamento capaz de uma completa abertura metodológica da disciplina, colocando em voga “novos problemas numa relativa indiferença quanto às consequências concretas ou ‘positivas’ de seus questionamentos radicais” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 186).

A força da proposta de Didi-Huberman não está na crítica à iconologia panofskiana e à tendência neo-kantiana de redução da imagem ao conceito ou na recusa de um modelo estético e idealista que geralmente sustenta a apreciação e a análise das imagens, mas justamente na retomada de Warburg, Einstein e Benjamin como aqueles que “revolucionaram inteiramente nosso pensamento sobre o sujeito, a imagem e a história” (DIDI-HUBERMAN, 2012c, p. 61), ou seja, definidores de uma cultura moderna que tem a imagem como o centro de sua prática histórica, resgatando as imagens em meio aos paradoxos temporais, ao devir das formas e ao conhecimento por remontagens.

No contexto atual parece consenso dizer que a imagem está no centro da cultura ou dos aparelhos estéticos e políticos. De nossa barbárie, diríamos na esteira de Didi-Huberman (2012a). Refletir sobre as imagens se torna cada vez mais importante na contemporaneidade e não acontece sem uma tomada de consciência dessa situação, razão pela qual o foco na imagem de arquivo como ferramentas de pensamento sobre os problemas éticos, estéticos e políticos que atravessam o presente é cada vez mais considerável, cada vez mais imediato. É preciso, portanto, com toda urgência, desenvolver um olhar crítico sobre as imagens, sobre suas novas formas complexas e sobre suas singularidades.

2.3 Agenciamentos e diagramas

Gilles Deleuze foi um pensador que tratou de aspectos relativos à história da filosofia, mas com uma ampla preocupação com o contemporâneo. Desenvolveu uma análise minuciosa sobre o pensamento filosófico, para ele um sistema aberto e heterogêneo que acabou se constituindo, em um âmbito geral, como *filosofia da diferença* e que poderia ser denominado, de forma mais específica, como uma *filosofia do acontecimento*, um contraponto ao que o autor chamou de imagem dogmática do pensamento, calcada no primado da identidade e fundada pela filosofia da representação. A figura central neste subcapítulo será Deleuze, mas também Félix Guattari, com quem manteve uma fértil produção teórica, ambos interessados em processos de criação conceitual da filosofia e em sua relação com as disciplinas não-filosóficas, como a arte e a ciência. Também são muitos os seus intercessores, como sabido, e alguns deles serão devidamente retomados, quando necessário.

De forma mais específica, a intenção é a de resgatar alguns temas do pensamento deleuziano, uma filosofia sistêmica centrada na potência do acontecimento, na força da experiência e nas manifestações diversas do devir, que serão úteis a esta pesquisa, principalmente em função dos agenciamentos e de seus processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, mas também a relação entre imagem e o exercício do pensamento, a circulação de intensidades, a repetição e a diferença e, por fim, o diagrama de forças que se expressa de forma maquínica. Trata-se da tessitura de um mapa intensivo onde esses conceitos aparecem de forma contingente à problemática do arquivo, possibilitando pensar as imagens audiovisuais em meio à potência de suas singularidades e multiplicidades, fora de um esquema binário e representacional.

A crítica de Deleuze à representação – da consciência metafísica, da transcendência e das filosofias do objeto, como a fenomenologia e a lógica da designação – é importante não apenas para o desenvolvimento de praticamente toda a obra deleuzeana, mas também para o estudo aqui proposto, uma vez que possibilita considerar a experiência – e principalmente a experiência frente às imagens – como um princípio em si, ou seja, possibilita pensar as relações que

operam no exterior do esquema representacional. Deleuze descobre no empirismo, a partir de David Hume, que

se denominamos experiência a coleção de percepções distintas, devemos reconhecer que as relações não derivam da experiência; elas são o efeito dos princípios de associação, dos princípios da natureza humana, a qual, na experiência, constitui um sujeito capaz de ultrapassar a experiência (DELEUZE, 2001, p. 121).

Segundo Christine Buci-Glucksmann (2007), é nesse sistema filosófico criado por Deleuze, em que a imagem não é considerada como um objeto, mas como um processo, um diagrama de forças que opera entre o intensivo e o extensivo, entre o atual e o virtual, que se torna possível pensar um regime geral das imagens de forma ampliada, espaço de pensamento no qual esta pesquisa busca definir mais precisamente o estatuto das imagens de arquivo, suas modalidades e suas implicações estéticas e políticas. De fato, o problema do arquivo contemporâneo não se insere em um mundo marcado pela cultura dos objetos e das estabilidades, mas antes em uma cultura dos fluxos e das intensidades. Segundo a autora, paradoxalmente a imagem, antes de ser um objeto ou uma forma, é *uma figura do pensamento* que *mentaliza* a imagem, indicando a necessidade de distinção entre a *representação da imagem* enquanto objeto ou conteúdo da *imagem criadora* (BUCI-GLUCKSMANN, 2007, p. 70). “Ela é, de fato, um sistema de relações entre seus elementos, um bloco de devires e de sensações, embora infinitesimais” (BUCI-GLUCKSMANN, 2007, p. 70-71).

O que interessa, portanto, é definir como se institui a irredutível multiplicidade do devir na filosofia deleuzeana, ou melhor, pensar o arquivo em meio às suas múltiplas configurações singulares, espaço no qual a diferença só será possível ou produtiva enquanto elemento ou processo de diferenciação, de criação, de individuação. Uma questão inicial que se configura como parte importante para pensar os agenciamentos entre os arquivos é o que Deleuze (2006) chama de espaço intensivo ou a quantidade intensiva abstrata, dotada de uma potência de singularização. Cada arquivo possui uma singularidade, uma capacidade intensiva de relação diferencial. É a singularidade que garante a diferença. Assim, o arquivo não se configura apenas em um nível extenso ou

como uma quantidade extensiva, detentor de uma propriedade física, uma qualidade capaz de expressar um dado imagético a serviço do todo, da soma de todas as partes, de uma síntese sucessiva. Pelo contrário, o arquivo é intensidade pura, uma quantidade instantânea, um processo intensivo que entra em relação com outras intensidades, outros arquivos.

São dinamismos espaço-temporais importantes no caso dos arquivos, pois a potência de diferenciação está justamente na relação entre esses dois níveis, na passagem das intensidades ideais pré-qualitativas e pré-extensivas ao mundo das qualidades e extensos (MACHADO, 2009, p. 127). É a partir daí que se produzem as articulações estéticas e políticas dos arquivos, a atualização dos agenciamentos maquínicos

Dizer que a intensidade é o elemento da gênese interna, ou que a intensidade dramatiza, significa dizer que ela é o elemento determinante no processo de atualização, isto é, determina que as relações ideais, virtuais, que já são diferenciais, se diferenciem nas qualidades e extensos. A dramatização tem por função atualizar ideias, e atualizar é criar (MACHADO, 2009, p. 127).

Para Deleuze, é a intensidade que possibilita a existência da diferença como sensibilidade, como qualidade extensiva, ou seja, são as relações infinitesimais e intensas que se produzem entre os arquivos, como elementos de diferenciação, que possibilitam a manifestação da diferença em uma forma sensível naquilo que acaba por se atualizar em qualidade.

Toda diversidade e toda mudança remetem a uma diferença que é sua razão suficiente. Tudo o que se passa e que aparece é correlativo de ordens de diferenças: diferença de nível, de temperatura, de pressão, de tensão, de potencial, diferença de intensidade. [...] Todo fenômeno fulgura num sistema sinal-signo. Chamamos de sinal um sistema que é constituído ou ladeado por, pelo menos, duas séries heterogêneas, duas ordens disparatadas capazes de entrar em comunicação; o fenômeno é um signo, isto é, aquilo que fulgura nesse sistema graças à comunicação dos disparatados. [...] A expressão "diferença de intensidade" é uma tautologia. A intensidade é a forma da diferença como razão do sensível. [...] cada intensidade é já um acoplamento (em que cada elemento remete, por sua vez, a pares de elementos de uma outra ordem) e revela, assim, o

conteúdo propriamente qualitativo da quantidade (DELEUZE, 2006, p. 313-314).

Para Deleuze, o esquema binário da representação acaba por ocultar a dimensão intensiva tanto do tempo quanto do espaço. A crítica deleuzeana à representação se institui, então, como um *empirismo transcendental* que se expressa na relação entre o intensivo e o extensivo e se amplia posteriormente na relação entre o virtual e o atual, entre o liso e o estriado. Significa dizer que o transcendente não é um decalque sobre o empírico, ou seja, a intensidade ou a diferença de intensidade é o puro espaço, o *spatium* da quantidade intensiva, pois há uma diferença de nível entre a intensidade como princípio transcendental e a qualidade e o extenso como princípios empíricos (MACHADO, 2009, p. 143). É nesse mecanismo, nesse jogo de atualização, que se instaura a problemática do arquivo e seus agenciamentos, sua estrutura diagramática e maquínica. Deleuze define o próprio espaço como quantidade intensiva, sob formas de abstração, na medida em que o empírico do mundo, as qualidades e extensões, compõem a organização da experiência quotidiana. Segundo o autor, há um puro *spatium*, um campo transcendental que determina as condições da experiência real e não apenas possível.

Éric Alliez afirma que é em nome da diferença (anárquica diferença, segundo o autor) que a filosofia deleuzeana explora a exclusão de todos os princípios transcendentais ao afirmar que a imanência é a única condição que lhe permite recriar seus conceitos como as próprias coisas, em seu estado livre e selvagem (ALLIEZ, 1996, p. 13). No entanto, Deleuze não abandona sua teoria do espaço intensivo, elevando este conjunto de questões ao nível das multiplicidades, do devir e do acontecimento, pois

o que haveria de “novo” em Deleuze seria que a radicalidade especulativa de sua ontologia determina nessa linha sem contorno (ou linha de fuga) a possibilidade de um materialismo filosófico enfim revolucionário [...] do acontecimento puro, indefinidamente múltiplo e singularmente universal, [...] “criação” de pensamento que procede por virtualização. E tudo indica que se poderia qualificar desta maneira o movimento de “dessubstanciação” e de “problematização” da história da filosofia operado por Deleuze sob o nome de desterritorialização (ALLIEZ, 1996, p. 13-14).

Assim, a teoria do espaço intensivo de *Diferença e Repetição*²⁶ toma fôlego em direção a uma filosofia prática, a uma filosofia do *acontecimento* e, baseados no método da intuição de Henri Bergson, Deleuze e Guattari irão formular dois tipos específicos de espaço, o liso e o estriado, que redefinem as condições da experiência real no mundo empírico. Sobre esta mudança, Eduardo Viveiros de Castro comenta que “se há efetivamente uma assimetria implicativa que pode ser dita primária dentro do sistema conceitual deleuziano, ela reside na distinção entre o intensivo (ou o virtual) e o extensivo (ou o atual)” (2015, p. 133), ou seja, é no encontro com Guattari que Deleuze eleva a outro nível suas concepções distintas, tais como diferença e repetição; intensivo e extensivo; virtual e atual; nomadismo e sedentarismo; menor e maior; molecular e molar; liso e estriado, etc.

É bom lembrar que não se trata de dualidades binárias, mas de relações entre dois polos ou aspectos presentes em todo fenômeno ou processo. São relações de *pressuposição recíproca*, noção utilizada por Deleuze e Guattari para evitar confundir tais dualidades com causalidades lineares ou dialéticas ou com a redução macro/micro ou com os esquemas hilemórficos e expressivos (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 128). A pressuposição recíproca acaba por evidenciar que os dois polos de qualquer dualidade não são excludentes, ou seja, são igualmente necessários e mutuamente condicionantes, ainda que assimétricos (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 129). A teoria das multiplicidades de Deleuze e Guattari seria, então, uma tentativa de desfazer os dualismos binários, justamente porque eles realmente foram feitos, pois não são imaginários, são reais (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 126).

Uma multiplicidade é diferente de uma essência [...]. Um dos componentes principais do conceito de multiplicidade é, ao contrário, uma noção de individuação como diferenciação não-taxonômica – um processo de atualização do virtual diverso de uma realização do possível por limitação, e refratário às categorias tipológicas da semelhança, da oposição, da analogia e da identidade. A multiplicidade é o modo de existência da diferença intensiva pura [...](VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 116).

²⁶ DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

Assume-se, então, na esteira de Deleuze e Guattari, que as imagens de arquivo operam suas dimensões conceituais, sejam elas estéticas ou políticas, em um conjunto complexo de multiplicidades que as compõem, em um plano de consistência. Logo no prefácio de *Mil platôs*²⁷, Deleuze e Guattari descrevem em linhas gerais alguns dos conceitos mais importantes a serem trabalhados no livro, evidenciando uma espécie de engrenagem conceitual da teoria das multiplicidades:

Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*; a suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de *desterritorialização* (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 8).

Trata-se, portanto, como será explorado no decorrer deste subcapítulo, de multiplicidades, de seus agenciamentos, de suas mutações incessantes, de suas singularidades, de seus devires, de suas transformações. Pode-se dizer que a unidade de uma imagem de arquivo não é identitária, pois cada arquivo é uma imagem coletiva em um agenciamento de multiplicidades, gerando um determinado enunciado. Para Deleuze, as multiplicidades são a própria realidade, por isso sua filosofia trata esta questão com tanto afinco. Neste sentido, Éric Alliez afirma a necessidade de uma filosofia das multiplicidades, ou melhor, uma filosofia que

deve constituir-se como teoria do que fazemos, não como a teoria do que é, pois o pensamento só diz o que é ao dizer o que faz: reconstruir a imanência substituindo as unidades abstratas por multiplicidades concretas, o É de unificação pelo E enquanto processo ou devir (uma multiplicidade para cada coisa, um mundo de fragmentos não-totalizáveis comunicando-se através de relações exteriores) (ALLIEZ, 1996, p. 19).

²⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, 5 volumes. São Paulo: Ed. 34.

Antes, porém, de adentrar especificamente na teoria das multiplicidades, explorada por Deleuze e Guattari em *Mil platôs*, é interessante notar que Deleuze considera que uma das principais características dos enunciados, amplamente estudados por Foucault em *Arqueologia do Saber*²⁸, é justamente a multiplicidade (DELEUZE, 2005, p. 24-25). Para Deleuze, Foucault proporciona um avanço decisivo na teoria das multiplicidades através de sua arqueologia. Trata-se de uma observação importante feita por Deleuze em direção às multiplicidades, pois é a partir daí que se pode dizer que Foucault “tenta substituir o ponto de vista da estrutura pelo ponto de vista das séries” (DELEUZE, 2013, p. 236).

Não à toa Deleuze afirma que o “livro de Foucault representa o passo mais decisivo rumo a uma teoria-prática das multiplicidades” (2005, p. 25). Com efeito, torna-se claro porque Deleuze atribui à arqueologia foucaultiana uma importância crucial na teoria das multiplicidades, pois trata-se de compreender que os enunciados apresentam-se a partir de inúmeras séries de regularidades entre emissões de singularidades, o que equivale dizer que “o enunciado é uma regularidade que encarna ou que atualiza pontos singulares, [...] a concepção serial do enunciado” (DELEUZE, 2013, p. 237).

É a partir, então, da ontologia das intensidades e da teoria das multiplicidades que Deleuze e Guattari desenvolvem uma teoria dos agenciamentos maquínicos que, anteriormente, no livro *O anti-Édipo*²⁹, haviam descrito como *máquinas desejantes*. Definem, de forma mais exata, que “os agenciamentos são passionais, são composições de desejo. O desejo nada tem a ver com uma determinação natural ou espontânea, só há desejo agenciando, agenciado, maquinado” (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p. 83), ou seja, são os agenciamentos que são desejantes.

Um agenciamento pode ser identificado ou descrito no acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente (ZOURABICHVILI, 2004, p. 9). O principal efeito dos agenciamentos é possibilitar o aumento das dimensões das multiplicidades, alterando assim sua natureza a

²⁸ FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

²⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**, São Paulo: Ed. 34, 2010.

partir do aumento de suas conexões (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 17). Os agenciamentos operam no nível dos estratos, em zonas de descodificação e formam um território a partir dos meios, ou seja, todo agenciamento atua de forma territorial, pois é o próprio território que cria seus agenciamentos (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p. 232). Vale notar que não se trata de um território físico e geográfico, mas antes de uma configuração territorial abstrata, um espaço intensivo, uma territorialidade.

Segundo Esther Díaz, a territorialidade, em Deleuze, é uma metáfora utilizada para designar uma espécie de *espaço* pelo qual se processam os movimentos do pensamento, a circulação de intensidades desejantes e os impulsos humanos e não humanos (DÍAZ, 2010, p. 91). Afirma-se, ainda, na esteira de Díaz, que o território é um suporte formal, neste caso lógico e não binário, que configura o sentido e possibilita o acontecimento através de agenciamentos e diagramas que operam no real, apesar de não possuírem materialidade (DÍAZ, 2010, p. 91).

São os efeitos sobre o espaço que formam os territórios, que compõem ações sobre os meios, tornando-os mais expressivos que funcionais, territórios delimitados, ainda que abertos e flexíveis. O território é, acima de tudo, um ato de territorialização, coordenadas espaço-temporais abstratas pelas quais os sistemas materiais se organizam em torno de uma configuração específica, dependentes dos agenciamentos de seus elementos heterogêneos. Ou seja, um agenciamento se prolifera a partir de um determinado território e logo em seguida produz relações de atualização e alteração de seu território, movimentos de desterritorialização e reterritorialização. São operações que ocorrem de forma simultânea e articulada.

São, no entanto, os movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, processos também concomitantes que operam as dinâmicas entre as singularidades e, conseqüentemente, entre as multiplicidades, tendo como horizonte a produção de devires, a transformação dos agentes envolvidos nos agenciamentos. Tais movimentos operam como uma *proposição maquínica*, um mecanismo que produz mudanças em duplo sentido: muda quem devém e, ao mesmo tempo, muda também aquilo no que devém (MÜLLER, 2015, p. 12).

Tanto os movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, quanto o rizoma – forma pela qual se realizam as multiplicidades em oposição ao modelo de árvore arborescente – são peças fundamentais na produção de devires. Em outras palavras, pode-se dizer que na medida em que cada multiplicidade expande suas dimensões, se desterritorializando em outra configuração de multiplicidade, processo que acontece de forma rizomática entre suas conexões, há atribuição de um novo devir que, por sua vez, produz uma nova multiplicidade com a qual se reterritorializa. Este processo é realizado pelos agenciamentos.

Os agenciamentos são, no entanto, distintos dos estratos, que por sua vez também se articulam. Apesar desta distinção, os agenciamentos territoriais se processam nos estratos em duas vias, uma de conteúdo, outra de expressão. O agenciamento se constitui, portanto, por uma distinção real, por sua pressuposição recíproca e por suas inserções fragmentárias (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p. 232).

Por isso, os estratos respondem à grade de Hjelmslev: articulação de conteúdo e articulação de expressão, o conteúdo e a expressão tendo, cada um por sua conta, forma e substância. Entre ambos, entre o conteúdo e a expressão, não existe correspondência, nem relação causa-efeito, nem relação significado-significante: há distinção real, pressuposição recíproca, e unicamente isomorfismo (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p. 231).

Há, então, uma múltipla articulação entre os agenciamentos. Por um lado, acontece um agenciamento coletivo de enunciação que se dá no âmbito da expressão, formando um sistema semiótico, um regime de signos. Por outro lado, acontece também um agenciamento maquínico do desejo que, por sua vez, se dá no nível dos conteúdos, um sistema pragmático, um regime de corpos, de ações e paixões (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 31).

Trata-se, portanto, de uma divisão entre um agenciamento de enunciação e um agenciamento maquínico, ainda que ambos operem de formas concomitantes. No entanto, ambos os tipos de agenciamentos caracterizam-se, também, por condições territoriais ou reterritorializadas que os estabilizam e, ao

mesmo tempo, ambos os agenciamentos são também caracterizados por pontas de desterritorialização que os arrebatam (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 31)

As regras concretas de agenciamento operam, pois, segundo esses dois eixos: por um lado, qual é a territorialidade do agenciamento, quais são o regime de signos e o sistema pragmático? Por outro lado, quais são as pontas de desterritorialização, e as máquinas abstratas que elas efetuam? Há uma tetravalência do agenciamento: 1) conteúdo e expressão; 2) territorialidade e desterritorialização. É o caso dos quatro aspectos no exemplo privilegiado dos agenciamentos de Kafka (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p. 234).

Entre eles se estabelece uma nova relação, entre conteúdo e expressão, que ainda não havia sido formalizada nos estratos, possibilitando diferentes enunciados e expressões que exprimem transformações incorporais que se apresentam como propriedades dos corpos e dos conteúdos.

Tem-se de um lado, portanto, um movimento de abandono do território, exercido pela função de desterritorialização, uma linha de fuga que pode acontecer de várias formas diferentes, com distintas consequências. Por outra parte há um movimento de reterritorialização, que também ocorre de inúmeras formas, podendo, em determinadas circunstâncias, anular o processo de desterritorialização. Contudo, a desterritorialização pode ser negativa, caso o processo de linha de fuga seja anulado por um movimento de reterritorialização superior a ele; ou ainda positiva, caso supere o movimento contrário. Há, ainda, a desterritorialização absoluta, aquela que acontece quando “realiza a criação de uma nova terra, isto é, cada vez que conecta as linhas de fuga, as conduz à potência de uma linha vital abstrata ou traça um plano de consistência” (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p. 255-256).

O agenciamento só é enunciação, só formaliza a expressão, em uma de suas faces; em sua outra face inseparável, ele formaliza conteúdos, é agenciamento maquínico ou de corpo [...]. Por possuírem sua formalização própria, eles não têm qualquer relação de correspondência simbólica ou de casualidade linear com a forma de expressão: as duas formas estão em pressuposição recíproca, e só se pode abstrair uma delas muito relativamente, já que são duas faces do mesmo agenciamento.

Eis porque é necessário chegar, no próprio agenciamento, a algo que é ainda mais profundo do que essas faces, e que dá conta ao mesmo tempo das duas formas em pressuposição: formas de expressão ou regimes de signos (sistemas semióticos), formas de conteúdo ou regimes de corpos (sistemas físicos). É o que denominamos *máquina abstrata*, sendo que esta constitui e conjuga todos os picos de desterritorialização do agenciamento (2011, p. 103).

Deleuze e Guattari souberam levar em conta o modelo de estratificação de Hjelmslev – com o avanço que este produz sobre o modelo estrutural – e, mais do que isso, sua precisa noção de signo: uma forma de expressão e uma forma de conteúdo que se manifestam por uma substância de expressão e uma substância de conteúdo (ALMEIDA, 2003, p. 44). A eles interessava a substituição da relação de subordinação significante-significado pela relação de pressuposição recíproca conteúdo-expressão. De fato, a condição virtual da pressuposição recíproca dos agenciamentos descritos por Deleuze e Guattari leva a uma concepção maquínica da teoria das multiplicidades. Definido e descrito teoricamente este dispositivo de formalizações do plano de consistência – da constituição dos agenciamentos – é possível, introduzir um terceiro termo entre conteúdo e expressão: a *máquina abstrata* ou *diagrama*, elemento que funciona como causa comum imanente dos agenciamentos concretos e distribui as matérias e funções puras que são efetuadas (ALMEIDA, 2003, p. 52).

Uma possível definição de máquina abstrata, mesmo que instável e transitória, seria a atribuição de traços ou intensidades de conteúdo e traços ou tensores de expressão que se dão a um só tempo, tornando, assim, indiscerníveis o conteúdo e a expressão, pois a máquina abstrata é constituída por matéria não formada, “uma matéria-movimento que comporta singularidades ou hecceidades, qualidades e mesmo operações (linhagens tecnológicas itinerantes)” (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p. 242). A máquina abstrata é aquela que opera especificamente no plano de consistência, é ela própria que traça o plano.

O plano de consistência é um plano de variação contínua, cada máquina abstrata pode ser considerada como um "platô" de variação que coloca em continuidade variáveis de conteúdo e de expressão. O conteúdo e a expressão atingem aí, portanto, seu

mais alto grau de relatividade, tornam-se os "funcivos de uma mesma função" ou os materiais de uma mesma matéria (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p. 242).

Já o diagrama corresponde às diferentes relações de cada agenciamento com um plano de consistência, uma expressividade-movimento que sempre comporta uma língua estrangeira na língua e categorias não linguísticas na linguagem (linhagens poéticas nômades) (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p. 243). A máquina abstrata seria, então o ponto máximo da teoria das multiplicidades, onde tudo é intensidade, linguagem não formal em sua totalidade, uma máquina revolucionária real e abstrata na mesma medida, na máxima medida.

O conceito de máquina permite perceber o funcionamento do arquivo no interior do cinema de Farocki, em sua dimensão sistemática ou abstrata. Trata-se de um diagrama, de uma forma de funcionamento maquínica que coloca em jogo os agenciamentos em sua máxima funcionalidade, produzindo linhas de fuga desterritorializantes absolutas, planos de consistência imediatos. Ao considerar a obra de Farocki como produção maquínica, o trabalho abre mão de uma percepção tradicional do cinema, de autoria, de recepção. A interioridade do cineasta é também uma operação maquínica e não apenas subjetiva.

Maurizio Lazzarato comenta que

a pragmática existencial não pode ser facilmente circunscrita na lógica das relações discursivas, pois o conteúdo e a expressão são irreversíveis (não existe um fundo do qual se destacaria uma expressão, "tudo pode estar contido e tudo pode ser expressão") (LAZZARATO, 2014, p. 179).

Pode-se dizer, também, que o arquivo acompanha, ainda que de modo um pouco enviesado ou atravessado, algumas das características de uma literatura menor, conforme descrito e desenvolvido por Deleuze e Guattari em *Kafka, por uma literatura menor*³⁰. Em primeiro lugar, os autores afirmam que uma literatura menor não é aquela que seria feita em uma língua menor, mas sim uma literatura feita por uma minoria em uma língua maior. É possível fazer uma

³⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

relação com o cinema de arquivo, uma vez que se trata de um cinema minoritário nos mesmos termos colocados por Deleuze e Guattari em função da literatura. Um cinema feito por uma minoria com as imagens de um cinema maior ou com imagens que não pertencem ao cinema, tal qual feito por Farocki.

É o próprio Kafka quem define o que os autores consideram como sendo a primeira característica da literatura menor: o impedimento à escrita aos judeus de Praga, o que faz da literatura algo impossível. No caso do cinema, há uma questão de interesse, ou melhor, a questão que se coloca é da ausência de uma necessidade de filmar para produzir determinados enunciados de forma potente. Isso se evidencia de forma mais contundente na obra de Farocki, já que o próprio cineasta se coloca nesta condição, afirmando que é possível fazer qualquer filme com as imagens que já existem.

A segunda característica, de que tudo nas literaturas menores é político, tem maior proximidade com as imagens de arquivo, pois trata-se de um cinema em que a dimensão política está sempre presente, ainda que por motivos distintos aos da literatura descrita por Deleuze e Guattari. É uma característica muito próxima do documentário, de uma forma geral, mas que se evidencia mais concretamente no cinema produzido com imagens de arquivo, principalmente no cinema de Farocki que, como se afirma aqui, é amplamente definido em termos políticos.

Há ainda uma última característica importante da literatura menor, a de que tudo toma um valor coletivo, o que acontece também no cinema de arquivo, uma vez que mesmo os filmes de cunho autobiográfico remetem a questões que se ampliam à coletividade. No caso específico de Farocki, esta é uma característica bastante evidente quando o cineasta produz uma obra bastante extensa problematizando os efeitos das guerras, da produção e distribuição de imagens, do avanço tecnológico, da sociedade de consumo, do controle coercitivo dos corpos nas mais variadas instituições, entre outros temas de amplo interesse coletivo.

Assim como Kafka, Farocki pode ser considerado como uma máquina, uma máquina-estética, uma máquina-política, ele em si. Para Deleuze e Guattari, um “escritor não é um homem escritor, é um homem político, e é um homem

máquina e é um homem experimental [...]” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 17). Um cineasta, nas condições de Farocki, não é um mero cineasta, mas uma máquina-cineasta. Os agenciamentos são constituídos por conteúdos e expressões formalizados em diferentes graus, por matérias não formadas que passam por todos os estados possíveis, por suas linhas de fuga, por suas entradas e saídas, exatamente como a máquina de Kafka (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 17).

2.4 Crise do modelo de representação

Partindo de algumas reflexões feitas sobretudo por Deleuze (2006) e Rancière (2012b) acerca da noção de representação e seus efeitos sobre as questões que envolvem a imagem, é possível delinear uma problemática geral na qual se insere o uso do arquivo como vem sendo pensado nesta tese. Este é um tema ao qual Deleuze reserva uma grande importância, sobretudo pelas consequências que repercutem na questão da diferença, problema que atravessa praticamente toda a sua obra filosófica. Em outras palavras, propõe-se que a concepção do exercício do pensamento, formulada por Deleuze, passa diretamente pelo antagonismo entre representação e diferença.

O autor percorre os caminhos distintos da filosofia da representação de Platão a Kant, descrevendo as características que tornaram possível a legitimação da representação: identidade, oposição, analogia e semelhança³¹. A tradição filosófica da representação é aquela que prioriza a identidade em detrimento da diferença, caracterizando duas operações essenciais em dois níveis distintos: metafísico, ao nível de uma teoria do conceito, com Platão; e transcendental, ao nível de uma teoria da experiência, com Kant (LAPOUJADE, 2015, p. 48). Segundo Lapoujade, não é apenas uma questão de abandono ou

³¹ Tais características foram também trabalhadas por Foucault, à sua maneira, em *As Palavras e as Coisas* (2007).

esquecimento da diferença, mas uma questão de diminuição e de subordinação desta à identidade (2015, p. 48).

Sobre este aspecto, Deleuze afirma que

De qualquer maneira, a diferença em si mesma parece excluir toda relação do diferente com o diferente, relação que a tornaria pensável. Parece que ela só se torna pensável quando domada, isto é, quando submetida ao quádruplo cambão da representação: a identidade no conceito, a oposição no predicado, a analogia no juízo, a semelhança na percepção. Se há, como foi tão bem mostrado por Foucault, um mundo clássico da representação, ele se define por estas quatro dimensões que o medem e o coordenam. [...] Toda e qualquer outra diferença que não se enraíze assim será desmesurada, incoordenada, inorgânica: grande demais ou pequena demais, não só para ser pensada, mas para ser. Deixando de ser pensada, a diferença dissipa-se no não-ser. Daí se conclui que a diferença em si permanece maldita, devendo expiar ou então ser resgatada sob as espécies da razão que a tornam passível de ser vivida e pensada, que fazem dela o objeto de uma representação orgânica (DELEUZE, 2006, p. 365).

Deleuze identifica a gênese da representação em Platão, afirmando que foi ele o primeiro a criar a imagem dogmática e moralizante do pensamento, um modelo de reconhecimento (DELEUZE, 2006). Trata-se do que Deleuze chama de imagem do pensamento, à qual irá contrapor a noção de pensamento sem imagem. O autor afirma que o platonismo, como origem da representação, é definido pela metafísica, mas é insuficiente identificá-lo com a oposição entre mundo sensível e mundo inteligível (essência e aparência), pois essa dualidade se manifesta a partir de outras duas oposições mais rigorosas que podem ser identificadas de forma latente primeiro em função da distinção entre o modelo e a cópia e, posteriormente, na distinção ainda mais profunda e fundamental, entre cópia e simulacro (DELEUZE, 2006, p. 367). A cópia não é uma simples aparência, pois mantém uma relação noológica e ontológica com o modelo, com a Ideia, ou seja, uma relação de semelhança. O platonismo se define, portanto, nessa tripla operação de instauração da representação: o estabelecimento de um modelo (a Ideia), a seleção de uma semelhança (a cópia) e a expulsão da diferença (o simulacro). As boas cópias, bem fundadas, seriam os ícones, as imagens dotadas de semelhança, já os simulacros são as cópias malignas, degeneradas, imagens

sem semelhança ao modelo. O critério de Platão, portanto, é seletivo, pois cria uma distinção e uma oposição entre o modelo e a cópia, para que os simulacros possam ser desqualificados em sua relação com o modelo, já que não suportam nem a prova da cópia, nem a exigência do modelo (DELEUZE, 2006, p. 368).

Deleuze retoma também alguns projetos filosóficos distintos e de diferentes épocas, como Aristóteles, Descartes e Hegel, para estabelecer os postulados de uma filosofia da representação, embora conjugue toda essa ressonância ao platonismo. É na esteira de Nietzsche e sua crítica aos pressupostos essencialmente morais da imagem do pensamento que Deleuze vai constituir um fundamento crítico radical chamado *reversão do platonismo*.

Segundo Deleuze, o platonismo produz ilusões transcendentais ao subordinar a diferença à semelhança, gerando uma imagem do pensamento que produz um sujeito pensante fixo à uma identidade do conceito (2006, p. 369); anulando a diferença – que é intensiva, livre e ocupa um espaço (*spatium*) sub-representativo mais profundo que a semelhança – em extensão e qualidade (2006, p. 370); limitando a diferença, fazendo com que a intensidade seja invertida, submetendo a diferença à falsa potência do negativo (2006, p. 371-372); e submetendo a diferença à analogia do juízo (2006, p. 373). Da mesma forma, essas ilusões implicam também em alguns efeitos sobre a repetição, principalmente porque é tomada como uma semelhança perfeita ou uma igualdade extrema, afastada do conceito, ainda que a repetição seja carregada de variações e deslocamentos que produzem relações entre elementos distintos ou relação entre relações (DELEUZE, 2006, p. 376).

Lapoujade aponta os elementos essenciais da representação, identificados por Deleuze, como o *fundamento*, critério eletivo da semelhança desempenhado pela Ideia e a *circularidade*, critério de prova seletiva da diferença (LAPOUJADE, 2015, p. 49). Segundo o autor, a introdução de novos conceitos como repetição e diferença são fundamentais não apenas para a criação da filosofia da diferença deleuzeana, mas porque possuem a função primordial de reverter, respectivamente, a identidade e a circularidade próprias do fundamento (LAPOUJADE, 2015, p. 50). Portanto, cabe ao conceito de diferença contestar o primado da identidade resguardado pelo fundamento, questionando sobre o quê

exatamente se funda a legitimidade da identidade em relação ao modelo e, por outro lado, cabe à repetição quebrar a circularidade pela qual o fundamento submete a ação de semelhança à cópia e de rejeição ao simulacro, substituindo-a por outras circularidades descentradas e divergentes, fundadas agora nas diferenças livres e não vinculadas a uma identidade. “Todo o problema é, então, determinar como a diferença e a repetição podem *legitimamente* contestar a legitimidade de qualquer fundamento” (LAPOUJADE, 2015, p. 51).

Rancière (2012b), por sua vez, pensa a questão da representação em termos de crise da imagem, elaborando tal problemática no interior do já citado movimento entre os regimes de visualidade: a passagem do regime ético ao regime representativo e deste ao regime estético. Assim, para o autor, é possível traçar um breve panorama sobre a autonomia das imagens na contemporaneidade. De certa forma, esta questão é bastante importante para a problemática do arquivo, principalmente em função de sua dimensão política.

De acordo com Rancière, as últimas décadas foram marcadas por dois temas ideológicos dominantes – discursos apocalípticos, segundo o autor – em relação às imagens (RANCIÈRE, 2012b). Havia uma vertente que deplorava o reinado universal das imagens, que dizia que tudo é imagem, que toda a realidade foi transformada em espetáculo e que todos nós havíamos nos transformado em espectadores impotentes. Outros diziam, pelo contrário, que estamos perante o fim das imagens, que vivemos a morte das imagens, sob o reinado de uma realidade que não tem sombra ou sequer exterior, e que não existe nada para além da realidade.

Do que se está falando e o que precisamente nos é dito quando se afirma que daqui em diante não há mais realidade, apenas imagens? Ou, ao inverso, que doravante não há mais imagens, somente uma realidade representando sem cessar a si mesma? Os dois discursos parecem opostos. Todavia, sabemos que não param de se transformar um no outro em nome de um raciocínio elementar: se só há imagens, não existe mais um outro da imagem. E se não existe mais um outro da imagem, a noção mesma de imagem perde seu conteúdo [...] (RANCIÈRE, 2012b, p. 9).

Rancière questiona os pressupostos destas duas visões e tenta, a partir deste questionamento, refletir sobre os efeitos destas imagens. O autor procura trazer à tona o caráter operacional da imagem e com isso afirma que as imagens são, antes de qualquer coisa, operações e não cópias de um original (RANCIÈRE, 2012c). Neste contexto, desenvolve o que chama de *imagem pensativa*, referindo-se a uma capacidade de autonomia da imagem em relação à construção de significados. Portanto, se a imagem, para Rancière, não é simplesmente um determinado tipo de realidade, mas antes uma determinada operação e, mais do que isso, uma operação polêmica de realidade, é possível afirmar que existe uma potência das imagens que é de ordem tanto de sua dimensão estética, quanto de sua dimensão política. Assim, o uso de imagens de arquivo pode ser discutido à luz dessas duas dimensões.

No regime estético da arte, a imagem é uma categoria da partilha do sensível (2009a), ou melhor, a arte define-se – para além de uma aptidão técnica de produção de objetos e performances – pela capacidade de *dissenso*, ou seja, uma capacidade de recolocar em questão um certo estatuto do *senso comum* (um modo dominante de apresentação das coisas, um modo dominante de interpretação e representação das imagens). Portanto, existe, no fundo, essa ideia de arte como formas sensíveis e modos de visibilidade, em ruptura, relativamente ao regime representativo das imagens, e é isso que interessa a esta tese. Grosso modo, os arquivos são imagens que, de certa forma, se ignoram como imagens tradicionais e que se projetam como formas sensíveis pertencentes a um outro *sensorium*, a um novo mundo sensível, dependente de sua ressignificação.

Na esteira de Rancière, afirma-se que não se pode antecipar o efeito de uma obra de arte, portanto parece infrutífero tomar o arquivo como objeto de apropriação no sentido exclusivo de criação artística.

[...] quando dizemos que uma imagem é pensativa [...] não se supõe que uma imagem pense. Supõe-se que ela é apenas objeto de pensamento. Imagem pensativa, então, é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado. (RANCIÈRE, 2012c, p. 103).

É possível estabelecer agora uma propriedade de pensatividade no arquivo. Uma zona de indeterminação entre pensamento e não pensamento, uma espécie de intervalo, potência que está contida no interior do arquivo. Para isso é preciso, portanto, definir o efeito do arquivo sem reduzi-lo à intenção do cineasta ou à interpretação do sujeito observador.

A noção de estética como distribuição do sensível, conforme determinada por Rancière, ajuda a pensar o arquivo no plano das repartições do comum, como objeto político. O arquivo pode, então, ser tomado como “um sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. [...] um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (2009a, p. 16).

O que distingue o arquivo das demais imagens não é sua natureza, mas seus regimes de uso e visibilidade. Os entrecruzamentos entre diferentes regimes podem chegar a constituir, por si mesmos, modelos ou estratégias estéticas. As obras de Farocki produzem um modelo estético, a partir do arquivo, que se projeta não como *representação* do mundo, mas antes como uma reconfiguração do mundo sensível. Os agenciamentos estéticos e políticos são formas de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos, de organizar o sensível. Usar imagens de arquivo pode ser um gesto mais sensível que o próprio registro das imagens, ou melhor, pode ter caráter de acontecimento no sentido deleuzeano.

Retomando a problemática da imagem e sua representação no seio dos discursos apocalípticos trazidos à tona por Rancière, é possível dizer que em meio à sua crise de representação a imagem jamais se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico (DIDI-HUBERMAN, 2012b). Didi-Huberman afirma, ainda, em outras palavras, que a imagem “nunca mostrou tantas verdades tão cruas, nunca nos mentiu tanto, solicitando nossa credulidade, nunca se proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição” (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 207).

Os estudos de Didi-Huberman (1998; 2012) e suas inquietações sobre a obra de arte também implicam em um pensamento sob um ponto de vista ao mesmo tempo estético e político sobre o estatuto do arquivo em meio à crise do modelo de representação. Ao autor interessa, necessariamente, a dimensão da visualidade que é própria da obra de arte. Didi-Huberman retoma o conceito de *choque* em Walter Benjamin (1991, 2006, 2012) para atualizar a imagem em toda a sua potência revolucionária e violenta, chegando ao conceito de *sintoma*, intimamente ligado à concepção de história e tempo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.169), como foi discutido anteriormente. Qualquer imagem, mesmo que aparentemente superficial e simples, sem profundidade, carrega uma inquietação, uma capacidade de quebrar o curso normal dos acontecimentos.

Trata-se de uma *abertura* da imagem, numa relação de fragmentação da história no tempo linear, que é decorrente deste conceito de *sintoma*. Portanto, as imagens são potentes e capazes de exigir um trabalho crucial da memória, produzindo uma incessante reconfiguração das representações do passado (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 176-177).

A partir dessa discussão é possível, então, pensar a imagem como uma nova constituição de espaço-tempo na produção de um panorama da experiência do cinema por meio de seu dispositivo, o único capaz de nos dar uma percepção direta do tempo, como afirma Deleuze (2007a). São abordagens que se fazem relevantes para esta tese, sobretudo no sentido de caracterizar a importância de uma investigação acerca do uso de imagens de arquivo na produção audiovisual atual e seus efeitos e desdobramentos no interior da crise representacional. Em outras palavras, o desafio que aqui se instala é o de pensar de que forma as imagens contemporâneas se organizam em dispositivos de criação que superam os modelos tradicionais de representação, ou melhor, quais as possibilidades e os sentidos da produção de imagens a partir das relações produzidas pela potência de diferenciação das imagens em um contexto contemporâneo cada vez mais complexo.

André Parente (2009), ao discorrer sobre a noção de dispositivo cinematográfico e sua contribuição para uma renovação da teoria do cinema, valoriza a ideia de um cinema que atravessa as fronteiras da representação, um

cinema expandido sob suas novas modalidades. De fato, por intermédio do vídeo desempenhou-se a função de ligação entre o audiovisual e as artes plásticas, como afirma Parente ao retomar o conceito de *entre-imagem* – criado e largamente explorado por Raymond Bellour (1997). Para o autor

o cinema, na condição de imagem, de estética, mas sobretudo de dispositivo (o movimento, a luz, a projeção, a imaterialidade, o tempo, etc.), faz parte da arte. Trata-se do que podemos chamar, com Philippe Dubois e muitos outros, de 'efeito cinema' na arte contemporânea. (PARENTE, 2009, p. 38).

Em um texto sobre a ontologia da imagem, Eliane Escoubas propõe algumas reflexões sobre a ideia de representação, entre elas a seguinte suposição: “poderá uma imagem apresentar-se ou representar-se a si mesma?” (ESCOUBAS, 2007, p. 33). Trata-se de uma ambiguidade, uma questão que não é simples, uma indagação que envolve a relação entre percepção e não-percepção, entre presença-ausência (ESCOUBAS, 2007, p. 34).

A autora não propõe uma resposta à questão da imagem e sua própria representação, mas recorre a autores como Kant, Heidegger, Nietzsche e Blanchot, entre outros, para problematizar algumas questões importantes que corroboram com uma situação crítica da representação. Para Escoubas, a imagem é uma estrutura de experiência da inatualidade do tempo, uma presença inatual, que ignora a cronologia e é contemporânea do *contratempo*. A imagem “ela própria é *crise*” (ESCOUBAS, 2007, p. 36).

A imagem só é imagem como contradição do visível e do invisível, do estranho e do familiar, do dia e da noite mantidos juntos, inseparáveis, bem como da vida e da morte, do nascimento e da morte. A imagem é a contradição insuperada, insuperável: aí está a condição do ser-imagem da imagem (ESCOUBAS, 2007, p 37).

Escoubas afirma ainda, na esteira de Warburg, que as imagens não constituem uma *semelhança* imitativa, mas a constituição de uma contradição que se pode chamar de *presente vivo* (ESCOUBAS, 2007, p. 38), e na esteira de Schelling, que a potência da imagem é a potência de criar o *real*, na cisão do

sensível e do significado. A imagem é o próprio *real*, é a *própria coisa*, é corpo (ESCOUBAS, 2007, p. 40). Portanto, a constituição do visível é um processo desvinculado da representação, da mimese e da semelhança imagem-objeto, pois a “imagem não é um objeto, mas sim uma estrutura fundamental da experiência, a própria experiência da ausência de origem” (ESCOUBAS, 2007, p. 42).

3 O ARQUIVO E AS POTENCIALIDADES DO CINEMA

A imagem, em meio ao avanço tecnológico do último século, muda completamente nossa relação com o passado e com a história, com as especificidades de nossa época. Em outras palavras, o avanço tecnológico altera o modo de circulação das imagens e com isso muda radicalmente também a representação de mundos anteriores. Portanto, esta tese assume a importância de uma reflexão sobre o modo como as imagens se relacionam, com foco em uma cultura audiovisual contemporânea, pós-industrial, notadamente marcada pela influência das técnicas de produção e difusão de imagens nas esferas social e comunicacional.

Nunca fomos tão expostos, cotidianamente e de maneira banal, a uma infinidade de imagens do passado como na contemporaneidade. Há uma coexistência de sinais que pertencem a várias épocas distintas e isso é característico de nosso tempo. Em meio a estas transformações midiáticas, torna-se importante pensar como as imagens são retomadas no audiovisual contemporâneo e em que medida esse tipo de retomada é ao mesmo tempo causa e efeito do pensamento que as imagens provocam e de como repercutem no seio dos processos de comunicação.

O passado acaba se tornando um reservatório, uma consciência difusa, e o que cineastas como Harun Farocki observam é a possibilidade de jogar com esse conjunto de imagens anacrônicas, atuando como uma espécie de curadores, apresentando suas próprias constelações, montagens de tempos e espaços que dão a entender mais o presente do que o passado. Ou seja, constelações que emergem do pensamento que provêm das próprias imagens, de suas sobrevivências, de seus sintomas, de seu caráter de operacional. É possível afirmar que Farocki comenta criticamente o mundo ao agenciar estética e politicamente as mais variadas séries de imagens de arquivo as quais manipula. É um cineasta que produz crônicas sobre o mundo político através das imagens, para quem o arquivo serve de ferramenta privilegiada para agenciar o pensamento através do cinema.

A partir da formulação do arranjo teórico proposto por este estudo, é possível desenhar os traços conceituais do arquivo a partir de seu uso cinematográfico. Com efeito, a tentativa é de fazer funcionar um diagrama de análise que relacione os aspectos da manifestação do arquivo nesses filmes e o referencial teórico de forma conjunta, fazendo com que ambos operem no sentido de tornar visíveis as funções assumidas pelas imagens quando agenciadas no decorrer dos filmes, conforme previamente explicitado nas perspectivas metodológicas.

O intuito é o de pensar, nos filmes, como se constituem os elementos de diferenciação provocados pelo arquivo a partir de seus agenciamentos estéticos e políticos. São filmes que possuem efeitos desterritorializantes, onde o tempo e o espaço tornam-se menos específicos. Em outras palavras, tempo e espaço acabam misturando suas posições e se tornando indiscerníveis, pois não mais o tempo está atrelado apenas a uma ordem de sucessão, nem o espaço apenas a uma ordem territorial. O cineasta usa imagens do passado e transforma o tempo e o espaço dessas imagens a partir de seus agenciamentos. Tais agenciamentos possibilitam que tempo e espaço não tenham as características de Cronos, mas as da simultaneidade em tempo presente, mesmo quando as imagens são claramente do passado. Tempo e espaço se misturam, como se o tempo estivesse mais ligado ao território e o espaço a uma sucessão de temporalidades.

O uso do arquivo, da forma como é operacionalizado por Farocki, não faz parte de um processo homogêneo de distribuição e consumo das imagens, ao contrário do uso tradicional do arquivo, largamente praticado pelo documentário expositivo. Este uso clássico do arquivo não cria dissenso, na medida em que usa o arquivo que teria voz, lugar e identidade de arquivo, aquelas imagens que são registradas, arquivadas, catalogadas, com um objetivo concreto – a possível utilização como documento visual de um acontecimento. As imagens dos filmes analisados seriam equivalentes aos sujeitos *sem parte*, aos *sem voz*, de Rancière. Aquelas imagens que não possuem valor de documento num sentido mais amplo, mas que carregam em sua essência uma potência de criar o dissenso em uma ordem constituída, ao *falarem* como documentos, *contando* histórias.

O arquivo assume, assim, um papel essencial enquanto objeto comunicacional ao se configurar como imagem metamórfica – na concepção desenvolvida por Rancière. Desta forma, o arquivo funciona como acontecimento do dissenso, uma operação política própria das imagens críticas – na concepção desenvolvida por Didi-Huberman – e que se evidencia de forma mais ampla e nítida no uso de imagens de arquivo como aparece nos filmes de Farocki. No decorrer deste capítulo, é apresentada uma descrição geral do trabalho realizado por este cineasta, assim como de seus principais filmes, dando ênfase, é claro, para os que compõem o *corpus* desta pesquisa.

3.1 O arquivo na obra de Harun Farocki

Harun Farocki foi um dos mais profícuos cineastas da Alemanha. O artista produziu ao longo de sua vida um importante legado para a prática documental, um extenso trabalho de experimentação e pensamento sobre as imagens. Foi autor de mais de cem filmes, vídeos e instalações que possuem acentuadas marcas de originalidade tanto estéticas quanto discursivas, reconhecido como um pensador das imagens e teórico das mídias na vanguarda do audiovisual. Realizou um trabalho que tenta discutir questões referentes à natureza das imagens, trazendo à tona uma reflexão sobre a cultura audiovisual contemporânea.

Em parte da obra de Farocki, as imagens pré-existentes constituem a base para criar um novo filme ou uma nova videoinstalação. Ao montar sequências, Farocki problematiza o contexto político e modifica inclusive a ordem cronológica do material fílmico ou videográfico, retirado de seu estado original. Uma característica essencial do gesto de Farocki encontra-se em sua competência para proporcionar um novo sentido às imagens que são utilizadas em suas obras. Como consequência, as imagens adquirem uma nova significação, o que não implica a perda completa do significado (intertextual) anterior; porém,

nesta nova paisagem textual, a carga crítica e política se produz exatamente pela separação entre os significados nos contextos original e atual da imagem.

Entre suas obras mais conhecidas estão *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988), filme que mostra fotos aéreas do campo de concentração de Auschwitz, feitas por pilotos norte-americanos; *Natureza Morta* (*Stilleben*, 1997), que relaciona pinturas dos séculos XVI e XVII (frutas, vasos, flores, etc.) com fotografias publicitárias de produtos contemporâneos de consumo; *Entre Duas Guerras* (*Zwischen zwei Kriegen*, 1978), ensaio sobre a indústria de armas e o caráter autodestrutivo do capitalismo no período entre-guerras (1917-1933); *A Saída dos Operários da Fábrica* (*Arbeiter Verlassen die Fabrik*, 1995), que associa o primeiro filme dos irmãos Lumière a diferentes imagens da história do cinema, mostrando operários e suas relações com as fábricas onde trabalham; e *Videogramas de uma Revolução* (*Videogramme einer Revolution*, co-direção de Andrei Ujica, 1992) que retrata a revolução que derrubou o ditador Nicolau Ceausescu em 1989 através de imagens amadoras em vídeo e do resgate de transmissões da televisão estatal romena.

Seu primeiro filme após o período como estudante universitário, *Fogo que não se apaga* (*Nicht löschesbares Feuer*, 1969), mostra um apelo de resistência aos conflitos armados, com o próprio cineasta sentado em frente a uma mesa, lendo uma carta de um cidadão vietnamita sobrevivente da Guerra do Vietnã, escrita após um longo período entre a vida e a morte, que descreve os efeitos produzidos em seu próprio corpo decorrentes de ataques de napalm³². Farocki denuncia o caráter sistêmico da guerra, apresentando como resultado uma cadeia de produção na qual todos nós funcionamos como engrenagem. Durante a leitura da carta, o cineasta comenta:

Como podemos mostrar o napalm em ação? Como podemos mostrar os danos causados pelo napalm? Se mostrarmos imagens das queimaduras, vocês fecharão os olhos. Primeiro fecharão os olhos para as imagens, logo fecharão os olhos para a

³² Napalm é um agente carbonizante altamente incendiário que ficou conhecido por ter sido utilizado como arma química na Guerra do Vietnã. É produzido por líquidos inflamáveis à base de gasolina, gerando combustão com temperaturas superiores a 1.000 graus Celsius, aderindo completamente à pele, queimando e fundindo músculos, ossos e demais órgãos do corpo humano.

memória, depois fecharão os olhos para os fatos e então fecharão os olhos para o contexto inteiro (REICHENBACH, 2014, p. 244).

Evidencia, assim, um problema de representação, um problema do efeito das imagens em uma relação com sua própria condição de falta e de excesso, uma lacuna ou uma disjunção entre o visível e o enunciável, conforme foi discutido em capítulos anteriores. Adverte que ferir o espectador com a exibição crua de corpos consumidos, calcinados e mutilados pelo efeito do napalm, antes de contribuir e fazer manifesta a denúncia dos modos de produção da guerra, teria um efeito contrário.

Na videoinstalação *Serious Games I-IV* (2010), Farocki explora algumas atividades de imersão em realidade virtual que foram aplicadas em soldados norte-americanos em guerras no Iraque e no Afeganistão. De certa forma, é possível pensar esta obra como um desdobramento ou uma sequência de investigação sobre os mecanismos ideológicos da imagem manipulada por computador que já vinha sendo explorada em trabalhos anteriores, como *War Tropes* (2011) ou *Eye/Machine* (2003).

Em *Serious Games*, algumas cenas de guerra são recriadas e simuladas com a linguagem dos *games* para treinamento antes de combates reais ou em situações em que os soldados são obrigados a repetir experiências traumáticas com objetivo terapêutico. Nesta obra, Farocki acaba produzindo um pensamento sobre as íntimas relações entre os avanços tecnológicos e as estratégias militares ao explorar questões internas às reconstituições virtuais da realidade da guerra em um dispositivo com quatro canais de projeção dispostos no mesmo ambiente e que provocam a interação entre imagens que se repetem e se interferem nas múltiplas telas.

Em seus últimos trabalhos, Farocki se interessou em investigar a produção e distribuição das imagens originadas por tecnologias digitais e, sobretudo, pela intensa influência estética e política que produzem em nosso cotidiano social. Em *Parallel I-IV* (2014), através de um exame minucioso de detalhes da computação gráfica e de descrições pontuais sobre a evolução dos *games* no decorrer das últimas décadas – como as mudanças das formas de

representação do movimento dos mais variados objetos, a que chama de *novo construtivismo* – Farocki consegue avançar na teoria do movimento das imagens ao associar que uma imagem pode servir de *modelo* para a criação de novos tipos de imagens. Assim, conclui que os avanços da computação gráfica aconteceram de forma muito mais rápida e substancial do que na pintura, na fotografia e no cinema. Mais do que isso, procura discutir as mudanças no sistema de representação das imagens a partir das novas tecnologias.

A imagem computacional seria, portanto, um outro nível de realidade? A realidade fotográfica estaria sendo superada pela realidade tecnológica? As imagens em movimento computadorizadas estariam superando as imagens em movimento do cinema? A partir destas questões, Farocki nos instiga a pensar se com a computação gráfica seria possível criar imagens capazes de superar os modelos de representação da realidade, uma questão tão cara ao cinema e à fotografia. Em certa medida, essas obras acabam mostrando de que forma alguns limites espaciais servem como tentativas de controle a serem executadas pela linguagem dos games. Há uma essência normativa que cria dispositivos de controle na conformação dos possíveis mundos computadorizados que funciona exatamente como em nossa realidade. Os games seriam uma ampliação do mundo real? Desta forma reproduzem as fronteiras e limites deste mundo real?

Christa Blümlinger, comenta que Farocki

parece sempre saber onde deve se colocar em relação aos dispositivos da atuação, da *performance* ou da aparência. Trata-se de apreender momentos de performatividade, conceito oriundo das ciências culturais e que não significa apenas que algo é feito, mas que um ato “realiza-se”. Essa “realização”, que implica sempre na repetição e na retomada dentro da diferença, é um dos momentos estruturantes da obra de Farocki (BLÜMLINGER, 2010, p. 154).

Para a autora, Farocki atua sobre o deslocamento de arquivos especializados, imagens que ele mesmo chama de *operativas* ou *operacionais*, “com finalidade puramente técnica e funcional, imagens de uso único, frequentemente produzidas através de uma operação precisa, destinadas ao apagamento” (BLÜMLINGER, 2010, p. 159). O caráter operacional das imagens

fica muito claro em toda a obra de Farocki, pois há uma preocupação com a performatividade das próprias imagens. Há uma série de ações automatizadas dessas imagens, fazendo com que pensem por si próprias, que executem ações. São imagens singulares que possuem um modo de existência próprio, orientadas a cumprir determinadas funções, feitas exclusivamente para informar.

O regime de existência destas imagens, desta maneira, não é propriamente representativo; o seu modo de circular e atuar na sociedade contemporânea não é redutível à sua dimensão representacional ou indicial. O entendimento de tais imagens operacionais exige que se assuma e se analise a dimensão performativa destas imagens, os modos como estas imagens agem, operam e atuam dentro dos dispositivos em que elas se tornaram uma parte integrante fundamental (CALLOU, 2014, p. 86).

A obra de Farocki é amplamente atravessada por uma força de ordem política. Nesse sentido, seus filmes são permeados por uma expressão do pensamento que estabelece tanto sua poética quanto sua responsabilidade política com a potência das imagens. Sobre esse aspecto Christa Blümlinger afirma que

toda atitude política em Farocki passa pela tomada de consciência do autor como produtor, no sentido benjaminiano. Trata-se sempre de “desmitologizar” e “socializar” o autor, para transformar, tal como propõe Benjamin, “leitores e espectadores em participantes” (BLÜMLINGER, 2010a, p. 151).

Farocki utiliza a linguagem cinematográfica para expressar uma forma de *ver* a si mesmo no outro, de gerar sua própria visão na imagem do outro. Mais do que isso, utiliza a linguagem cinematográfica para torturar as imagens, como afirma Thomas Elsaesser (2010), no sentido de explorar suas visibilidades de forma bastante crítica. Ao justapor imagens opostas, ao repetir as imagens e sobrepôr diferentes análises através da narração, Farocki suspende a imaginação e força a imagem a assumir outra identidade (ELSAESSER, 2010). Cria outro pensamento para e com essa imagem.

Raymond Bellour, ao discorrer sobre as potências da fixação da imagem e um possível fim do cinema, expressa seu entusiasmo com a obra de Farocki ao afirmar que

ficamos [...] estupefatos quando surge um cineasta, cinéfilo, pensador do cinema e co-autor de um livro sobre Godard³³, perfeitamente a par dessas tendências contrariadas, remetendo-as a si mesmas, lançando-as numa paisagem de imagens e ideias na qual elas parecem se anular, em prol de uma outra imagem do pensamento. (BELLOUR, 2010, p. 137).

Ao gerar este processo dinâmico de utilização de imagens de arquivo, Harun Farocki caba por confundir o espectador em relação ao real e também produz uma ilusão que ultrapassa o efeito (simulacro) do real. Assume a simulação como potência para produzir um efeito, para afirmar a divergência e o descentramento (DELEUZE, 2007b).

Trata-se de uma espécie de sedução que se articula numa relação de desligamento ou de estranhamento das coisas no tempo e no movimento. Segundo Brakhage (1983), possuímos um olho capaz de imaginar qualquer coisa, portanto os objetos enganam nosso olhar e então pode-se afirmar que as obras de Farocki fazem com que os objetos privilegiem um desvio sedutor no olhar. Neste sentido, os filmes evocam a *inquietante estranheza*, definida por Didi-Huberman como o “um lugar paradoxal da estética: é o lugar de onde suscita a angústia em geral; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder-se, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 227).

Um vínculo entre documento e ficção se estabelece, portanto, fazendo da verdade, mais precisamente, um *efeito* da ilusão, condição necessária para que certa espécie de invenção possa operar como verdade. Ou seja, este *efeito* de ilusão não é tomado como oposto da verdade, mas aquilo que compreende o falso, a mentira e a ficção, no campo do sensível, possibilitando a emergência daquilo que pode, ou não, vir a ser tomado como verdade (FELDMAN,

³³ SILVERMAN, Kaja; FAROCKI, Harun. **Speaking about Godard**. New York: New York University Press, 1999.

2006/2007), reflexão que diz respeito diretamente às questões que emergem dos filmes indicados.

O cinema trata da relação de suas imagens com outras imagens, as imagens que estão contidas nos filmes e as imagens que não são mostradas por eles. Com o arquivo acontece uma dupla relação entre o visível e o invisível. Trata-se de um duplo encontro, ou melhor, de um duplo reencontro. A imagem de arquivo contém este caráter de duplicidade, já que ela põe em jogo o visível e o invisível, por si só, e põe em jogo novamente quando agenciada da forma que é identificada nos filmes.

Especula-se com o arquivo um grau de interferência que é aguçado pelo meio expressivo do cinema, que joga com um estoque de imagens com as quais estamos tendo contato sabendo ou não que estas imagens tiveram outra finalidade quando produzidas. Em suma, o arquivo reconfigura uma cena política; uma imagem de arquivo reconfigura esteticamente o cinema; o arquivo é capaz de desempenhar outro papel. Outra imagem.

3.1.1 *A Saída dos Operários da Fábrica*

Em *A Saída dos Operários da Fábrica* (1995), Harun Farocki retoma a célebre filmagem feita pelos irmãos Lumière em 1895 intitulada *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, pequeno trecho de 45 segundos que é considerado um dos primeiros filmes da história do cinema. Motivado pela comemoração de 100 anos do cinema, Farocki produz uma montagem com diversas cenas de operários saindo de seus locais de trabalho e tenta extrair dessas imagens algumas reflexões sobre a iconografia e a economia da sociedade de trabalho. Há também uma versão em formato de videoinstalação chamada *A Saída dos Operários da Fábrica em Onze Décadas* (*Arbeiter verlassen die Fabrik in elf Jahrzehnten*, 2006). Nesta obra, já passadas onze décadas após o surgimento do cinema, Farocki produz uma instalação com cenas da saída de trabalhadores das fábricas ao longo da história do cinema, assim como em seu filme de 1995. A diferença é que

os trechos são exibidos simultaneamente em doze monitores. O primeiro deles exibe na íntegra o filme dos irmãos Lumière, enquanto os monitores restantes exibem trechos de outros onze filmes, cada um deles representando uma das onze décadas de cinema, respectivamente, em *looping* (ver figura 1).



Figura 1: Ambientação dos 12 monitores da videoinstalação *A Saída dos Operários da Fábrica em Onze Décadas*. Crédito da foto: Marcus J. Leith – Raven Row Gallery, Londres, 2009.

No filme de 1995, que compõe o *corpus* desta tese, entre as séries de imagens retomadas pelo cineasta estão trechos de filmes amadores e desconhecidos, filmes institucionais, antigos comerciais de TV, cenas célebres de obras como *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926) e *Só a Mulher Peca* (*Clash by Night*, 1952), ambos de Fritz Lang, *Tempos Modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936) e *Accattone, Desajuste Social* (*Accattone*, Pier Paolo Pasolini, 1961). São imagens utilizadas como recurso estético para formar um discurso ao mesmo tempo ético e ácido não apenas sobre a situação do operariado a partir da revolução industrial, mas também sobre o papel da *práxis* do cinema em seu primeiro século de existência.

Entre as estratégias estéticas adotadas por Farocki, estão o uso de imagens congeladas, imagens em câmera lenta, a repetição constante das imagens a fim de retomá-las em diferentes interpretações e o foco detalhado em pontos específicos das imagens que poucas vezes são notadas em uma visualização não muito atenta (ver figura 2). É o caso de uma observação de Farocki sobre o filme dos irmãos Lumière: em um momento específico do filme,

Farocki congela a imagem e focaliza em detalhe uma das operárias puxando a saia de outra funcionária. O cineasta ainda constata que a ação não é revidada devido à presença da câmera.



Figura 2: Recorte na imagem para obter detalhe da ação em *A Saída dos Operários da Fábrica* (23'52" a 24'15").

Em *A Saída dos Operários da Fábrica*, Harun Farocki coloca também em jogo a problematização da visualidade ao relacionar a imagem a uma palavra, sugerindo que cada imagem possui inúmeras formas de reutilização e que, quando retomada de forma banalizada, acaba por se tornar vazia. Em um segundo momento, retoma uma interpretação do filme dos irmãos Lumière utilizando outras imagens de operários saindo de uma fábrica (ver figura 3), mostrando como a possibilidade de criar imagens em movimento é responsável pela visibilidade do mundo, e como o próprio cinema não pode ser dissociado da modernidade e do contexto de florescimento industrial. Por fim, Farocki volta a esta questão, dizendo que o vasto conjunto de imagens de saídas das fábricas demonstra que nestes 100 anos se voltou sempre a gravar a mesma imagem, numa reflexão crítica frente ao cinema e sua história.

Como se o primeiro filme dos irmãos Lumière fosse uma espécie de maldição das imagens em movimento ou que o cinema não tivesse passado a outra experiência senão a de reproduzir sempre as mesmas imagens. O cineasta continua seu comentário, dizendo que “é como se uma criança repetisse anos a fio a sua primeira palavra de modo a eternizar essa satisfação, ou como se diz dos pintores orientais que pintam repetidamente o seu primeiro quadro até se tornar perfeito e eles mesmos poderem entrar nele”, e finaliza: “quando deixou de ser possível acreditar nessa perfeição, inventou-se o cinema”.

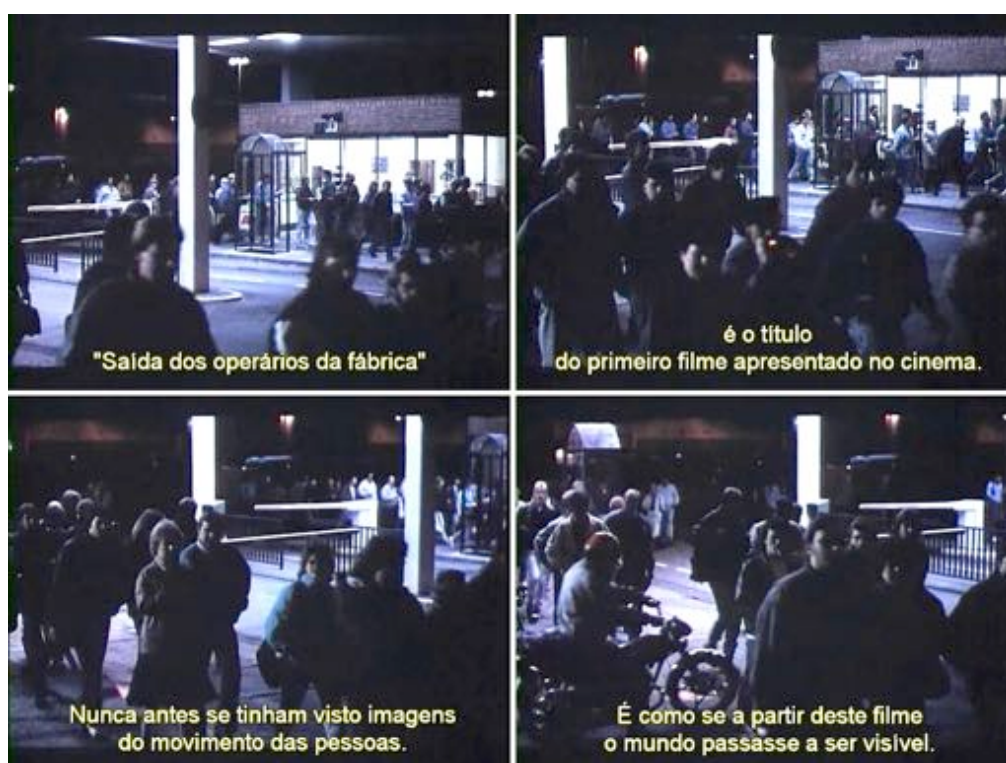


Figura 3: Trabalhadores saindo de uma fábrica enquanto a voz *off* comenta o filme dos irmãos Lumière em *A Saída dos Operários da Fábrica* (6'14" a 6'31").

Foi dito anteriormente que o arquivo se apresenta como modo de circulação do sensível e oferece diversas possibilidades de reconfigurar as formas de visibilidade e sensibilidade. É possível identificar esta operação do arquivo na obra de Harun Farocki, pois o cineasta toma as imagens já existentes como possibilidade de reconstituir o visível e de desorganizar o sensível, o que fica evidente quando são retomadas imagens de operários saindo de seus postos

de trabalho e Farocki cria uma relação com o caráter de aprisionamento das fábricas.

Sua preocupação é pensar como o cinema, então completando 100 anos de história, utiliza muito mais imagens das prisões do que imagens das fábricas. Ou seja, haveria uma comodidade do cinema ao representar o caráter de controle e opressão do sistema carcerário, muito mais do que evidenciar tais elementos nas configurações da sociedade do trabalho. O cinema toma a prisão como algo punitivo, muito mais doloroso do que as fábricas; mas para o cineasta, a vida é encerrada nas fábricas, da mesma forma que nas prisões. Cabe a Farocki revirar seus arquivos e estabelecer tais relações.

Farocki afirma, ainda, no filme, que no cinema narrativo a vida das pessoas é retratada depois que elas saem das fábricas. De fato, geralmente o cinema não mostra o operariado, mas o empresariado. E, quando os personagens são operários, pouco é mostrado sobre suas condições de trabalho. Segundo Farocki, este não é o objetivo do cinema. Utilizando cenas de *Só a Mulher Peca* (*Clash by Night*, 1952), filme de Fritz Lang, Farocki mostra a personagem interpretada por Marilyn Monroe saindo de uma fábrica e encontrando seu namorado. Nesta situação, o cineasta procura apresentar os indícios de que a vida acontece após o expediente e é sumariamente eliminada de sua potência enquanto se está recolhido ao trabalho (ver figura 4).



Figura 4: Personagem do filme *Só a Mulher Peca* saindo de seu local de trabalho em *A Saída dos Operários da Fábrica* (27'56" a 29'18").

Cabe ressaltar ainda que Farocki aponta o pequeno filme dos irmãos Lumière como a primeira câmera de vigilância da sociedade moderna. Num primeiro momento, tal afirmação parece um tanto apressada, mas conduz a uma reflexão não menos interessante: as câmeras posicionadas nas saídas das fábricas – não por acaso dezenas destas imagens foram escolhidas por Farocki para compor este filme – não ocupam um lugar *de fora* da fábrica, como geralmente a caracterizamos, mas a própria câmera é parte de um mecanismo que constitui a engrenagem política e capitalista envolvida pela fábrica. O espaço da câmera, fora da fábrica, é tornado comum ao espaço da própria fábrica, quando se associa a câmera que filma a saída dos operários como uma câmera do cinema e ao mesmo tempo uma câmera de controle, de vigilância. Há um tempo que é próprio deste tipo de imagem e está mais vinculado ao lugar (a posição do portão da fábrica) do que a uma cronologia, uma temporalidade linear, de sucessão do tempo.

É possível, portanto, associar também o cinema a uma máquina capitalista da vida moderna, e é exatamente o que Harun Farocki faz. Neste sentido, Jacques Rancière, afirma que:

A denúncia dos engodos e mentiras da “sociedade de consumo” foi, em primeiro lugar, o confronto das elites dominantes com as duas figuras da experimentação popular de novas formas de vida [...]. Esta preocupação paternal – e a pressuposição de “incapacidade” que ela implicava – foram, por sua vez, generosamente apoiadas por quem queria ajudar aquelas pobres pessoas a ganharem consciência da sua verdadeira condição, disfarçada pelos engodos e mentiras das imagens. Estes deram o seu apoio porque essa preocupação correspondia à sua visão do processo global de produção de mercadorias como produção de fetiches que toldavam as mentes daqueles que a eles se sujeitavam. Isso significa que eles apoiavam o preconceito que transformava capacidades desinquietantes em incapacidades prejudiciais (RANCIÈRE, 2008, p. 101).

Em certa medida é também esta a denúncia que Farocki se propõe a fazer em *A Saída dos Operários da Fábrica*. Ao final do filme, Farocki exhibe pela quarta e última vez o pequeno trecho dos irmãos Lumière, desta vez sem som, sem comentários, deixando as imagens falarem por si, abrindo o espaço, talvez, para os espectadores criarem suas observações sobre a *saída dos operários da fábrica Lumière em Lyon* depois da experiência de terem contemplado algumas das interpretações propostas pelo cineasta. Afinal de contas, como a própria voz *off* havia dito durante o filme: “uma imagem que vale por uma palavra, que pode ser usada em tantas situações; uma imagem que vale por uma palavra, utilizadas tantas vezes que a entendemos às cegas, e para a qual já nem deveríamos olhar”.

3.1.2 *Imagens da Prisão*

Em *Imagens da Prisão*, Farocki retoma algumas questões de *A Saída dos Operários da Fábrica*, entre elas o centenário da história do cinema. A tese que o provoca especificamente neste caso é investigar que tipo de imagem foi reservada às prisões ao longo de cem anos de cinema e que tipo de efeitos são

produzidos por imagens de câmeras de vigilância e por vídeos para treinamento de funcionários em penitenciárias. A partir desses temas, Farocki intui que as instituições carcerárias funcionam como um laboratório antropológico, onde a morte e a vida são estudadas através do olho da câmera.

Retoma, também, algumas questões que já apareciam em obras anteriores, como a relação entre a imagem gerada pela câmera e a visão humana, entre o ponto de vista subjetivo e o ponto de vista do espectador, ou seja, de uma câmera subjetiva, aquela que simula o olhar humano e se torna participante da ação. Farocki havia produzido, pouco antes de *Imagens da Prisão, Natureza Morta* (*Stilleben*, 1997), filme já citado, que trata de anúncios publicitários, e *Palavras e Jogos* (*Worte und Spiele*, 1998), um documentário para televisão sobre a própria televisão, filmes que flertam com seu interesse de investigação sobre as imagens e sua relação com o espectador. No caso específico de *Imagens da Prisão*, Farocki encontra no material produzido por câmeras de videovigilância as imagens que o possibilitam desenvolver um trabalho nessa perspectiva do ponto de vista do espectador, com imagens que flagram algum tipo de ação, sem uma evidente participação na cena.

Após o convite de um curador de um museu de Nova York, Farocki comenta que propôs um estudo nos moldes de *A Saída dos Operários da Fábrica* sobre a forma como são retratadas as prisões em filmes e vídeos (FAROCKI, 2010, p. 84). O cineasta comenta ainda que estava motivado pelo fato de os Estados Unidos terem um percentual imenso de presidiários, uma taxa que cresce até mesmo quando a criminalidade diminui (FAROCKI, 2010, p. 84). Sobre este projeto, o próprio cineasta comenta:

Certa vez, eu viajei a um local de construção de uma prisão no Oregon, com um arquiteto que trabalhava para um escritório [...]. Ele me falou sobre um tal de Bentham e suas ideias sobre o panóptico que estavam sendo aplicadas em seus prédios. Nunca tínhamos ouvido falar de Foucault ou de discursos subsequentes nos quais as ideias de Bentham tinham sido lidas como sintomas e não como proposta prática (FAROCKI, 2010, p. 84).

Após muita resistência de alguns diretores de prisões norte-americanas, Farocki teve acesso a uma considerável quantidade de material de arquivo da penitenciária de segurança máxima de Corcoran, na Califórnia, graças a uma organização de direitos humanos que havia conseguido as imagens de câmeras do circuito interno de vigilância, pois nesta prisão os guardas tinham permissão para atirar nos detentos e em dez anos cinco deles foram mortos e mais de 2 mil foram feridos pelos guardas (FAROCKI, 2010, p. 85).

Assim como aconteceu com *A Saída dos Operários da Fábrica*, que teve uma versão em formato de videoinstalação produzida onze anos mais tarde, o material utilizado em *Imagens da Prisão* também transitou entre o cinema e a instalação para o espaço expositivo do museu. No entanto, neste caso específico, as produções aconteceram no mesmo ano, em 2000. A convite da *Generali Foundation*, associação austríaca de arte sem fins lucrativos, Farocki criou uma instalação em vídeo para exibir em uma exposição retrospectiva de sua obra, chamada *Harun Farocki, Videos, Installationen 1969-2001*, em museus de Münster e Frankfurt, na Alemanha, durante o ano de 2001.

A versão em videoinstalação se chama *I thought I was seeing convicts (Ich Glaubte Gefangene zu Sehen, 2000)*, em referência a uma frase de uma personagem do filme *Europa 51 (Europa '51, 1952)*, de Roberto Rossellini, interpretada por Ingrid Bergman. No filme, a personagem é uma mulher burguesa sem contato com o operariado e comenta: “pensei estar vendo condenados”, ao descrever sua percepção frente a operários deixando seus postos de trabalho em uma usina, fazendo alusão entre o ambiente das fábricas e o das prisões. Deleuze também cita essa frase em seu ensaio sobre as sociedades de controle (1992, p. 219). O próprio Farocki comenta que o título da obra foi inspirado no texto de Deleuze, pois havia lido recentemente a versão em inglês do livro *Conversações* (FAROCKI, 2010, p. 86).

Não é novidade que, com o surgimento da tecnologia digital, o cinema, que sempre foi uma técnica experimental, tivesse sua dimensão maquínica ampliada. Muito já se falou sobre os efeitos da linguagem do vídeo e da televisão sobre o audiovisual contemporâneo e, principalmente, sobre o cinema. Também não é novidade o fato de que a arte contemporânea tem incorporado em seus

ambientes de exposição aquilo que Philippe Dubois (2009) chama de *efeito cinema*, ou seja, a proliferação cada vez mais constante – e que remonta de pelo menos 25 anos pra cá – da linguagem audiovisual em instalações as mais variadas. Este efeito é uma espécie de manifestação de mecanismos de desterritorialização do cinema, que operam por influência direta das inúmeras transformações tecnológicas, possibilitando novas formas de produção e exibição de imagens em movimento. Na obra de Farocki essa operação, esse *efeito cinema*, acontece em via dupla, ou seja, ao produzir videoinstalações, não só há um efeito do cinema em suas obras expostas em museus, mas, também um efeito inverso, das instalações em direção a seus filmes.

Logo no início de *Imagens da Prisão*, fica claro o tipo de associação que pode ser feita entre diferentes instituições de clausura: sanatórios, asilos, hospitais, fábricas, escolas e prisões. Além dessas relações, também fica clara, logo de início, a importância que as imagens produzidas nesses espaços de coerção deverão assumir no decorrer do filme, com a relação entre o controle que é necessário imprimir aos corpos nessas instituições e o papel primordial que é delegado às câmeras, assumindo o lugar de deus, do rei e do chefe do exército, como bem coloca a voz *off*.

São utilizadas algumas imagens de arquivo dos anos 1920, de instituições de reclusão de criminosos e de acolhimento a crianças com deficiência, arquivadas como “À margem do caminho”. É identificada uma obsessão por colocar as crianças em movimento, de posicioná-las como objetos em uma organização uniforme, compondo um tipo de enquadramento em uma alusão à presença da câmera que estaria ali justamente para registrá-las como em uma fotografia, mas em movimento. Logo em seguida, a voz *off* faz uma associação entre o abrigo de deficientes e as prisões, com imagens de detentos circulando em fila indiana, arquivos de uma prisão para drogados no Egito, em 1931, e imagens do filme *Um Condenado à Morte Escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956), de Robert Bresson.

Aqui, Farocki identifica dois tipos de registros, dois tipos de enquadramento: a expressão de ordem da prisão, representada pela tentativa de formar uma fila indiana com as crianças com deficiência, que demonstram

dificuldade ou incapacidade de seguir as ordens que lhes são impostas (ver figura 5); e o retrato³⁴, utilizado para identificação dos detentos, recurso muito comum não só em instituições carcerárias, mas em muitos regimes ditatoriais (ver figura 6). Nota-se ainda outro recurso bastante utilizado por Farocki em *Imagens da Prisão*, a repetição de cenas com o intuito de refazer relações, reafirmar situações ou de criar novas associações.



Figuras 5 e 6: Tentativa de formar fila indiana (4'22'') com crianças deficientes e retrato de detento (4'32'') em *Imagens da Prisão*.

Imagens da Prisão também é marcado pelo uso de imagens de outros filmes de diferentes períodos da história do cinema que exploram a temática das prisões, como *Canção de Amor* (*Un chant d'amour*, 1950), de Jean Genet, *O batedor de carteiras* (*Pickpocket*, 1959) e *Um condenado à morte escapou*, ambos de Robert Bresson, *Frauenschicksale* (1952), de Slatan Dudow, e *Enligt Lag – Im Namen des Gesetzes* (1957), de Hans Nordenström e Peter Weiss. Farocki intercala algumas dessas cenas com imagens de câmeras de vigilância de presídios norte-americanos, colocando em discussão alguns assuntos relevantes sobre as prisões que geralmente não aparecem como questões nos filmes utilizados, ao menos não diretamente. Por exemplo, o fato de o prisioneiro ser observado constantemente, sendo praticamente impossível manter algum segredo sem o conhecimento dos guardas ou o embate constante entre o uso da

³⁴ O filme *48* (2010), de Suzana Souza Dias, remete diretamente a esta questão, ao questionar o que uma fotografia de um rosto pode revelar sobre um sistema político. O filme é todo composto por retratos de prisioneiros políticos da ditadura portuguesa e tenta mostrar, através desse arquivo fotográfico, algo da atualidade do país, evidenciando os mecanismos pelos quais um sistema autoritário conseguiu perdurar por 48 anos.

violência para manter a ordem e a resistência dos detentos, criando inúmeras formas de burlar os mecanismos de controle coercitivo utilizados nas prisões, na maioria das vezes sem sucesso.

Cenas de *Arbeit und Strafvollzug im Zuchthaus Brandenburg-Görden*, um filme nazista de 1942, mostram a relação entre prisioneiros dos campos de concentração e a produção industrial em massa a partir do trabalho forçado. O filme utiliza essas cenas para demonstrar que na visão do Nacional-Socialismo não é preciso matar os deportados, pois estes podem servir de mão-de-obra para a produção industrial, um serviço útil e não remunerado a serviço da sociedade. Assim, Farocki procura demonstrar, com essas imagens, que o trabalho recebe a máxima atenção nas prisões, reafirmando a ideia de que os filmes de prisões são um projeto antropológico.

Outro trecho de *Imagens da Prisão*, que também remete à íntima relação entre as prisões e as fábricas, é quando são mostradas cenas de *Frauenschicksale* (1952), filme já citado, em que a personagem, uma prisioneira, pode sair da prisão para ir ao trabalho. A fábrica converte-se em uma dependência da prisão. Em função das relações entre diferentes instituições e situações provocadas pelas imagens utilizadas por Farocki em *Imagens da Prisão* e em *I thought I was seeing convicts*, Christa Blümlinger, comenta sobre a

série de comparações visuais que nos remetem à homologia diagramática entre a prisão e o supermercado: a imagem gerada por computador de um estabelecimento penitenciário se assemelha a um mapa de *self-service*, as imagens de síntese que simulam o movimento dos clientes numa zona de compras relembram a representação digital de detentos submetidos ao sistema de vigilância eletrônico. Farocki mostra que a “identidade” se define tanto por uma lista de compras quanto por números, a localização de uma sala ou o pertencimento a uma gangue. Nesse contexto, a imagem diagramática aparece antes como uma comparação mental, diferentemente da imagem analógica herdada pela tradição fotográfica e que resulta da inscrição da luz e da passagem do tempo sobre a película (BLÜMLINGER, 2009, p. 240).

Ao articular um conjunto de cenas de prisioneiros sendo libertados de prisões, Farocki faz uma relação – e também uma provocação – sobre a

possibilidade de consultar todos os arquivos do mundo, coletando milhares de cenas nas quais se colocaram prisioneiros em liberdade. Lembra, assim, algumas das questões discutidas em *A Saída dos Operários da Fábrica*, como as imagens de operários deixando seus locais de trabalho que foram repetidas inúmeras vezes, constituindo uma espécie de emblemática da vida colocada em prática fora das fábricas. Em *Imagens da Prisão*, o cineasta coloca como questão a remota possibilidade de coletar todas as cenas em que um prisioneiro é posto em liberdade, podendo, então, compor uma imagem da libertação.

3.1.3 *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*

Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra é, provavelmente, o filme mais ambicioso da carreira de Harun Farocki, ao lado de *Videogramas de uma Revolução* (*Videogramme einer Revolution*, co-direção de Andrei Ujica, 1992). O cineasta se debruçou sobre um amplo material de arquivo durante dois anos e confessa ter trabalhado de forma intensa na mesa de montagem, pois teve muito trabalho para conseguir encontrar o que precisava e pra organizar seu filme (FAROCKI, 2010, p. 75). Um processo que lhe exigiu uma determinada disciplina, pois toda a vez que saía de perto da mesa de montagem havia a necessidade de reorganizar o material (livros, fotografias, recortes e anotações) em ordem alfabética, para que pudesse retomar o andamento da produtividade em outro momento (FAROCKI, 2010, p. 75).

Motivado por um texto de teor militante de Günter Anders³⁵, publicado em 1983, criticando a produção e a instalação de novas armas nucleares na República Federal da Alemanha, Farocki se interessa por alguns temas e começa uma longa pesquisa que viria a resultar no filme *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*. Günter Anders dizia, entre outras coisas, que, em relação à produção de armas nucleares na Alemanha, deveria ser levado a cabo o projeto não

³⁵ Günter Anders, "Schinkensemelfrieden – Rede zum Dritten Forum der Krefelder Friedensinitiative" – Konkret n. 11, Hamburgo, 1983.

executado pelos Aliados durante a descoberta dos campos de concentração, que consistia em bombardear as linhas de trem que davam acesso aos campos, sabotando, assim, a possibilidade de que os nazistas continuassem assassinando. De fato, esta ação não foi necessária, pois os campos foram libertados. No entanto, as armas nucleares também eram transportadas por trem nos anos 1980 e Anders insinuava em seu texto que os acessos a essas *instalações de morte* poderiam e deveriam ser sabotados (ANDERS apud FAROCKI, 2013, p. 177).

Em suas pesquisas, Farocki descobriu que o transporte de armas nucleares na Alemanha Ocidental era feito sob rigoroso sigilo e que as linhas de trem eram inspecionadas por aviões do exército que faziam registros fotográficos aéreos da região um dia antes do transporte e repetiam a operação no dia seguinte, meia hora antes. Após uma rigorosa comparação entre as imagens era possível perceber se havia alguma alteração suspeita de sabotagem, como algum veículo estacionado próximo aos trilhos. Farocki descobriu também que na Primeira Guerra Mundial já se realizava a exploração aérea do território inimigo, utilizando fotografias feitas com aviões e até mesmo com pequenas câmeras amarradas em pombos correio. Foi na Segunda Guerra que este processo foi aperfeiçoado pelos ingleses, que equiparam os aviões bombardeiros com câmeras fotográficas com o intuito de otimizar os ataques, utilizando as fotografias para saber até que ponto os alvos estavam sendo atingidos.

Até este momento o soldado de guerra havia executado um trabalho muito menos controlado ou controlável que qualquer outra atividade industrial, comercial ou agrária, já que não havia controle de seu objeto de trabalho: o território inimigo. Assim, as percepções e informações dos soldados que eram importantes até aquele momento, deixaram de ser com o surgimento da fotografia aérea (FAROCKI, 2013, p. 179).

A descoberta mais importante de Farocki, que se consolidou como elemento central de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, foi a primeira imagem que os Aliados fizeram do campo de concentração de Auschwitz. Aviões bombardeiros norte-americanos equipados com câmeras fotográficas para registro de imagens aéreas de reconhecimento de território partiram da Itália no

dia 4 de abril de 1944 para cumprir uma missão na Silésia³⁶. Sobrevoando a região, os soldados produziram 22 imagens da área que compreende o terreno da indústria química *IG Farben*³⁷, à época em construção. Com essas imagens, foi possível avaliar o potencial produtivo da indústria a partir do estágio da obra e do tamanho da destruição após eventuais bombardeios.

Três dessas fotografias continham os primeiros registros do campo de concentração de Auschwitz, ainda desconhecido dos Aliados. Entretanto, o campo não foi identificado e as imagens foram arquivadas. Em 1977, motivados pela série de televisão *Holocausto* (*Holocaust*, 1978), dois oficiais da CIA resolveram conferir tais imagens e compará-las com as coordenadas geográficas dos campos, identificando-os em detalhes. As imagens que haviam sido produzidas um ano antes do final da guerra tiveram sua importante identificação realizada mais de 30 anos depois.

É possível perceber que *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* acaba retomando e ampliando o tema do primeiro longa-metragem de Farocki, *Entre Duas Guerras* (*Zwischen zwei Kriegen*, 1978). Neste filme, Farocki produz um ensaio visual sobre a crise e o posterior desenvolvimento industrial durante o período entre-guerras na Alemanha, entre 1917 e 1933, fazendo uma crítica marxista ao caráter autodestrutivo do capitalismo. Descreve a forma pela qual a indústria entra em crise após a Primeira Guerra Mundial devido à inovação técnica que ameaça os modos tradicionais de produção e como a indústria retoma sua produtividade em massa e seus investimentos com a expansão do mercado com as forças armadas. No entanto, em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*, o tema é atualizado e desenvolvido sob aspectos diferenciados. Interessa a Farocki, entre outras coisas, discutir as formas pelas quais as imagens estão relacionadas aos processos de produção industrial e tecnológica e como isso, de certa forma, se liga com o poder de destruição das guerras.

³⁶ Importante zona industrial da Polônia e da República Tcheca com fábricas de produção de produtos químicos, combustível e borracha sintética.

³⁷ IG Farben foi um conglomerado de indústrias criado em 1925, que deteve o monopólio quase total da produção química na Alemanha Nazista. Um complexo de produção da IG Farben foi construído em Monowice, ao lado de Auschwitz III, campo de trabalhos forçados também conhecido como Buna, para aproveitar a mão-de-obra dos prisioneiros. Faziam parte do conglomerado da IG Farben as seguintes principais empresas: AGFA, Casella, BASF, Bayer, Hoechst, Huels e Kalle.

Com efeito, o filme acaba provocando uma relação comparativa entre as imagens produzidas pela indústria, que não visam mostrar o processo de produção, mas são parte deste processo e, da mesma forma, as imagens aéreas produzidas por aviões bombardeiros, que fazem parte do processo de guerra, mas são exibidas em noticiários de televisão, pois não exibem atrocidades da guerra.

Em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* é possível perceber também que os agenciamentos que Farocki produz na mesa de montagem procuram corresponder, de certa forma, ao próprio exercício de pensamento, ou melhor, o encadeamento das imagens é produzido de tal forma que provoque uma expressão semelhante ao processo intelectual de pensamento. Pois não se trata de uma montagem linear ou uma simples conexão de ideias, de caminhos de uma imagem à outra, mas de uma profusão de fraturas temporais que não operam por linhas associativas. O pensamento não é sucessivo, uma vez que não se produz na linearidade de elementos, mas no intervalo, assim como a montagem dos arquivos em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*.

Estamos fazendo um milhão de operações mentais quando estamos olhando para uma imagem. O que a gente vê não são apenas cores, pontos e luz, nossa percepção é bem mais complexa. A literatura tenta nos descrever (tal percepção), por exemplo, no fluxo de consciência de James Joyce (FAROCKI apud CALLOU, 2014, p. 105).

Há um processo de comparação entre imagens colocado em prática por Farocki em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* que passa, por exemplo, pela análise de três imagens tomadas de duas a duas. Aqui, o mecanismo se difere radicalmente da sucessão ou justaposição de planos na montagem clássica do cinema, pois permite evidenciar de que forma uma imagem comenta outra imagem. Em *Interface*, obra em que o cineasta analisa alguns de seus filmes em uma mesa de edição, comentando e comparando as possíveis relações produzidas na montagem em vídeo, Farocki examina a operação de montagem em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* e questiona: O que uma imagem tem a ver com a outra? O que uma imagem acrescenta à outra? O que uma imagem reduz à outra?

Desta forma, Farocki opera um exercício de investigação política das imagens do mundo através dos interstícios das próprias imagens, ou seja, um trabalho de escrutinador ou anatomista. No entanto, seus recursos são marcados por um distanciamento ou uma impessoalidade em relação às imagens. Ao mesmo tempo em que não há uma marca autoral ou uma delimitação estética e estilística nas imagens, pois evidentemente não há essa preocupação, haja visto o valor que o cineasta confere a qualquer tipo de imagem que possa oferecer algum tipo de função ou que possa operar como uma engrenagem, enfim, como uma operação maquínica na relação com outras imagens e sons, há um estilo fortemente demarcado na forma como as imagens são agenciadas. Ou seja, tanto as imagens operativas, seus arquivos, quanto a narração em voz *off* que utiliza em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*, são marcados por um estilo, mas um estilo *frio* e impessoal.

Farocki faz, assim, um filme com várias séries de imagens, as reorganiza de inúmeras formas e produz um diagrama que consegue fazer as imagens mostrarem suas lacunas. Produz relações lacunares com as imagens de arquivo, evidenciando que é possível que as imagens não nos mostrem tudo, ou melhor, evidenciando que as imagens realmente não nos mostram tudo. Tal diagrama torna possível compreender exatamente este fato, o caráter descritivo das imagens é incompleto, elas não mostram uma completude. Todo esse emaranhado de séries de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* acabam, então, por mostrar, que as imagens aéreas das fábricas de Buna, feitas em 1944, um ano antes do final da guerra e da libertação dos campos de concentração e de extermínio, mostravam Auschwitz, mas ninguém viu.

Raymond Bellour propõe uma relação interessante entre as noções de diagrama e máquina abstrata em Deleuze a partir de uma análise sobre o uso da fotografia em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (2010, p. 143-144). Tal relação parece importante aqui, pois seria possível afirmar que a potência das imagens de arquivo utilizadas em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*, mas também em *Reconhecer e Perseguir*, está justamente na possibilidade de serem tomadas como operação diagramática do cinema da imagem-tempo e que, assim, operam como vetores de força de uma máquina abstrata. O autor afirma que a

fotografia ocupa a função de diagrama na obra de Farocki, como uma máquina que faz ver e falar (BELLOUR, 2010, p. 143). Com efeito, pode-se dizer que as imagens de arquivo na obra de Farocki operam de maneira semelhante, agindo de forma imanente como relações de força, produzindo os agenciamentos necessários para que haja repetição com produção de diferença. No capítulo final de *A imagem-tempo*³⁸, Deleuze trata brevemente da relação entre o cinema e a acelerada evolução dos meios eletrônicos, reconhecendo a potencialidade do vídeo e do cinema digital. Deleuze preocupava-se especificamente com uma possível diluição do tempo cinematográfico, próprio do cinema moderno.

Uma característica fundamental do cinema na era digital é a transformação da relação entre tempo e espaço. Se a montagem de tempos era o paradigma dominante para a simulação visual de espaços inexistentes, a era do computador introduz um paradigma diferente. Na composição digital, a preocupação não está centrada exclusivamente no tempo, mas também no espaço. É importante ressaltar que a inquietação de Deleuze não se refere à transformação digitalizada do espaço, mas antes a uma conservação de um autômato maquínico do tempo. Pode-se dizer que a configuração moderna deste autômato é correlata a um automatismo eletrônico, como a imagem eletrônica do vídeo, operada por Farocki. Grosso modo, são vários os modos de existência e as potencialidades que abundam nos agenciamentos maquínicos operados em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, o que permite pensar o cinema em um campo ampliado passível de produzir pensamento a partir das imagens de arquivo.

3.1.4 Reconhecer e Perseguir

O título do filme remete a Michel Foucault. *Reconhecer e Perseguir*, originalmente *Erkennen und Verfolgen*, em alemão, é deliberadamente inspirado no título do livro *Vigiar e Punir*. Duas operações, reconhecer e perseguir,

³⁸ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2007a.

diretamente ligadas ao tema tratado: produção e destruição. De que forma se relacionam a produção e a destruição? É a pergunta que é feita de forma reiterada durante o filme. Uma ideia provocada pelas imagens geradas por câmeras acopladas a projéteis e mísseis norte-americanos utilizados na Guerra do Golfo, em 1991, transmitidas pelos noticiários de televisão à época. Para Farocki, além de demonstrar um avanço tecnológico e uma superioridade técnica norte-americana, são exemplos de um novo tipo de imagem reduzida a algoritmos e operações técnicas, como o GPS e as armas inteligentes, baseadas em processos calculáveis.

Um dos recursos utilizados por Farocki em *Reconhecer e Perseguir*, fruto de sua experiência com a videoinstalação através do uso de múltiplas telas no ambiente expositivo, é a divisão da tela em duas imagens, simulando dois canais distintos. Trata-se de um recurso também utilizado em *A Saída dos Operários da Fábrica*, em *Imagens da Prisão* e em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*. No espaço do museu, Farocki joga constantemente com a posição do espectador e com a concorrência entre diferentes imagens e sons projetados concomitantemente no mesmo ambiente. Todas as suas instalações exploram este recurso nos mais variados formatos.

É o caso da já citada instalação *A Saída dos Operários da Fábrica em Onze Décadas*, na qual Farocki utiliza doze monitores de TV dispostos lado a lado no chão da sala de exposição, onde o espectador pode ver todos os monitores em conjunto e criar suas próprias relações entre operários saindo de fábricas nas diferentes décadas da história do cinema, representadas em cada uma das telas. Ou de *Comparison via a Third (Vergleich über ein Drittes, 2007)*, instalação em dupla projeção em *looping*, com imagens que registram a atividade de produção de tijolos em diferentes países, obra que explora não apenas a comparação entre a atividade humana nos diferentes modos de produção, mas que também provoca uma comparação entre os próprios planos e a dinâmica entre as imagens, manifestando os interstícios e o invisível no jogo entre as duas projeções.

Farocki leva ao limite essa experiência em duas de suas últimas obras, *Serious Games* e *Parallel*, com a utilização de quatro canais de exibição dispostos

no mesmo espaço expositivo, cada um deles com seu próprio som. Trata-se de um recurso bastante comum na arte contemporânea, de utilizar dispositivos multicanais que se interferem tanto pelos efeitos das imagens umas sobre as outras, quanto do som de cada um dos canais, muitas vezes amplificados de forma concorrente no mesmo espaço, como no caso de *Serious Games* e *Parallel*, sem o auxílio de fones de ouvido.

Em galerias e museus, onde eu tenho mostrado esses trabalhos, as coisas tendem a ser mais curtas. Eu também encontro vantagens nisso, porque em espaços de arte as coisas podem ser mostradas em paralelo. Eu acho uma vantagem exibir em paralelo, como capítulo 1, 2, 3, etc. Eles estão todos separados e ao mesmo tempo são um tipo de estrutura. Você tem capítulos verdadeiramente autônomos, mas que têm uma interrelação, que se relacionam uns com os outros, e você não precisa mediá-los como em um filme convencional (FAROCKI apud CALLOU, 2014, p. 108).

Em *Interface* (1996), o primeiro trabalho de Farocki com videoinstalação, o cineasta procurou explorar a experiência produzida por Godard em *Número Dois* (*Numéro Deux*, 1975). Godard dispõe de uma montagem em vários monitores que são filmados e incorporados ao filme, explorando a articulação entre diferentes telas: uma filmagem em vídeo de monitores de TV, para exibir na tela do cinema (experimento de Godard pouco posterior à fase do Grupo Dziga Vertov)³⁹. Há uma versão em formato de instalação desta obra de Godard⁴⁰, onde os monitores são expostos diretamente em uma mesa de centro em um ambiente que reproduz uma sala de estar, com sofás posicionados ao redor da mesa. O espectador pode, então, assistir aos trechos um a um, com auxílio de fones de ouvido, sem a intervenção da montagem com a filmagem das telas, feita por Godard.

Em obras para o cinema ou para a televisão, Farocki acaba jogando com a divisão da tela, recurso formal e expressivo utilizado em muitos de seus filmes,

³⁹ O Grupo Dziga Vertov foi um coletivo de cineastas criado por Godard em 1968, com uma ativa produção de filmes experimentais de cunho político. As produções se caracterizavam pelo teor marxista e pela influência do teatro épico de Bertold Brecht. O grupo encerrou suas atividades coletivas em 1972.

⁴⁰ Exibida no Centre de la Imatge La Virreina, em Barcelona, por ocasião da exposição *Número Tres, de la casa a lá fábrica, obres del Centre des Arts Plastiques, França*.

em uma configuração muito próxima de *Número Dois*. Farocki diz que seu interesse em trabalhar com dois canais de imagem e som surgiu justamente ao assistir a *Número Dois* e, assim, pôde aproveitar um convite para criar uma obra reflexiva sobre sua carreira para explorar esta ideia (FAROCKI, 2010, p. 82). Inspirado na obra de Godard, Farocki elabora um experimento com dois monitores de TV. Neste caso, o cineasta produz uma obra com teor metalinguístico, na qual explora seus trabalhos anteriores ao *dissecá-los* na própria mesa de edição, problematizando as diferenças entre a montagem fílmica e a montagem em vídeo.

Em *Reconhecer e Perseguir*, ao colocar duas imagens em relação, o cineasta produz um efeito de profundidade estereoscópica ao criar breves momentos de duplicação figurativa. O efeito estereoscópico provoca uma noção de profundidade espacial, pois duas imagens concorrentes acabam sendo projetadas nos olhos em pontos de observação ligeiramente diferentes. Já no museu, o dispositivo de projeção impõe de forma diferente uma espécie de acréscimo de atenção nas múltiplas telas.

Desse modo, Farocki provoca um tipo diferente de montagem, pois este recurso possibilita diferentes formas de organização do material, maneiras distintas de trabalhar com fragmentos, de operar uma montagem de intervalos. Aqui os arquivos tomam uma posição distinta em relação a outros filmes, uma vez que a reflexão deixa de ser guiada única e exclusivamente pela sucessão de planos, pelos comentários em voz *off* e pela inserção de cartelas ou legendas. Há uma relação de concorrência entre as imagens colocadas lado a lado, entre situações que se encadeiam em diferentes espaços, há uma duplicação sensorial causada pela imbricação das duas telas que provoca um efeito de montagem que se amplia na percepção do espectador.

O filme intercala imagens que mostram o processo de avanço tecnológico das câmeras acopladas a bombas, desde 1942, na Segunda Guerra Mundial, quando utilizadas com o auxílio de um avião que servia como guia. O processo evolutivo destes dispositivos passa pelas bombas teleguiadas e controladas por imagens em computador, chegando aos mísseis inteligentes, guiados por microsensores e equipados com câmeras de alta tecnologia. Um projétil que

corrige a sua própria trajetória é praticamente infalível. No interior dessas séries de imagens, são intercaladas outras séries, que mostram um avanço tecnológico muito semelhante ao da indústria, como, por exemplo, em uma linha de montagem de automóveis, onde uma câmera e o tratamento de sua imagem são utilizados para escolher o local exato da colocação de uma peça, sem qualquer ação humana.

Armas de longo alcance são produzidas e aperfeiçoadas para manter distância do inimigo, evitando possíveis riscos. De certa forma é possível perceber uma relação com o episódio de Albrecht Meydenbauer, em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, quando teve a ideia de fazer medições de edificações a partir de fotografias, evitando, assim, o risco de morte. Uma guerra à distância não só é mais segura, mas também é mais eficiente e mais econômica.

Uma relação do perigo da guerra presencial e do êxito de uma guerra à distância pode ser encontrado em imagens como a de uma fábrica com matéria-prima incandescente, onde o controle e a operação da produção é feita por diversas câmeras (ver figura 7). Assim, é possível acompanhar de perto a operação das máquinas, controlar sua velocidade e suas quantificações de produção, sem submeter-se às altas temperaturas e aos ruídos do ambiente da fábrica. Nesse sentido, *Reconhecer e Perseguir* acaba denunciando como as operações industriais e militares são delegadas cada vez mais às máquinas, ao mesmo tempo em que o controle dessas operações é cada vez mais delegado às imagens. Portanto, em um outro nível de agenciamentos, o filme também opera sobre a dependência do controle humano a que essas imagens são submetidas e que, com o avanço dos processos calculáveis, também há uma ameaça de que o controle dessas imagens passe a ser cada vez menos dependente do ser humano.

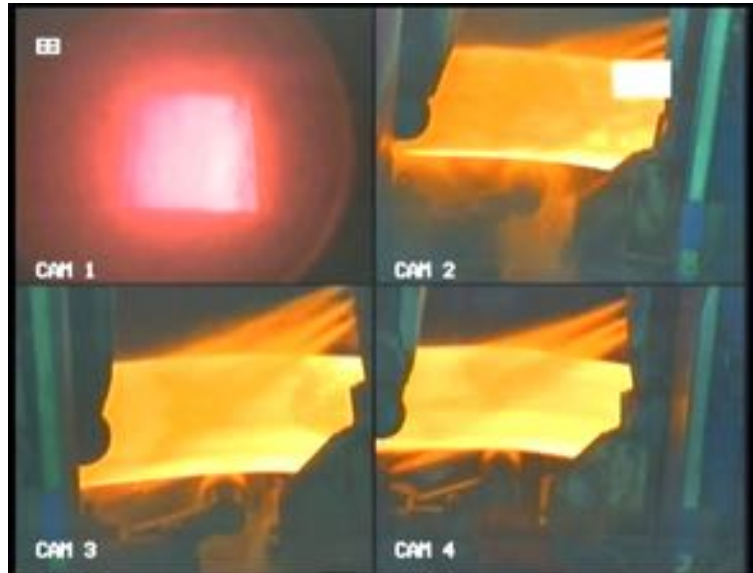


Figura 7: Imagens de câmeras que controlam a linha de produção (9'43").

É interessante notar que a *voz off*, ao tecer comentários sobre as imagens de controle da operação desta fábrica, afirma que não são imagens destinadas ao entretenimento ou a uma narrativa, mas são, antes, informação. Não são exatamente imagens, são dados.

Assim como em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*, as imagens operativas são centrais em *Reconhecer e Perseguir*, pois todo o filme é composto por esse tipo de imagens. A diferença, aqui, é que Farocki utiliza imagens computadorizadas que operam por algoritmos e processos matemáticos. Volker Pantenburg comenta que

a interpretação das imagens operativas está mais preocupada com a precisão técnica e a exatidão matemática que elas produzem na constituição das operações militares e econômicas. Se a imagem publicitária ainda pertence à era industrial da produção e venda de mercadorias, a imagem operativa é parte de um mundo pós-industrial de hardware e software que ameaça a abolir completamente o trabalho manual e visual. As imagens operativas estão vinculadas a um meio digital cuja única preocupação é capturar e processar o material visual como um volume de dados, a fim de transmitir a informação correspondente e iniciar os próximos passos (PANTENBURG, 2015, p. 211).

De fato, há em *Reconhecer e Perseguir* uma série de imagens gráficas produzidas pela indústria, na qual é possível notar que a imagem digital serve, entre tantas coisas, para aprimorar o olhar humano. Em um primeiro momento imita nosso olhar e, logo depois, o supera. Na indústria, a imagem computadorizada é útil, por exemplo, para identificar ranhuras invisíveis a olho nu nas superfícies dos produtos. Algumas máquinas, quando utilizadas em conjunto com as imagens computadorizadas, podem também superar o trabalho manual (ver figura 8).

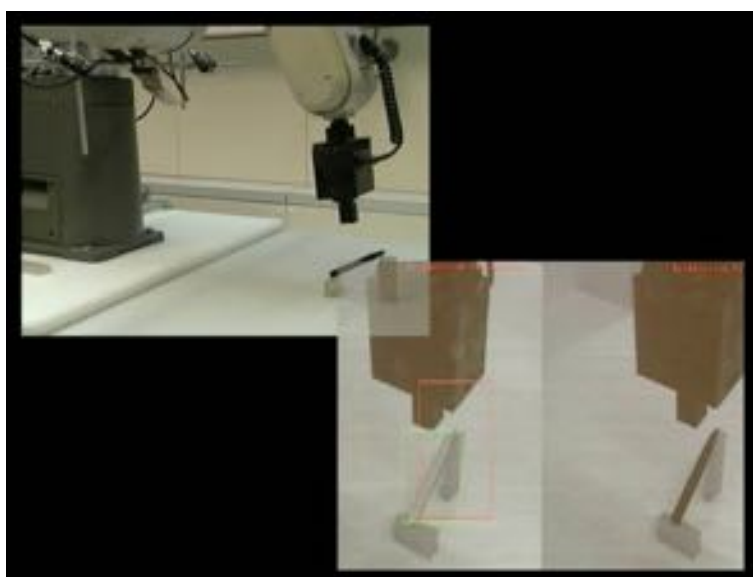


Figura 8: Braço mecânico com câmera (11'39").

Em *Reconhecer e Perseguir*, Farocki utiliza imagens de vídeos institucionais e didáticos produzidos pelas próprias indústrias, acompanha também as operações de treinamentos com simuladores de vôo e simuladores de tanques de guerra, assim como a análise dos gráficos gerados pelas imagens ou sobrepostos a elas via *softwares* controlados por algoritmos.

Em suma, o filme mostra como a evolução tecnológica possibilitou que as guerras não fossem mais feitas no corpo a corpo, mas através de estratégias muito bem demarcadas, com o auxílio das imagens computadorizadas. A guerra passa, então, a ser feita com imagens e não mais com objetos. As armas são diretamente vinculadas às imagens, à produção de imagens que possam operar

de forma eficiente. Imagens eficientes em reconhecimento, em economia, produtoras e destruidoras. Para a produção da guerra interessa o reconhecimento de padrões a partir de imagens computadorizadas ou imagens de satélite.

São utilizadas as imagens operativas de processos de reconhecimento de alvos militares ou de possíveis ameaças. Várias séries de imagens são agenciadas para evidenciar uma preocupação com a eficácia militar nos mesmos moldes da produção industrial, como imagens de testes com projéteis sendo lançados em alvos programados ou imagens publicitárias mostrando a eficácia e a economia de armas inteligentes com slogans como *uma bomba, um alvo*. A guerra passa a ter um componente econômico cada vez mais desenvolvido. Enfim, a tecnologia serve, através das imagens, para corrigir possíveis erros ou perdas em ataques militares, como é o caso da precisão operacional de mísseis utilizados em ataques de longa distância.

Em *Reconhecer e Perseguir*, Farocki produz uma investigação que passa por problematizar as mudanças técnicas e estéticas no mundo das imagens e nas imagens do mundo a partir das novas tecnologias, mas também, por outro lado, procura pensar de que forma o próprio cinema influencia a produção e exibição deste tipo de imagens. Antes disso, o objetivo de Farocki é, para além da crise no cinema trazida pela televisão e pela telemática com imagens que se afastam do pensamento, problematizar de que maneira as imagens digitais, quando inseridas no contexto da produção industrial, contribuem para uma possível substituição do trabalho humano, ainda que as próprias imagens necessitem do trabalho específico de um operador.

4 OPERAÇÕES DO ARQUIVO

Neste capítulo serão analisadas algumas manifestações do arquivo nas obras que compõem o *corpus* da pesquisa. Optei por não trabalhar com os filmes em separado, nem por escolher aspectos isolados em cada um dos filmes, pois como já foi dito, há uma grande heterogeneidade de recursos e técnicas na obra de Farocki. Foi feito um recorte muito específico na tentativa de contemplar algumas manifestações relevantes para o estudo. Assim, após uma exploração mais atenta sobre os quatro filmes, algumas recorrências e regularidades nos métodos de articulação entre as imagens de arquivo foram mapeadas. O interesse foi direcionado às relações produzidas entre as diferentes séries de imagens, suas repetições, cortes, aproximações e distâncias.

Foi possível identificar que através de alguns temas tratados de forma reiterada nas obras de Farocki era possível explorar os agenciamentos produzidos entre os arquivos. Temas como vigilância, controle, guerra e resistência. Este capítulo foi, então dividido em duas partes, uma contemplando as manifestações identificadas aos temas da vigilância e do controle e uma segunda parte descrevendo as análises de aspectos referentes à guerra e à resistência.

4.1 Vigilância e controle

Michel Foucault, ao problematizar a constituição das sociedades modernas em meio ao jogo de forças do exercício do poder e a formação do indivíduo mediante práticas políticas de dominação e sujeição, elaborou os contornos de uma sociedade disciplinar, caracterizada pela disciplinarização dos corpos (FOUCAULT, 1987) e objetivando a constituição de uma biopolítica (FOUCAULT, 2008). O autor considera que a revolução industrial do início do século XVIII produziu a necessidade de uma regulação dos corpos, no sentido de torná-los dóceis e aptos ao sistema de produção, gerando uma otimização do

tempo e da eficácia produtiva. Trata-se de uma mecânica do poder que determina os modos de domínio sobre o corpo dos indivíduos para que operem de determinada forma, com rapidez e eficácia pré-definidas. A tecnologia disciplinar está presente no ambiente das escolas, das fábricas, do exército, dos hospitais e também da mídia, incidindo diretamente sobre a vida individual com a finalidade de sujeição e transformação dos indivíduos. A prisão seria o espaço por excelência da sociedade disciplinar por oferecer a um só tempo uma tecnologia específica de vigilância, a forma ideal de punição e o sistema panóptico – discutido por Foucault a partir do jurista britânico Jeremy Bentham (FOUCAULT, 1987).

Segundo Deleuze (1992), as sociedades não funcionariam apenas por confinamento e vigilância, mas também por uma espécie de controle contínuo e de comunicação instantânea, o que denominou sociedade de controle. Acontece, assim, a passagem de uma sociedade disciplinar, descrita sistematicamente por Foucault, para uma sociedade de controle, ainda que as formas de poder e de confinamento disciplinares não cessem suas funções. As configurações de dominação institucionais que funcionavam de forma analógica passam a operar de forma sistêmica, as formas de identificação ou acesso à informação baseadas em assinaturas físicas passam a ser controladas por senhas e o sistema mecânico de ação e trabalho é substituído pelos complexos sistemas computacionais. A sociedade disciplinar passa a um sistema de controle contínuo, intensificado por uma tecnologia sofisticada que produz novos regimes visíveis e enunciáveis. A sociedade de controle é a sociedade das telas, dos computadores, dos satélites, dos celulares, do processamento instantâneo de dados em rede, da realidade vigiada e examinada por monitores.

Vivemos uma cultura da vigilância que perpassa a ordenação dos espaços, corpos e ambientes nas sociedades contemporâneas. Há uma necessidade de prever e evitar todo comportamento que represente risco ou perigo, por isso a importância de pensar de que forma se organizam as funções de gestão, segurança e controle nessas sociedades. Nas últimas décadas, vivenciamos o aprimoramento tecnológico e a proliferação massiva de sistemas de videovigilância que têm por objetivo reconhecer e diferenciar padrões de

conduta e ocupação do espaço, por intermédio de câmeras onipresentes de monitoramento constante, muito comuns nos mais diversos espaços que geralmente frequentamos.

São sistemas de videovigilância que passam por aprimoramento tecnológico contínuo para diferenciar de forma cada vez mais eficiente os padrões de comportamento considerados seguros daqueles irregulares, categorizados como suspeitos, perigosos ou simplesmente não funcionais (BRUNO, 2012a). Segundo Fernanda Bruno, os sistemas de vigilância podem ser classificados em três gerações: a videovigilância controlada por operador, o antigo circuito fechado de televisão (CFTV), dependente de monitoramento humano; a videovigilância de base automatizada, circuito que também depende de operador humano, mas funciona com mecanismos automatizados mais sofisticados; e a videovigilância inteligente ou *smart surveillance*, sistema que otimiza o foco de atenção do vigilante ao filtrar e analisar as imagens segundo padrões computadorizados que detectam e selecionam as ações que devem ser consideradas como arriscadas ou suspeitas (BRUNO, 2012a, p. 48 e 2012b, p. 87).

A vigilância e o controle são geralmente considerados como sinônimos, mas tecnicamente se diferenciam. A vigilância, tal como analisada por Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1987), se produz de modo local e preferencialmente em espaços fechados. O controle, ao contrário, é global e se expande a céu aberto. O controle pós-moderno é o paroxismo da vigilância moderna: câmeras em shoppings, bancos, aeroportos, universidades, mas também em estacionamento, autoestradas, parques e avenidas. As técnicas de controle circulam pela rede urbana monitorando o tempo e o espaço da população. O controle se estende inclusive ao campo das redes virtuais: redes sociais, fluxo de navegação, localização por GPS, dados e informações armazenados em “nuvens”, etc.

É importante salientar que a obra de Farocki não se relaciona com os territórios informacionais, ou melhor, com o controle na interface das dimensões informacionais das redes digitais, como, por exemplo, monitoramento, localização e mobilidade em mídias locativas. Entretanto, os dispositivos de controle expostos em suas obras situam-se na passagem de uma sociedade

disciplinar para uma sociedade de controle, conforme descrita por Gilles Deleuze (1992), e prenunciam a evidência de novos territórios de vigilância construídos a partir do cruzamento entre as dimensões físicas do espaço e os bancos de dados e informações sobre os corpos, o que se aproxima bastante do controle virtual que opera hoje na internet. Tais elementos relacionam-se com o que Deleuze chama de cifra:

Nas sociedades de controle [...] o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma *senha*, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por *palavras de ordem* (tanto do ponto de vista da integração quanto da resistência). A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se "*dividuais*", divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou "*bancos*" (DELEUZE, 1992, p. 222).

Harun Farocki demonstra um interesse muito grande na comparação e aproximação entre o cinema e as imagens de câmeras de vigilância. Para ele, o cinema teria assumido o lugar de controle da vida social e nenhum detalhe passa despercebido, pois todas as expressões imagináveis já foram filmadas. Assim, o cinema seria uma espécie de máxima expressão da sociedade de controle. Mais do que isso, Farocki tem uma espécie de fixação nesse tema durante toda a extensão de sua carreira, produzindo diversas obras problematizando a produção de imagens a serviço da vigilância e do controle. O interesse vai, inclusive, além do cinema, focando também na problemática das imagens publicitárias, das imagens fotográficas e das imagens de câmeras de circuitos integrados, tentando perceber de que forma elas operam no interior das relações de poder. Nos quatro filmes de Farocki analisados nesta tese, são exploradas questões de vigilância e de controle, em cada um deles de uma forma diferente.

Em *A Saída dos Operários da Fábrica* o aspecto da vigilância está presente quase o tempo todo, principalmente em função da câmera posicionada em frente às fábricas e sua relação com as imagens que o cinema produziu durante um século. A preocupação centra-se em uma investigação que, por um lado, tenta

perceber como a vida do operário parece existir apenas do lado de fora de seu local de trabalho, estando aprisionada no interior das fábricas. Assim, evidencia aquilo que Foucault (1987) chamou de *docilização dos corpos*, poder disciplinar exercido sobre os corpos dos indivíduos, com o intuito de produzir adestramento, fazendo com que todos se submetam a um mesmo modelo social. Com efeito, os corpos só terão utilidade se forem produtivos, ou seja, sujeitos à subordinação, à submissão, à atenção nos estudos, ao rendimento no trabalho, às práticas e normas sociais, enfim, a uma série de relações de poder que se efetua sobre os corpos para que possam ser transformados, aperfeiçoados e utilizados (FOUCAULT, 1987). Por outro lado, o filme também procura demonstrar de que forma o cinema produz este tipo de imagens, desde o seu surgimento com o filme dos irmãos Lumière e que tipo de implicações acontecem no decorrer de sua história. Aqui há uma nítida crítica ao cinema narrativo de cunho mais tradicional e sua repetição de temas, sem produzir diferença e muitas vezes sem explorar os limites da linguagem cinematográfica. De certa forma, esse posicionamento se assemelha à crítica deleuzeana à imagem dogmática do pensamento e ao modelo recognitivo que são colocados em prática pelas imagens cinematográficas presas a um sistema representativo (DELEUZE, 2007a).

No filme *Imagens da Prisão*, Farocki coloca em jogo novamente as imagens de vigilância, mostra, monta, analisa, comenta imagens de câmeras de vigilância de dentro das prisões, reafirmando o controle sobre o detento através das imagens. Relaciona isso ao cinema, de forma metalinguística. Aqui é possível notar outros dois aspectos foucaultianos: tanto o princípio de vigilância baseado no panóptico, quanto o caráter de punição dos corpos (FOUCAULT, 1987). Um fator relevante para a discussão sobre vigilância e controle é que em *Imagens da Prisão* – assim como fazem Foucault (1987) e, principalmente, Deleuze (1992) – Farocki não problematiza apenas as instituições carcerárias, mas amplia seu eixo de análise a outros espaços institucionais, públicos ou privados, situando-se nos limites da fronteira entre uma sociedade disciplinar e uma sociedade de controle. Farocki opera no limite entre as formas disciplinares, rigorosamente fechadas e delimitadas e o controle, fluido, aberto e por vezes imperceptível. Por vezes as imagens parecem provocar uma discussão sobre a sociedade disciplinar em suas

mais variadas formas, mas ao mesmo tempo parece indicar de que forma o controle recupera todas essas questões e as reapresenta em formatos renovados e ainda não assimilados.

Já em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, há um complexo emaranhado de situações entre a fotografia e a imagem em movimento – que podemos designar como séries ou blocos de imagens distintas – que demonstram vários aspectos da vigilância e do controle. Tais séries de imagens manifestam o aprimoramento das diferentes tecnologias que envolvem a produção e a análise de imagens a serviço de algum objetivo técnico preciso e definido, como a invenção da fotogrametria, o reconhecimento facial através da trucagem em retratos falados ou as técnicas de desenho em perspectiva. Mais do que isso, *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* produz um pensamento sobre o aparato de guerra moderno e os modos de produção da indústria do consumo, colocando em evidência novos conceitos de imagem que se formam em nossa cultura visual. A partir de uma estratégia calculada de relações entre as diversas séries utilizadas no filme, vê-se um conjunto de imagens que revelam os aspectos de vigilância e controle aos quais o mundo da produção e do consumo está diretamente vinculado. Entre estas séries, algumas se destacam pelas circunstâncias históricas, como a imagem aérea feita de Auschwitz em 1944 e percebida somente em 1977, ou as fotografias feitas por nazistas na chegada de prisioneiros aos campos de concentração.

Farocki desenvolve sua obra na tentativa de recuperar o caráter impessoal dos dispositivos técnicos e institucionais de produção, distribuição e consumo das imagens. Para tanto, reitera o seguinte questionamento: como é possível ver, ler e apreender as imagens do mundo a partir do que elas nos mostram, mas também a partir daquilo que elas ocultam? Para ele, uma confiança ingênua na capacidade demonstrativa das imagens seria incapaz de atender à condição residual de violência que subjaz aos modos específicos de representação (FERNÁNDEZ, 2014, p. 10). Sem dúvida, o que Farocki chamou de “desgosto com as imagens” (FAROCKI apud FERNÁNDEZ, 2014, p. 10), uma espécie de rejeição – a exata inversão de uma fascinação acrítica a todo o poder demonstrativo e descritivo das imagens – poderia ser interpretado, em

consequência, como o reconhecimento explícito de nossa impotência frente ao que podem as imagens. Se, por um lado, estamos acostumados a pensar em como as imagens podem nos ajudar a compreender a realidade, Farocki desenvolve, por sua vez, uma maneira singular de fazer documentários na tentativa de demonstrar como as imagens criam sua própria realidade.

O crítico e curador alemão Michael Baute, em um texto no qual descreve uma das sequências de *Imagens da Prisão*, comenta sobre o tipo de empatia que as imagens de vigilância conseguem produzir. “Algo liberta essas imagens da obrigação de comunicar-se empaticamente”, diz o autor (BAUTE, 2010, p. 131). A cena em questão é uma visita a um detento, na qual um casal analisa duas versões diferentes de moedas de 25 centavos, uma delas recém colocada em circulação (ver figuras 9 e 10). A voz *off* comenta que o mundo sofre mudanças e que a moeda indica uma vida perdida lá fora.



Figuras 9 e 10: O detento e a visitante analisam a nova moeda de 25 centavos em *Imagens da Prisão* (36'12" a 37'20").

Em geral, quase todas as imagens de vigilância são desprovidas de qualquer tipo de construção narrativa⁴¹, ainda que possuam uma determinada narratividade, como acontece na sequência das moedas. Essas imagens não são criadas para contar alguma história ou desvendar alguma trama e na maior parte das vezes não possuem a sintaxe cinematográfica determinada pelos elementos comuns à linguagem audiovisual como movimentos de câmera, diferentes tipos

⁴¹ Não são imagens que não possuem narrativa, pois desde que haja registro, pode haver alguma ação ou algum acontecimento que possui narratividade, mas são imagens livre de construção que gere uma narrativa, sem mudanças de enquadramento, sem corte ou montagem, sem desenho de som ou qualquer outro elemento que possa criar uma narrativa específica.

de enquadramento, contraplanos ou montagem. Especificamente nesta sequência, a câmera tem movimentação e aproximação sob o controle de um dos guardas da prisão, ação que se diferencia bastante dos movimentos de câmera comuns ao cinema e não se configura como um elemento sintático.

No caso específico das imagens produzidas por câmeras de vigilância, há um elemento de desdramatização que é bastante importante em praticamente toda a obra de Harun Farocki. Sobre este aspecto o próprio Farocki comenta que

O que é interessante nas imagens de câmeras de vigilância é que elas são usadas de um modo puramente indicial; não se referem a impressões visuais mas apenas a certos fatos: o carro ainda estava no estacionamento às 14:23? O garçom lavou as mãos depois de usar o banheiro? E daí por diante. Insiste-se nessa atitude até o ponto em que as imagens podem ser consideradas totalmente inúteis quando nada especial acontece, e são frequentemente apagadas de imediato para economizar a fita (FAROCKI apud BAUTE, 2010, p. 130).

Essa desdramatização das imagens de vigilância é um fator interessante em função das possíveis operações agenciadas pelas imagens de arquivo, uma vez que tais imagens são silenciosas, pois não há gravação de som. Assim, o desequilíbrio da *mise-en-scène*, observado por Baute (2010, p. 131-2) ao descrever a falta de imagens em contraplano que demonstrem as reações do casal (principalmente as do detento) é suplantada pela narração. Neste caso, a narração tem o poder de dar maior ou menor sentido dramático às imagens. Farocki conduz a cena a mostrar algo que as imagens originalmente não mostram. Ao valer-se da desdramatização das imagens gravadas em um único plano sem evidenciar a emoção dos personagens, Farocki opta por conduzir o comentário em direção às moedas e, assim, fazer a cena remeter à vida que o detento está perdendo. No final da sequência, há ainda a inserção de outra imagem de câmera de vigilância, com a repartição em duas telas, mostrando o interior e o exterior da prisão em uma clara alusão ao mundo lá fora (ver figura 11). O que as moedas acabam por representar no filme, após o agenciamento produzido por Farocki, não é mais o que as imagens mostram – a análise cuidadosa de um casal no interior de uma prisão – mas as transformações do

mundo, perdidas pelo detento. É, em suma, o que as imagens não mostram, um intervalo entre tempos distintos. Tal recurso confere às moedas um princípio norteador na sequência, remetendo ao que o detento perde lá fora, sem evidentemente *mostrar* esta perda.



Figura 11: As moedas em detalhe e a parte de fora da prisão (37'13").

É colocado em jogo o caráter demonstrativo das imagens, assim como “o problema levantado pela representação visual em relação à questão do ponto de vista do espectador, sem perder de vista a dimensão política das realidades representadas” (BLÜMLINGER, 2009, p. 236). Ou seja, uma sequência de imagens que serviriam apenas para o controle do comportamento do detendo frente a um visitante pode representar outros elementos, dependendo apenas do tipo de agenciamento ao qual as imagens são submetidas.

Em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* há uma série de imagens que mostram diferentes processos de mapeamento e reconhecimento aéreo, sob distintas abordagens e diferentes formas de operação, seja com *software* de reconhecimento de imagem ou com recurso humano. A voz *off* indica que o homem deve aprender a olhar e a reconhecer os padrões do terreno, quando vistos de cima, o que considera como *a nova imagem do mundo*, e que se pode

chamar de primórdios do sensoriamento remoto⁴². Uma colheita, um sítio, mesas e cadeiras em um restaurante ao ar livre, roupas estendidas em um varal. Aqui, a série (figura 12) é cortada por uma espécie de subsérie (figuras 13 e 14), interna à anterior, que interrompe a narração, mostrando imagens de testes de aviação, de instrumentos que registram o movimento dos olhos e sua implicação na investigação ergonômica. Logo depois, volta a ser exibida a série anterior (figura 15), mostrando o reconhecimento aéreo de carros blindados na areia, trincheiras (posições de artilharia) na neve, traços de caminhos retilíneos de soldados entre canhões antiaéreos (boa disciplina), caminhos desorganizados no pátio de um quartel (violação da disciplina), prisioneiros em um campo de concentração, banheiros na praia e os navios dos aliados ao atracar em Salerno.



Figura 12: Imagem aérea com detalhes de uma propriedade rural (20'45").

⁴² Sensoriamento remoto (ou teledetecção) é o conjunto de técnicas que possibilita a obtenção de informações sobre alvos na superfície terrestre (objetos, áreas, fenômenos) através do registro da interação da radiação eletromagnética com a superfície, realizado por sensores distantes ou remotos. Geralmente estes sensores estão presentes em plataformas orbitais, satélites ou aviões.



Figuras 13 e 14: Testes de aviação para investigação ergonômica (20'56" a 21'17").

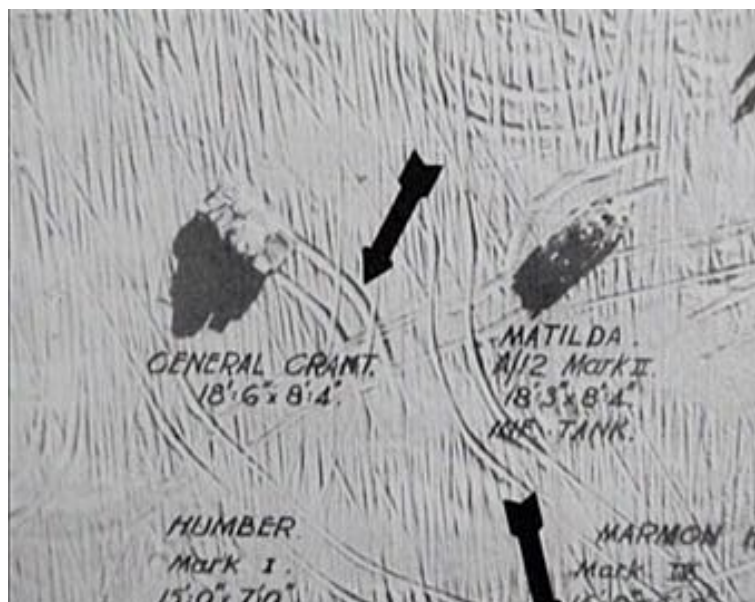


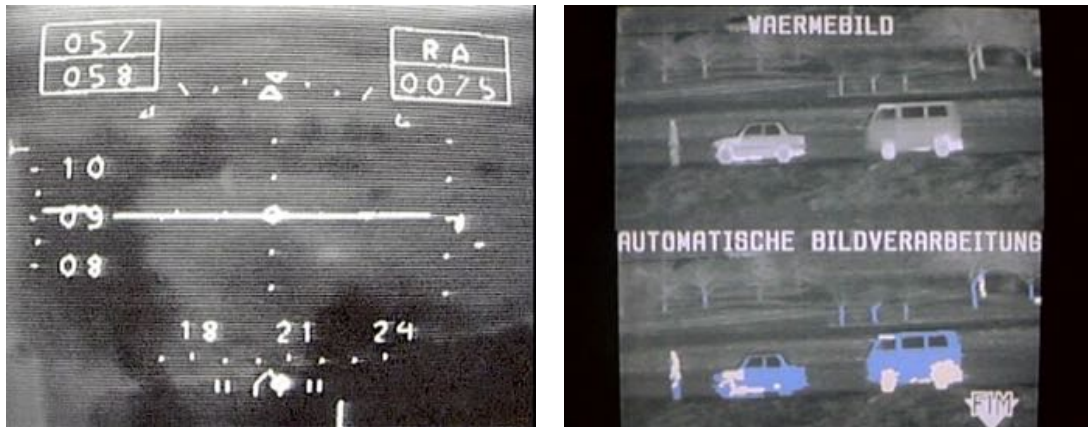
Figura 15: Imagem aérea com detalhes de veículos de guerra na neve (21'38").

O corte que acontece no interior dessa série divide a apresentação do reconhecimento aéreo em dois temas: antes situações comuns e depois situações militares. Aqui parece ficar claro que o agenciamento proposto é o de construir um discurso através do encadeamento das imagens que possa dar conta não só de explicitar um novo regime de visibilidade do mundo através do reconhecimento aéreo, mas também de um controle que é exercido por via militar e se expande pra outras áreas. Constrói-se, assim, uma forma de expor os elementos de um programa tecnológico, um sistema de vigilância em plena constituição, que se dá na relação entre as diversas séries de imagens apresentadas no filme. Segundo Fernanda Bruno, o programa de uma tecnologia,

isto é, “aquilo que as suas redes de produção promovem como suas ‘qualidades’” (BRUNO, 2012, p. 49), atualiza-se na constituição de um diagrama. “Supõe-se que o programa de uma tecnologia não coincide com o diagrama ao qual ela pertence[...], de modo que a análise do primeiro deve tornar visível elementos que compõem o segundo” (BRUNO, 2012, p. 49).

Ao expor as funcionalidades do programa através do agenciamento estético das diferentes séries de imagens sobre reconhecimento aéreo, Farocki produz um agenciamento político a partir das relações de força, da lógica de funcionamento e dos conflitos que atravessam o diagrama, elementos que antes não eram visíveis. Em outras palavras, enfatiza o regime de visibilidade presente nesta tecnologia de vigilância, suas ordenações do visível e conjuga a ação do mapeamento aéreo a uma memória de índices que projeta não apenas o controle remoto de uma região, mas também um futuro a ser controlado (BRUNO, 2012, p. 50).

A característica topográfica que se destaca nas fotografias examinadas por Farocki – principalmente em relação às imagens aéreas de Auschwitz, produzidas por soldados norte-americanos em 1944, a serem detalhadas no próximo subcapítulo – exige uma atenção especial frente ao potencial das imagens para a abstração. A imagem produzida tecnicamente atesta a abstração de um olhar mecânico, o que produz ao mesmo tempo possibilidades e riscos (PANTENBURG, 2015, p. 215). Por um lado, o distanciamento em potencial das fotografias aéreas de Auschwitz, com o seu efeito implícito de alienação, apresenta uma oportunidade para falar sobre o Holocausto de forma inédita. Por outro lado, as fotografias são em si mesmas o resultado de um olhar distante por parte da câmara, gerando um resultado com pouca definição e nitidez (ver figuras 16 e 17).



Figuras 16 e 17: Imagens de baixa definição (22'50" e 34'31").

As imagens que demonstram a invenção da fotogrametria a partir de um risco de morte em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* ou as imagens computadorizadas utilizadas por *softwares* que fazem a tabulação do consumo em supermercados em *Imagens da Prisão* funcionam como substâncias deformáveis que deixam de valer por si mesmas e passam, formalmente, a operar como entradas ou saídas no interior da máquina abstrata. Passam a operar como devires e não como meros decalques. É possível dizer que os agenciamentos estéticos e políticos produzidos por essas imagens acabam funcionando como modos distintos de exprimir os conteúdos que se revelam pouco formalizados, mas também para agir nas formalizações mais resistentes, a ponto de fazê-las seguir novas linhas de intensidade, desterritorializadas.

Em outras palavras, passam a se relacionar diretamente com outros blocos de imagens que produzem formalizações mais firmes, como as imagens de simuladores de voo ou de tanques de guerra com o intuito de diminuir os riscos de soldados em combates reais ou o controle da movimentação de detentos via *softwares* muito parecidos com aqueles utilizados nos supermercados nos respectivos filmes. Trata-se de uma ação que coloca as imagens em novas funções, produzindo entre elas relações até então não perceptíveis.

Em ambos os casos é possível notar que se produzem relações genealógicas entre os blocos de imagens que se relacionam em diferentes intensidades. No caso específico de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, há uma relação criada a partir do risco nas duas situações, convergindo para o

suposto benefício do avanço tecnológico em função da guerra. Já em *Imagens da Prisão* há uma relação criada entre o supermercado e a prisão também a partir dos supostos benefícios tecnológicos das imagens computadorizadas utilizadas no processamento de dados a serviço do consumo e do controle dos corpos.

É curioso, também, o modo com se faz a intrusão da música em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*, um jazz em tom muito baixo, frequentemente entrecortado por blocos de silêncio em um ritmo milimetricamente demarcado. Não é, certamente, a música formalmente composta que interessa a Farocki, muito menos os possíveis arranjos ali formados e expressos, mas a própria fragmentação, a própria confusão entre silêncio e ruído ou mesmo a dificuldade em identificar as características de uma música que, em muitos momentos, é quase imperceptível. Trata-se de uma pura matéria sonora que se expressa em blocos de fragmentação, um som musical desterritorializado, sem reconhecimento imediato, que por vezes parece escapar à significação, à composição, à sonoridade. Como efeito, tem-se um agenciamento de intensidade que se separa dos demais elementos do filme, ainda muito significantes e territorializados.

4.2 Guerra e resistência

São poucos os acontecimentos que conseguiram gerar tantos testemunhos, livros, fotografias ou filmes como a Segunda Guerra Mundial, símbolo que insiste de forma paradoxal em sustentar seu caráter inimaginável e impensável há muitas décadas (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2009, p. 111). De fato, o Holocausto⁴³ – ou *Shoah* – é um tema não apenas muito recorrente em áreas do conhecimento ou âmbitos intelectuais os mais diversos como a história, a

⁴³ Existe uma histórica controvérsia sobre a dificuldade em nomear o projeto de extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. São comumente usados os termos Churban, Shoah, Holocausto, Solução Final ou Auschwitz em diferentes contextos históricos, literários, religiosos, políticos e culturais. Diversas considerações relativas ao tema foram abordadas por autores como Giorgio Agambem, Jacques Derrida, Dominick La Capra, Elie Wiesel, Primo Levi, Paul Celan, entre outros (DANZIGER, 2007).

filosofia e a literatura, mas também é definidor e paradigmático na cultura do século XX. Uma das questões mais caras ao Holocausto certamente é a de como representar o que viria a se apresentar na metade do século passado como irrepresentável, inimaginável e inconcebível. Trata-se de uma questão decorrente, é claro, da relação entre o visível e o enunciável justamente em um fato histórico que se apresenta em uma negativa, a da não representação.

Sobre o caráter irrepresentável do Holocausto, Vicente Sánchez-Biosca diz que considerá-la como algo inconcebível

não nos livra de toda a engrenagem do paradoxo, pelo menos por duas razões: a primeira afeta o lugar comum que supõe afirmar a condição inefável da experiência dos campos; a segunda deve considerar os conflitos e os problemas que envolve uma tradução do verbal para o visual⁴⁴ (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006, p. 87).

Jean-Luc Nancy é mais enfático ao dizer que apesar de recorrente e insistente, a ideia de que o extermínio nos campos nazistas não poderia ou não deveria ser representado é uma falsa questão, proibitiva e mal colocada (2006, p. 17). O autor se pergunta se a impossibilidade de representar o Holocausto é legítima e questiona também quais seriam exatamente os termos dessa impossibilidade. Para ele, a questão a ser levantada estaria centrada nos limites da própria representação.

Didi-Huberman (2012a) comenta que, durante o terror de Auschwitz, a possibilidade de testemunho era atravessada por extremos. Havia o ímpeto de revolta, sempre atrelado a uma forma digna de antecipar a eliminação prometida e até mesmo de suicidar-se, mas havia também a vontade ou o ímpeto de resistir, sobreviver a qualquer custo e poder emitir sinais das atrocidades ao mundo lá fora. Tentativas de esconder documentação, desde anotações sobre o

⁴⁴ “[...] no nos libra de todo el engranaje de la paradoja, al menos por dos razones fundamentales: la primera afecta al lugar común que supone afirmar la condición inefable de la experiencia de los campos; la segunda debe plantearse los conflictos y desajustes que entraña una traducción de lo verbal a la imagen” (tradução minha).

funcionamento dos crematórios, passando por listas com nomes de nazistas até rótulos de *Zyklon B*⁴⁵, eram sempre infrutíferas (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 18).

O nome “Auschwitz” não é simplesmente o símbolo do horror e da crueldade inéditos que marcaram a História contemporânea com uma mancha indelével; “Auschwitz” também é a prova, por assim dizer, sempre viva que o *nomos* (a lei, a norma) do espaço político contemporâneo – portanto, não só do espaço político específico do regime nazista – não é mais a bela (e idealizada) construção da cidade comum (pólis), mas sim o campo de concentração (GAGNEBIM, 2008, p. 9).

Giorgio Agamben (2008), por sua vez, evidenciou o fato de que o testemunho dos sobreviventes do Holocausto era um testemunho de algo que em hipótese alguma poderia ou conseguiria ser completamente testemunhado, pois havia ali essencialmente uma lacuna. Uma lacuna a ser amplamente investigada, o próprio autor resolveu fazer quando escreveu o livro *O que resta de Auschwitz*⁴⁶. “A aporia de Auschwitz é realmente a própria aporia do conhecimento histórico: a não coincidência entre fatos e verdade, entre constatação e compreensão” (AGAMBEN, 2008, p. 20).

Paul Virilio, ao comentar sobre a artificialidade cinemática da máquina de guerra, ou seja, uma espécie de capacidade própria da guerra de se projetar como um espetáculo, afirma que logo após a libertação do território francês, no final da Segunda Guerra, foram inaugurados muitos museus de guerra em locais de batalha, em antigas fortalezas e até mesmo em *bunkers* onde são geralmente expostas as relíquias do último conflito militar-industrial (VIRILIO, 2005, p. 111).

Parece não haver ponto em comum entre uma luta pela vida, pela sobrevivência, no contexto de um “lugar de barbárie” que foi Auschwitz como campo, e um debate sobre as formas culturais da sobrevivência, no contexto de um “lugar da cultura” que é hoje Auschwitz como museu do Estado. Mas há, é que o lugar de barbárie foi possibilitado [...] por determinada cultura:

⁴⁵ *Zyklon B* era o nome do pesticida a base de ácido cianídrico, cloro e nitrogênio utilizado inicialmente nos campos de concentração para desinfestar piolhos e evitar o tifo e, posteriormente, nas câmaras de gás, pois proporcionava uma morte rápida e eficiente.

⁴⁶ AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008.

uma cultura antropológica e filosófica (a raça, por exemplo), até mesmo uma cultura estética [...]. A cultura, portanto, não é a cereja do bolo da história; desde sempre é o lugar de conflitos em que a própria história ganha forma e visibilidade no cerne mesmo das decisões e atos, por mais “bárbaros” ou “primitivos” que estes sejam (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 105).

Não foi por acaso que as polêmicas sobre testemunho e representação do Holocausto geraram atrito também no cinema. Onze anos após a libertação dos campos e o fim da Segunda Guerra Mundial, Alain Resnais lançava *Noite e Neblina* (*Nuit et Brouillard*, 1956), documentário feito sob encomenda do Comitê Histórico da Segunda Guerra Mundial. Até hoje é um dos filmes mais emblemáticos sobre os campos de concentração. Com texto de Jean Cayrol, ex-prisioneiro do campo de Orianemburgo, o filme mostra imagens de arquivo em preto e branco do período de horror nazista em contraste com imagens coloridas das áreas em que se localizavam os campos, feitas pelo cineasta dez anos após o Holocausto. Resnais teve muita dificuldade para lançar o filme na França, pois utilizava imagens que denunciavam o lado colaboracionista dos franceses durante a guerra, o que era mal visto pela censura. Além disso, quando o filme foi exibido no Festival de Cannes, em abril de 1956, os oficiais da embaixada da Alemanha Ocidental em Paris exigiram que o filme fosse retirado da seleção oficial do festival. *Noite e Neblina* acabou sendo exibido fora da competição.

Outra polêmica bastante comum no âmbito do cinema e também da literatura e da história envolve a forma de representar o Holocausto. Em 1960, o cineasta italiano Gillo Pontecorvo lançava o filme *Kapo, uma história do Holocausto* (*Kapo*, 1960), que mostra a trajetória de uma jovem judia que é levada para Auschwitz e, para sobreviver, acaba ocupando a função de *kapo*⁴⁷. Outra prisioneira acaba se suicidando ao jogar-se sobre a cerca eletrificada do campo. Pontecorvo faz um *travelling* para enquadrar o corpo da personagem apoiada na cerca dando um tom um tanto dramático à cena. O cineasta Jacques Rivette publica, então, uma crítica na *Cahiers du Cinéma*, que viria a ficar eternizada na história do cinema, dizendo que

⁴⁷ Durante a Segunda Guerra Mundial, os alemães designavam tarefas especiais aos *kapòs*, alguns judeus que atuavam no conselho e na polícia judaicos, como chefes de alojamentos ou nos crematórios.

o homem que decide, nesse momento, fazer um *travelling* avançando para enquadrar o cadáver em *contra-plongée*, tomando o cuidado de inscrever exatamente a mão levantada num ângulo de seu enquadramento final, esse homem só tem direito ao mais profundo desprezo⁴⁸ (RIVETTE, 1961, p. 54).

O texto de Rivette acabou se tornando uma grande referência na história da crítica de cinema, foi tema de um texto de Serge Daney (1992), chamado *O travelling de Kapo*⁴⁹, publicado em 1992, no qual o autor comenta sobre a influência daquele texto em toda a sua carreira como crítico, teórico e cinéfilo. Também influenciado por Rivette, outro crítico, Luc Moullet, cunhou a expressão “a moral é uma questão de *travellings*”, que Godard atualizou para “os *travellings* são uma questão de moral” (MERTEN, 2009).

Seria possível citar ainda outros tantos filmes que reascenderam a questão de um possível caráter irrepresentável do terror dos campos de concentração, como *A Vida é Bela* (*La vita è bella*, 1997), de Roberto Benigni, com sua representação melodramática bastante criticada; a série kitsch *Holocausto*⁵⁰ (*Holocaust*, 1978), exibida em 4 episódios pela NBC norte-americana e acusada de tratar o tema de forma banal; e o projeto de Steven Spielberg, que um ano após ganhar o Oscar de melhor filme com *A lista de Schindler* (1993), também criticado por recriar os campos em um objeto de espetáculo, criou a Fundação Shoah com a intenção de entrevistar sobreviventes dos campos nazistas, chegando a registrar cerca de 52 mil entrevistas em mais de 50 países.

Entre tantas polêmicas, a mais notória é, sem dúvidas, a oposição entre os cineastas Jean-Luc Godard e Claude Lanzmann, tema do livro *Imagens apesar de tudo*⁵¹, de Didi-Huberman (2012a). A opinião de Lanzmann – que aparece tanto em seus filmes quanto em suas declarações – é de que não há sequer uma imagem que possa estar devidamente adequada ao horror do extermínio.

⁴⁸ “l’homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contreplongée, en prenant soin d’inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n’a droit qu’au plus profond mépris” (tradução minha).

⁴⁹ DANEY, Serge. **Le Travelling de Kapo**. Paris: Trafic, 1992.

⁵⁰ *Holocausto* é uma série de televisão em quatro episódios transmitida pela emissora de televisão norte-americana NBC, em 1978. A série teve boa repercussão na época em que foi lançada, tendo ganhado diversos prêmios. No entanto, foi bastante criticada por muitos cineastas, teóricos, historiadores e sobreviventes do Holocausto.

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012a.

Lanzmann não apenas recusa todo e qualquer uso de imagens de arquivo, pois, segundo ele, os arquivos são imagens sem imaginação, como recusa toda e qualquer tentativa do cinema de reproduzir as imagens do Holocausto. Godard, por sua vez, tem uma visão completamente oposta à de Lanzmann, dizendo que o cinema é o verdadeiro culpado por não ter filmado os campos de concentração. Em *História(s) do cinema (Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988-1998), em dois momentos do episódio 1A, há os seguintes comentários em voz *off*:

há portanto quase 50 anos
que na escuridão
o povo das salas escuras
queima imaginário
para aquecer
o real
este vingá-se agora
e quer lágrimas verdadeiras
e sangue verdadeiro
(GODARD, 1998, p. 113)

se George Stevens
não tivesse utilizado o primeiro
o primeiro filme de 16mm em cores
em Auschwitz e Ravensbrück
jamais, sem dúvida,
a felicidade
de Elizabeth Taylor
teria encontrado
um lugar ao sol
(GODARD, 1998, p. 133-4)

Além da referência ao imaginário de felicidade e beleza difundido pelo cinema que, em certo momento, deriva em parte de avanços tecnológicos proporcionados pela guerra, há também a citação ao filme *Um Lugar ao Sol (A Place in the Sun, 1951)*, de George Stevens, protagonizado por Elizabeth Taylor. George Stevens integrou uma unidade da Divisão de Comunicação durante a Segunda Guerra Mundial e ficou responsável por filmar alguns combates, assim como a libertação de Paris e de alguns campos de concentração. Suas imagens foram utilizadas como documentos nos julgamentos de Nuremberg (ALMEIDA, 2015, p. 193-194).

Lanzmann dirigiu duras críticas também a Didi-Huberman, após a publicação de um ensaio sobre as fotografias produzidas clandestinamente por Alberto Errera, membro do *Sonderkommando*⁵². Em *Shoah* (1985), seu filme mais conhecido, a opção é a de não mostrar imagens dos campos ou do sofrimento dos deportados e a construção da narrativa se dá exclusivamente pelo testemunho de sobreviventes. A memória produz a reconstrução de um acontecimento que, para Lanzmann, é inimaginável. Para ele, a imagem de arquivo oferece uma posição e não é possível encarar a imagem sem se colocar nessa posição. Didi-Huberman discorda dessa afirmação, pois existe uma tomada de posição frente ao arquivo. Uma tomada de posição de ordem política. Sobre a memória dos campos, o autor diz que estes são os espaços de nossa história, ainda que sem os atores de sua tragédia, pois isso não significaria que não há nada ou muito pouco para ser visto (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 117). “Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 117).

Em *Tempo de Guerra (Les Carabiniers, 1963)*, Jean-Luc Godard trata a guerra de forma completamente irônica, com uma narrativa um tanto desdramatizada, onde as ações não correspondem a um realismo pré-determinado, o que lhe rendeu severas críticas, embora o filme não remeta a alguma guerra pré-existente. É uma fábula onde não há referências a nações, personalidades ou fatos históricos. Também não há bravura ou sentimento de honra, há apenas um processo cumulativo de gestos infames; e é assim que Godard consegue colocar os efetivos horrores da guerra à prova.

Neste filme, os recursos técnicos utilizados por Godard acabam se aproximando de algumas das estratégias adotadas por Farocki: o uso de cartelas intercalando os planos e funcionando como legendas, as diversas cenas de aviões lançando torpedos e o uso de metáforas que fogem das representações mais comuns a filmes que retratam o tema da guerra. Isso é visível em cenas como

⁵² O *Sonderkommando* era uma unidade especial de trabalho formada por prisioneiros dos campos de extermínio nazistas. Eram grupos compostos de judeus forçados a trabalhar na eliminação dos corpos das vítimas das câmaras de gás, assim como de seus vestígios durante a Solução Final (plano nazista de remover a população judia de todos os territórios ocupados pela Alemanha). Os membros do *Sonderkommando* eram encarregados de conduzir os deportados até as câmaras de gás e depois retirar os cadáveres, extrair seus dentes e cabelos e levá-los para os fornos crematórios.

aquela em que os personagens decidem comer um carneiro para comemorar sua convocação à guerra. A sequência mostra os personagens correndo pateticamente ao redor de um carneiro e, na cena seguinte, já estão partindo para a guerra. Com efeito, no lugar de mostrar os personagens comendo, o cineasta os mostra correndo atrás do animal. Farocki também utiliza esse tipo de recurso, evidentemente de maneira bastante diferente.

A cena que produz uma relação mais direta com Farocki, principalmente com *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra e Reconhecer e Perseguir* é aquela em que os dois personagens voltam para casa e decidem mostrar a suas esposas as surpresas que trouxeram da guerra, as riquezas do mundo. Abrem então uma mala sobre a mesa com dezenas de cartões-postais, sistematicamente divididos em categorias: meios de transporte, monumentos, lojas, obras de arte, indústrias, paisagens, animais, etc. “Ordem e método”, diz o personagem. A partir de então, eles apresentam as diversas séries de imagens, uma a uma, em um ritmo cada vez mais acelerado até o ponto culminante em que o mundo é composto exclusivamente por aquelas imagens e aquelas imagens passam a *ser* o mundo. De fato, essa cena, apesar de seu teor um tanto absurdo, em sintonia com o restante do filme, parece ter muitas conexões com Farocki. A começar pela catalogação ordenada e metódica do conteúdo da mala, passando pelo arquivo bastante vasto de imagens do mundo carregado pelos personagens, culminando em um mosaico de fotografias que, naquela situação, deixam de representar as coisas do mundo e se tornam fabulação das próprias coisas.

Um tema diretamente ligado às guerras, que é de particular interesse a Harun Farocki, é o avanço tecnológico e científico que determinam as guerras, principalmente aquelas de grandes proporções. Elas foram historicamente marcadas por inúmeros progressos táticos, científicos e tecnológicos, proporcionando grandes transformações econômicas e culturais nas sociedades. Armas, uniformes, alimentos, tanques, aviões, submarinos, sistemas de transporte e de comunicação e muitas outras coisas passam por avanços durante os períodos de guerra.

É possível citar o surgimento da artilharia nas batalhas campais da Guerra dos Cem Anos entre franceses e ingleses no século XV; o sistema tático inovador

empreendido por Napoleão Bonaparte em importantes conquistas territoriais no século XVIII; a mudança de ponto de vista das táticas para as estratégias, na Primeira Guerra Mundial; o Projeto Manhattan⁵³ e seu enorme avanço científico nas áreas de química e física com a criação da bomba atômica, apesar de todo seu caráter de atrocidade; o desenvolvimento de armas químicas que teve uso marcante durante a Guerra do Vietnã; e a evolução tecnológica com as guerras feitas à distância no século XXI, via tecnologia eletrônica e dispositivos de comunicação em rede.

São inúmeras as inovações tecnológicas de uso em larga escala no mundo civil que tiveram origem em pesquisas iniciadas e desenvolvidas em função das guerras, como os computadores pessoais, a internet como meio de comunicação e transferência de dados, as câmeras digitais, os serviços de localização por GPS, aviões de alta velocidade e o uso de antibióticos.

Nem sempre o resultado dessas transformações é benéfico para as sociedades, algumas inovações científicas e tecnológicas em detrimento das guerras podem ter efeitos desastrosos. É o caso da proliferação de epidemias e doenças causadas por vírus e bactérias criados como armas biológicas; o lixo atômico produzido a partir da energia nuclear, além do terror iminente de uma nova utilização da bomba atômica; e o uso de eletrochoque como terapia, descoberto pelo psiquiatra Ugo Cerletti em 1938 durante o fascismo na Itália, quando até então era aplicado em porcos nos abatedouros de Roma (VIRILIO, 2015, p. 55).

As guerras, obviamente, não são condenáveis apenas pelo progresso científico que gera sérios prejuízos à saúde e ao meio ambiente, mas principalmente por toda uma miríade de atrocidades e atos violentos e autoritários que incidem diretamente nos corpos e na vida, transformando as pessoas em meros objetos utilizáveis e quantificáveis a serviço do Estado ou das engrenagens do capitalismo.

⁵³ O Projeto Manhattan englobava um conjunto de pesquisas científicas e de desenvolvimento tecnológico que produziu as primeiras bombas atômicas durante a Segunda Guerra Mundial. Foi liderado pelos Estados Unidos, com o apoio do Reino Unido e do Canadá e esteve em atividade de 1942 a 1947.

Assim como Agamben que, como já foi dito, procurou investigar as lacunas dos testemunhos dos sobreviventes do Holocausto, Farocki produz uma investigação sobre as lacunas e os intervalos de alguns acontecimentos relativos às guerras do século XX, porém se propõe a averiguar a relação entre logística militar e dispositivos visuais, voltado exclusivamente às imagens e seus efeitos midiáticos.

Em *Fogo que não se apaga*, Farocki reúne duas ideias que vinha elaborando por algum tempo no final dos anos 1960. Uma delas partia de uma piada do período pós-guerra, que havia escutado em seus tempos de escola: um homem que trabalhava em uma fábrica de aspiradores de pó roubava diariamente uma peça diferente e, quando conseguiu reunir todas as peças em casa, tentou montar o aspirador, mas não importava o que fizesse, sempre montava uma metralhadora. A segunda ideia que pretendia incorporar ao filme surgiu de uma necessidade particular de fazer um filme sobre o uso do napalm na Guerra do Vietnã. A peculiaridade aqui é que imagens da guerra, principalmente de pessoas queimadas pelo napalm, eram constantemente veiculadas em diversos canais de notícias na televisão⁵⁴, o que reforçava a ideia de que todas as pessoas colaboravam de alguma forma com as atrocidades da guerra. “Todos trabalhamos em nossas supostas fábricas de aspiradores e não sabemos o que se faz com as peças que cada um de nós fabrica”⁵⁵ (FAROCKI, 2013, p. 40-1).

Farocki retoma o tema da guerra em diversos outros filmes e videoinstalações de sua carreira, aprimorando as questões e problematizações que o interessam e as conexões com outros temas, como a relação com as mídias, com a indústria e com o consumo. *Entre duas guerras* (*Zwischen zwei kriegten*, 1978), *Diante de seus olhos, Vietnã* (*Etwas wird sichtbar*, 1982), *Um Caminho* (*Ausweg*, 2005) e *Intervalo* (*Aufschub*, 2007) são alguns exemplos.

Em um texto sobre o imaginário da imagem documental no filme *Level Five* (1996), de Chris Marker, Christa Blümlinger afirma que o diretor não se

⁵⁴ A Segunda Guerra Mundial ficou caracterizada pelo uso estratégico dos meios de comunicação – especialmente o rádio – tanto por militares quanto por civis. Já a guerra do Vietnã ficou marcada pela transmissão de notícias via televisão.

⁵⁵ “Todos trabajamos en nuestras supuestas fábricas de aspiradoras y no sabemos qué es lo que se hace con las piezas que cada uno de nosotros fabrica” (tradução minha).

limita a uma leitura iconográfica das imagens, mas, antes, dedica-se a investigar uma história das imagens e de seus protagonistas em um cenário de guerra após a guerra, ou, mais especificamente, uma *guerra das imagens* (BLÜMLINGER, 2010b, p. 44). É possível dizer que é nesse âmbito que também se inscreve a obra de Harun Farocki, na (des)articulação de diferentes repertórios de imagens e seus efeitos no mundo, das tecnologias às técnicas de produção e destruição.

O aspecto em comum entre *Fogo que não se apaga* e *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* ou *Reconhecer e Perseguir*, para além da guerra como temática principal desenvolvida nos três filmes, é o teor de denúncia de aspectos muito próximos de nosso cotidiano que se relacionam diretamente com as táticas e estratégias militares. No entanto, em *Fogo que não se apaga* isso é colocado em prática de forma mais direta e didática que em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*. Essa diferença não se dá apenas porque o primeiro é um filme ficcional e o segundo documental, mas porque a utilização dos recursos cinematográficos é operada de forma mais radical no segundo e em dimensões distintas. Em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* e *Reconhecer e Perseguir*, Farocki produz um pensamento sobre nossa participação ou colaboração com as engrenagens da guerra de forma mais sutil, porém muito mais eficiente. É a formação de um diagrama bastante rigoroso que tenta expor a eficiência da produção industrial e do avanço tecnológico intimamente relacionados com sua utilização na Segunda Guerra Mundial, ou seja, a exposição de produtos tecnológicos produzidos em larga escala e incentivados pelo consumo em massa que coloca o espectador na posição de cúmplice e colaborador da guerra.

Em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* há uma questão relevante a ser observada na relação entre três sequências do filme, entre três conjuntos de imagens, aqui tomados como séries. Trata-se da relação entre indústria e guerra, entre a *produção* e a *destruição* proporcionada pelas imagens, tema que aparece de diferentes formas no decorrer do filme e que aqui se evidencia no modo como essas séries se articulam. As três sequências estão posicionadas uma após a outra, a partir de 24 minutos de filme e serão descritas a seguir.

A primeira série deste conjunto exhibe cenas com uma câmera que confere a posição e a montagem de peças em máquinas de uma linha de produção

industrial. Vários gráficos e histogramas⁵⁶ são criados a partir das imagens geradas pela câmera, imagens que são produzidas automaticamente com o auxílio de um braço mecânico. A inovação da *visão sem olhar*, já mencionava Paul Virilio (2005, p. 17). Os gráficos e histogramas são produzidos por *software* e são exibidos na tela, em uma espécie de catalogação ou inventário que será utilizado posteriormente para controle de qualidade da produção. São imagens que demonstram o funcionamento de uma “ótica digital calculada por computador de reconhecimento de formas, essa linha de tiro antecipava a automação perceptiva” (VIRILIO, 2005, p. 17), onde a operação humana é praticamente nula. Não há comentários em voz *off*, o som é captado de forma direta e ouve-se apenas os ruídos das máquinas e do braço mecânico que movimenta a câmera.

A segunda série mostra imagens de uma oficina, uma caldeiraria artesanal. Fotografias feitas por Fritz Peters, em 1982, expõem o local de trabalho e os utensílios, ferramentas e maquinário que são comumente utilizados pelo caldeireiro. A voz *off* comenta o que Peters havia escrito sobre as fotografias: “Vi o interior de uma fábrica que deve ter deixado de seguir o progresso tecnológico no início deste século”. As imagens fotográficas são intercaladas por cenas da fábrica em funcionamento. Trata-se de um ofício antigo, o último caldeireiro de Berlim Ocidental morreu em 1982 e ninguém quis continuar com a fábrica. Aqui há uma clara intenção de oposição ao avanço tecnológico mostrado nas cenas da série anterior sobre o controle de produção de um maquinário industrial através de imagens automatizadas. Um ofício que acaba se perdendo perante o avanço tecnológico e fica registrado apenas na memória fotográfica. Há um forte apelo à memória do espaço da fábrica de painéis que não mais existirá, com a exibição de imagens fotográficas da oficina vazia e das ferramentas no pátio, sob a dúvida se acompanhariam ou não o caldeireiro em seu túmulo. A voz *off* faz uma alusão ao ouro que era depositado junto aos faraós em seus túmulos e à prata da revelação química em suporte fotográfico que conserva a memória do material de trabalho do artesão.

⁵⁶ Histograma ou diagrama das frequências é a representação gráfica em colunas (retângulos) de um conjunto de dados previamente tabulado e dividido em classes uniformes. É uma importante ferramenta da estatística atrelada às medições de qualidade.

No entanto, há uma terceira sequência, logo a seguir, que revela algo que não estaria presente nas possíveis interpretações das séries anteriores: a caldeiraria é uma técnica de reprodução que existe há cerca de 180 anos, um pouco mais velha que a fotografia e seu avanço tecnológico surge da necessidade de produção em massa para a guerra. A fábrica tentou acompanhar a produção para a guerra, mas produção em massa significa o fim das pequenas oficinas. Aqui fica evidente uma das importantes ligações orquestradas por Farocki: a produção ligada à destruição.

Depois da guerra a Alemanha Ocidental havia enriquecido muito rapidamente e se envergonhava um pouco de sua nova riqueza. Não porque tinha sido a guerra a responsável por modernizar as plantas industriais e possibilitar a produção em massa. Quando se falava em “milagre econômico” não havia consciência de que a capacidade industrial do pós-guerra tinha sido maior que a anterior. A vergonha estava ligada ao fato de possuir dinheiro, mas não um estilo de vida⁵⁷ (FAROCKI, 2013, p. 72).

É possível identificar a construção de um diagrama a partir de articulações internas entre as diferentes séries de imagens. Para além da montagem, que coloca as séries em sequência, que as distribui, as repete e as organiza em uma determinada ordem, para além dos comentários interpretativos que conduzem a algum tipo específico de análise e para além de outros elementos textuais e fílmicos que se evidenciam nas cenas produzindo determinados sentidos, há a construção de um diagrama que produz um pensamento relacionado às linhas de força intensivas, no lugar de se recolher às relações diretas, demonstrativas e puramente interpretativas das imagens. O diagrama problematiza as qualidades descritas em cada uma das séries, sem transformá-las em essências. Com efeito, ao operar linhas de força com

⁵⁷ Después de la guerra, Alemania Occidental se había enriquecido muy rápidamente y se avergonzaba un poco de su nueva riqueza. No porque hubiera sido la guerra la responsable de modernizar las plantas industriales y posibilitar la producción en masa. Cuando se hablaba de "milagro económico" no había conciencia de que la capacidad industrial de posguerra había sido mayor que la anterior. La vergüenza tenía que ver con poseer dinero, pero no un estilo de vida (tradução minha).

qualidades intensivas, potenciais e virtuais, o diagrama gera também, em outro nível, qualidades extensivas, materiais e atuais, passíveis de serem interpretadas.

“Não existe literatura ou crítica linguística sem um autor que critique a linguagem existente. Com o cinema acontece o mesmo. Não é necessário buscar imagens novas ou nunca vistas, mas devemos tomar as imagens que estão à mão e trabalhar com elas de modo que se convertam em novas. Existem várias formas de fazer isso. A minha é buscar o significado submerso, limpando os detritos das imagens”⁵⁸ (FAROCKI apud WEINRICHTER, 2007, p. 41).

Aqui é possível dizer que, apesar de Farocki assumir a busca por um significado submerso das imagens, não se trata exatamente de procurar uma realidade profunda, algo que estava oculto no interior das imagens, aguardando a ação de um sujeito que operasse tamanho desvelo. Mas antes, assim como o cineasta também assume, trata-se de trabalhar com as imagens, criar novas relações entre imagem e mundo, fazer novas perguntas e aí, talvez, fazer emergir algum sentido que é próprio da articulação a qual o cineasta se propõe a trabalhar. Tais conexões podem trazer à tona questões, conceitos e significados que não estavam claros. Não diria que criam ou produzem conceitos, mas os colocam em novas ligações, os fazem exercer novas funções, pois os conceitos têm existência própria e, por assim dizer, estariam submersos, no sentido dado por Farocki.

É possível, portanto, dizer que a chave de toda a produção de Farocki é um alerta para a necessidade de aprender a olhar as imagens do mundo. Um gesto que tenta apreender as imagens, entender como elas se relacionam, perceber que estratégias de saber-poder estão ocultas em cada uma delas, além ou aquém de seus respectivos significados. Para ele, não é suficiente que saibamos utilizar, editar e manipular as imagens, mas antes é preciso saber relacioná-las com o nosso conhecimento sobre o mundo, de uma forma

⁵⁸ No hay literatura ni crítica lingüística sin un autor que critique el lenguaje existente. Con el cine pasa lo mismo. No hay que buscar imágenes nuevas y nunca vistas, sino que se deben tomar las imágenes que están a mano y trabajar con ellas de modo que se conviertan en nuevas. Hay varias formas de hacer esto. La mía es buscar el significado sumergido, limpiando el detritus de las imágenes (tradução minha).

inteiramente nova frente a um sistema automatizado e crescente de produção de imagens.

Ainda na relação entre as três séries descritas acima, é possível notar um recurso pouco perceptível no decorrer do filme, mas item que merece atenção: o uso de uma fotografia que não faz parte de nenhuma das séries que estão sendo trabalhadas nessa ocasião. Essa imagem é colocada no interior de duas séries, no momento em que fica explícito o motivo do fim das pequenas oficinas e a voz *off* comenta que, com a produção em massa, os bens tornam-se baratos e, no momento de sua produção, já estão quase no lixo. Ou seja, a produção em massa exige um rápido avanço das técnicas e tecnologias; portanto, alguns ofícios e alguns produtos acabam por ficar defasados logo após sua produção. A imagem (ver figura 18) utilizada neste momento aparece outras duas vezes no filme.



Figura 18: Fotografia que se repete em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (31'20"; 36'41" e 48'09").

O recurso da repetição de imagens, frases, temas e outras situações é bastante usado por Farocki e está presente de forma reiterada em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* e em *Reconhecer e Perseguir*. Tentar compreender de imediato o discurso produzido por estes filmes pode não ser uma tarefa fácil. O modo pelo qual Farocki tenta *fazer ver* através de uma experiência recheada de

questionamentos, que ora parecem ordenados ora parecem se constituir exatamente em uma desordem, ainda que quase sempre objetiva. Além disso, trabalha as diferentes camadas com um conteúdo teórico autorreferencial e reflexivo em uma abordagem pouco linear, embaralhada, que transborda para um questionamento sobre nossa própria percepção. Sobre esta desordem, Henri Gervaiseau comenta que

Em torno da questão escolhida, este recém-falecido cineasta alemão vai procedendo a uma série de associações e desenvolvendo interrogações sucessivas que se articulam em torno da questão principal. Assistimos ao desenvolvimento de um raciocínio aparentemente um pouco errático, mas que, de fato, é sempre fruto de um trabalho de composição bastante rigoroso (GERVAISEAU, 2015, p. 7).

A este respeito, é possível constatar que o método rigoroso de Farocki, de empenhar-se em uma tarefa bastante peculiar de trabalho com as imagens, de escrutínio, de modulação a partir de referenciais externos, ou de um tema específico, ou uma potência, seja estética ou política, é fruto de uma espécie de arqueologia crítica (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 18-9) no sentido de delegar às imagens seu caráter de processo. E um processo que se dá no presente, independentemente da temporalidade da imagem. Trata-se de uma montagem de tempos, uma “anacronia: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo às avessas, que fazem circular o sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ‘ele mesmo’...” (RANCIÈRE apud DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 37). A obra de Farocki se constitui, por assim dizer, no cruzamento de fragmentos materiais, de diferentes temas, de exterioridades e relações entre as dimensões micro e macro. Com efeito, interações entre o consciente da imagem e o não pensado. Sobretudo, Farocki trabalha com o anacronismo do real.

Aqui talvez se localize uma das razões pelas quais Farocki tenha se interessado tão fortemente pelas videoinstalações nas últimas décadas de sua vida. Uma abertura a novas possibilidades de experimentação com elementos que possibilitem ampliar seu método de trabalho com as imagens. Josep Maria

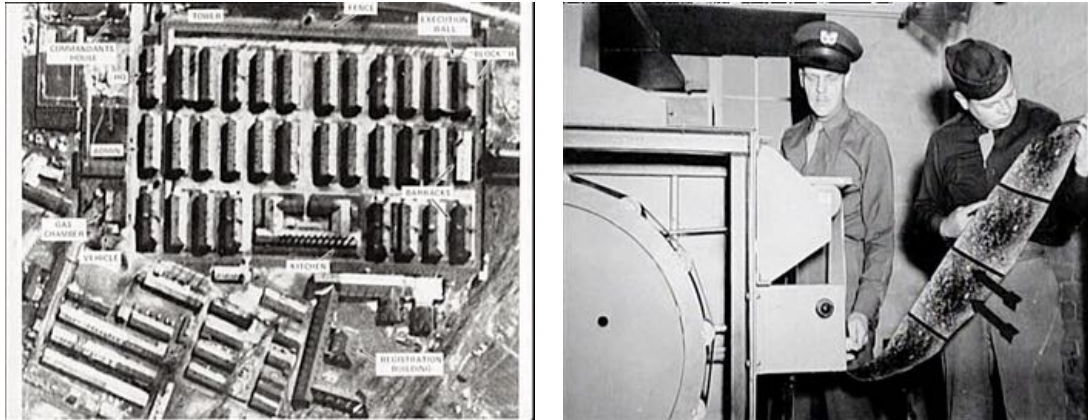
Català comenta sobre a importância de regressar à estética, não pela mesma via das vanguardas, ainda que muitos artistas sejam ainda vanguardistas, mas “jogar com os dispositivos quase à beira do abismo” (CATALÀ, 2012, p. 17). Trata-se de construir novas formas de produção, de usar determinados espaços e determinadas combinações.

Podemos ver, por exemplo, nas instalações, nas vertentes interessantes das novas manifestações que são produzidas em museus, estas questões híbridas em que os cineastas vão a museus e fazem uma instalação. [...] Tem a ver com a complexidade, e quer dizer que o dispositivo cinematográfico não basta para expressar por si só a complexidade do real e é necessário fazer algo mais. [...] Este passo implica uma vontade didática, implica não simplesmente mostrar algo ou mesmo falar de alguma coisa, e sim expandir, dar-se conta de que há algo mais. E qualquer gesto dentro desta utilização do espaço [...] poderíamos chamar de pós-vanguarda (CATALÀ, 2012, p. 17).

Talvez estejamos vivendo um momento em que já não se pode mais afirmar que o fenômeno artístico, principalmente o cinematográfico, em meio a tantas transformações, seja definido apenas pela produção de significados, mas também, e antes, pela experimentação de forças. A imagem, tão presente na arte, tão essencial ao cinema, não é um objeto, mas um processo. Assim, tende ao desaparecimento, mas não exatamente condenada a um apagamento total e sim a uma transformação que se afasta do âmbito da representação. Se tomarmos a imagem como processo, o que importa na imagem não é seu conteúdo, mas sua potencialidade, sua latência, aquilo que a imagem armazena em seu interior e que se diferencia de um possível significado oculto. As imagens de arquivo, no caso, são processos em constante ressonância, em uma via de dupla sustentação entre sua condenação ao desaparecimento e sua potência de dissidência com o mundo.

Dentre as séries de arquivos utilizadas em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, as imagens do campo de concentração de Auschwitz ocupam lugar de destaque no decorrer do filme. Um grupo de fotografias aéreas do complexo de Auschwitz tomadas por soldados norte-americanos em abril de 1944, como

citado anteriormente, é a base mais importante na montagem de Farocki (ver figuras 19 e 20).



Figuras 19 e 20: Detalhe de Auschwitz em uma das 22 fotografias aéreas de 1944; militares analisando as imagens (14'32" a 15'45").

Farocki utiliza também as fotografias feitas por soldados nazistas, membros da SS, no interior do campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau (Auschwitz II). Esses registros fazem parte do *Álbum de Auschwitz*, livro que reproduz uma coleção de fotografias feitas entre maio e junho de 1944 em sua maioria de judeus considerados inaptos (mulheres, crianças e idosos), antes de serem conduzidos para as câmaras de gás.

Outra série que se faz presente em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* são as quatro fotografias produzidas por membros do *Sonderkommando*, em agosto de 1944, mencionadas anteriormente⁵⁹. Essas imagens compõem o único testemunho visual das câmaras de gás e da incineração dos corpos de judeus mortos em campos de extermínio (ver figuras 21, 22, 23 e 24). As quatro fotografias do *Sonderkommando* e as imagens do *Álbum de Auschwitz* são os únicos registros existentes de eventos no interior dos campos durante o comando nazista.

Há ainda os esboços e ilustrações de Alfred Kantor, artista tcheco judeu que sobreviveu ao Holocausto após passar pelos campos de concentração de

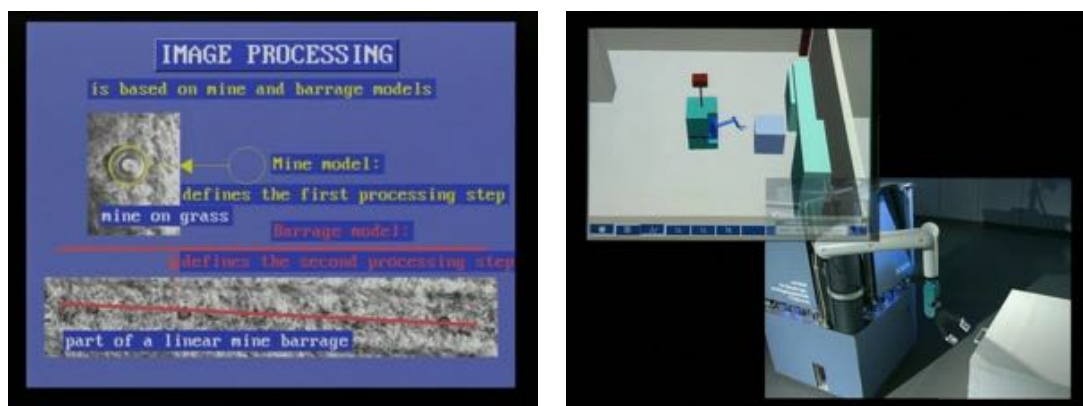
⁵⁹ Apenas uma destas fotografias aparece no filme (figura 21). Optamos por utilizar as quatro, pois trata-se de um conjunto de imagens que representam a resistência dos deportados, havendo um contexto muito forte que as unifica.

Auschwitz e Theresenstadt e também pelo campo de trabalho de Schwarzheide. Durante o período em que esteve preso, Kantor fez 127 desenhos às escondidas, descrevendo a rotina diária e o ambiente dos campos. Seus desenhos acabaram sendo um dos poucos registos visuais dos campos de concentração e foram publicados em 1971 em um livro intitulado *The Book of Alfred Kantor*.



Figuras 21, 22, 23 e 24: Fotografias feitas clandestinamente por membro do *Sonderkommando*.

Em *Reconhecer e Perseguir*, Farocki reproduz a metodologia de trabalho aplicada em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, desta vez com mais recursos e com séries de imagens renovadas, tanto pela quantidade de situações às quais recorre ⁶⁰, quanto pela atualização tecnológica à qual somos apresentados, já que *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* é de 1989 e *Reconhecer e Perseguir* de 2003. Neste último, por exemplo, existem muitas imagens computadorizadas, devido ao avanço tecnológico de 1989 a 2003 (ver figuras 25 e 26) Além disso, as questões escolhidas para serem exploradas também se alteram, apesar da insistência em temas muito próximos e recorrentes também em outras obras, como os sistemas de produção industrial em larga escala, os efeitos da tecnologia nos regimes visuais contemporâneos e seus vínculos com a guerra, desta vez a Guerra do Golfo e à Guerra do Iraque.



Figuras 25 e 26: Imagens computadorizadas (21'38" e 32'21").

A ligação mais importante entre os dois filmes e que aqui aparece renovada e é explorada de forma mais incisiva é a questão que se repete durante toda a obra de diferentes formas: *certamente há uma relação entre produção e destruição*. Este tema será o fio condutor do filme, a base para a montagem e a ordenação de todas as séries que compõem o filme. É a repetição e a articulação deste questionamento em meio às mais variadas séries que dão o tom do documentário. Entre as séries utilizadas, é possível citar imagens transmitidas

⁶⁰ Em *Reconhecer e Perseguir* foi possível identificar mais de 40 séries diferentes, número bastante superior às encontradas em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*.

por câmeras instaladas em projéteis (ver figura 27), linha de montagem de automóveis, simuladores de voo e de uso de tanques de guerra, sistemas de navegação em helicópteros e automóveis com reconhecimento inteligente de elementos do terreno (ver figura 28), filmes publicitários, filmes de instrução militar, etc.

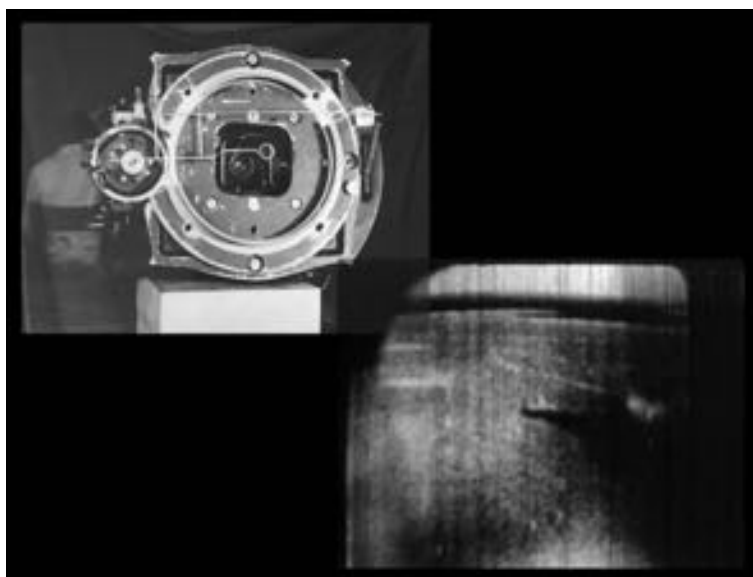


Figura 27: Detalhe de bomba com câmera acoplada (15'00'').



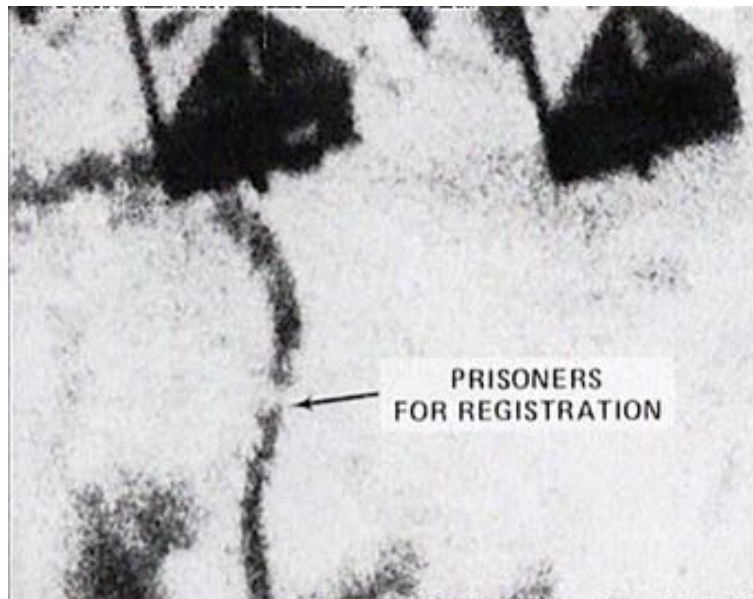
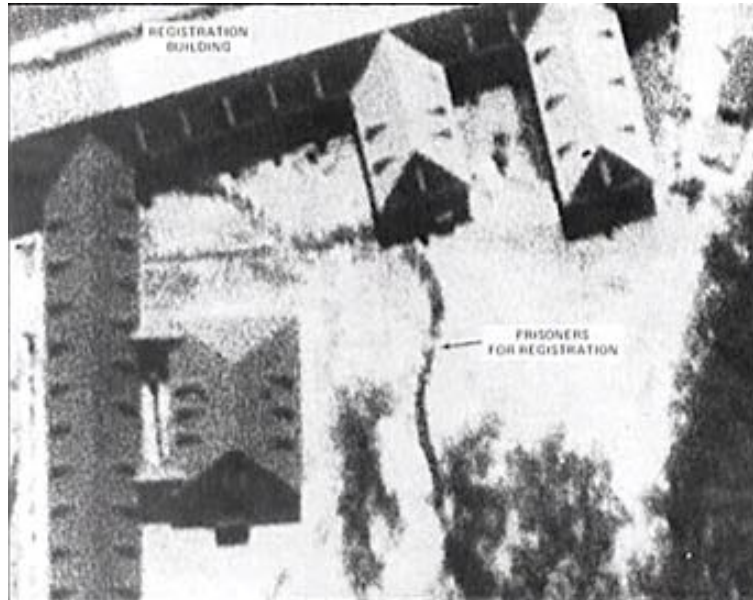
Figura 28: Sistema de navegação com reconhecimento do terreno (30'04'').

O interessante a ser percebido é que tanto em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* quanto em *Reconhecer e Perseguir*, Farocki produz um filme

com várias séries de imagens, as rearranja em diagramas de onde consegue extrair vários conjuntos de imagens, elementos e situações que *a priori* não estavam em suas superfícies, ou seja, produz relações lacunares com as imagens, produz uma montagem de intervalos, de tempos distintos, faz as imagens produzirem relações até então impensadas. Com efeito, constrói um dispositivo que nos faz perceber que as imagens nunca nos mostram tudo, que é possível compreender algumas coisas que as imagens não nos mostram, porque elas não são transparentes, não são janelas para o mundo.

Em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* essa estratégia é utilizada para mostrar ao espectador, entre muitas outras coisas, que estamos tão submersos em regimes de visibilidade restritivos, que as imagens aéreas de Auschwitz, de 1944, um ano antes do final da guerra, não possibilitaram a identificação do campo de concentração. Os norte-americanos não perceberam o que fotografaram; os nazistas não perceberam que seus crimes foram fotografados e as vítimas tampouco perceberam que foram fotografadas. No entanto, o que fica também bastante evidente é que há um conjunto de fatores, para além da dimensão descritiva e visual da fotografia, que faz com que alguns elementos daquela imagem sejam identificados. É no encontro entre a imagem, com seus aspectos figurativos, e os testemunhos em detalhes dos depoimentos dos sobreviventes que possibilitam a identificação, por exemplo, de uma fila de deportados aguardando para serem identificados e terem seus destinos designados (ver figuras 29 e 30).

Já em *Reconhecer e Perseguir*, a estratégia de agenciamento entre os diferentes elementos das séries de imagens operativas utilizadas no filme, enfim, de seu diagrama, serve para mostrar de que forma o ser humano está sendo paulatinamente eliminado das atividades que envolvem a produção e a destruição, ou melhor, as indústrias e as guerras.



Figuras 29 e 30: Detalhes da fila de deportados ao serem registrados na chegada ao campo (1:04'44" a 1:07'14").

Deleuze diz que as formações históricas são feitas de estratos, são formações estratificadas. Segundo o autor, o pensamento seria a tentativa de alcançar uma matéria não estratificada, entre camadas e interstícios (DELEUZE, 2007c, p. 223). Se o pensamento, tanto para Deleuze quanto para Foucault, não é exclusivamente histórico, apesar de ter uma relação essencial com a história, ou seja, se as formações históricas são atravessadas por um devir do pensamento (DELEUZE, 2007c, p. 223), pode-se dizer que o método de constituição histórico

das imagens empreendido por Farocki também se configura como uma busca por uma matéria não estratificada no interior dos arquivos. As imagens são pertencentes, de um modo geral, a um regime descritivo, representativo. O que os arquivos possibilitam a Farocki, nesse sentido, é produzir um pensamento que vem de fora das imagens, de suas lacunas, de suas fissuras.

Farocki trabalha com uma territorialidade na mesa de edição em vídeo, operando seus filmes – e conseqüentemente na composição e distribuição de elementos em um diagrama – através da montagem. Contudo, é importante lembrar que, em primeiro lugar, não se trata de uma territorialidade no sentido físico, mas de um espaço que se expressa em uma configuração abstrata na qual Farocki opera articulações entre as imagens de arquivo. Neste espaço – nessa territorialidade – é onde se produzem os movimentos do pensamento, a circulação das intensidades desejantes, os impulsos humanos e não-humanos, materiais e imateriais.

Em um segundo momento, é importante também pensar na constituição dessa materialidade. Nas territorialidades de seus filmes, circulam diferentes intensidades que podem ser de ordem filosófica, literária, midiática, científica, matemática, etc. Cada um desses termos delimita territórios próprios, mas também produzem linhas de fuga nas inúmeras possibilidades de trânsito de um território a outro. São intensidades materiais que se expressam de acordo com a configuração territorial na qual estão circunscritas. O conjunto de agenciamentos que se produzem entre essas intensidades materiais forma um diagrama, que, por sua vez, é desprovido de materialidade, é um dispositivo, uma máquina abstrata.

A territorialidade é, então, o espaço abstrato onde se produzem os agenciamentos compostos por linhas, velocidades, densidades. A materialidade é aquilo que configura os estratos e converte as imagens em uma complexidade objetiva, uma forma que nos permite identificação. Além dessas duas observações, é preciso deixar claro que essas operações se dão na montagem, mas não são operadas necessariamente de forma consciente por Farocki enquanto sujeito, autor. Há uma composição ordenada e objetiva, um interesse do cineasta que passa pela configuração material na mesa de edição, sobretudo

em relação ao tipo de imagens com as quais trabalha e de suas escolhas estéticas e estilísticas. O resultado formal é um filme, um organismo em uma totalidade significativa que é, de toda forma, atribuída a um sujeito. Mas a configuração do diagrama que foi descrito se dá em outra dimensão, não são mobilizados por nenhuma consciência, é um processo imaterial e inconsciente desencadeado por agenciamentos estéticos e políticos.

O pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeitado – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca. Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um CsO [Corpo sem Órgãos]. Conectar, conjugar, continuar: todo um “diagrama” contra os programas ainda significantes e subjetivos (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 23-4).

Nesse sentido, as divisões temáticas trabalhadas na tese são essenciais para a compreensão da configuração descrita aqui (as intensidades, o imaterial, o abstrato, o diagrama), pois é nessa cadeia entre imagens operativas, controle, vigilância, guerra, tecnologia e comunicação que se manifestam esteticamente e politicamente os agenciamentos internos dos arquivos. O dispositivo maquínico do arquivo possui, portanto, uma produção material, suas multiplicidades, que se articulam e se expressam enquanto enunciados.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese partiu do interesse em problematizar um conjunto de questões indissociáveis entre estética e política identificados na obra de Harun Farocki, mais especificamente na forma como o cineasta trabalha as imagens de arquivo em alguns de seus filmes que serviram de base para a construção do *corpus* analisado. Desde os temas mais abrangentes que são recorrentes em suas obras, como a sociedade de controle, o mundo do consumo capitalista e a produção industrial e seus efeitos sobre o aparato de guerra, passando pelos significados expressivos das imagens operativas, das imagens de câmeras de vigilância, das fábricas, dos gráficos digitais e das fotografias aéreas, até os elementos quase imperceptíveis que são colocados em relação trazem à tona as dimensões estéticas e políticas na obra de Farocki.

A intenção do trabalho foi investigar de que forma Farocki acaba restituindo um caráter diferencial das imagens de arquivo, trabalhando sobretudo com a montagem, porém uma montagem em um âmbito mais específico, criando relações pouco perceptíveis entre os interstícios das imagens, produzindo repetições, alterações e conexões nem sempre de forma explícita, uma montagem de tempos e de intervalos que expõe a condição do arquivo de reconstituir a experiência sensível. Tais articulações produzem agenciamentos em uma concepção maquínica, permitindo, assim, articulações entre registros semióticos significantes e assignificantes que compõem novas relações entre expressão e conteúdo; ou melhor, que colocam expressão e conteúdo em um novo diagrama.

A ação deste diagrama pode ser evidenciado, por exemplo, na relação entre prisão e trabalho que é produzida por agenciamentos entre diferentes conjuntos de imagens, entre elas, a personagem de um filme que sai da prisão para ir ao trabalho, as imagens de um filme institucional que explica de forma didática a utilidade de um detento ao ser utilizado como mão de obra laboral e as imagens de um filme nazista que demonstra a utilidade do trabalho forçado dos

prisioneiros de um campo de concentração, no que a voz *off* comenta que, nas entrelinhas, entende-se que não é preciso matar estas pessoas, pois desempenham um trabalho útil. A essas imagens se opõe uma outra série, de uma forma de trabalho ligada à prisão, mas com um princípio de resistência, a tentativa de elaborar estratégias eficientes de fuga. São os agenciamentos entre as imagens e os comentários em voz *off*, além dos elementos assignificantes, que produzem novas conexões e um novo diagrama entre expressão e conteúdo, desterritorializando a relação entre trabalho e prisão.

Foi preciso formalizar um espaço conceitual, uma construção teórico-metodológica em conjunto com as operações produzidas com as imagens de arquivo na obra de Farocki, na qual o arquivo foi caracterizado em meio a questões como a crise do modelo de representação e das transformações epistemológicas das teorias da imagem. Foi necessário voltar a estas questões, pois identificou-se que o cinema de Farocki, principalmente a forma como trabalha o arquivo, ao expor as descontinuidades do tempo que atuam nas imagens, encontra-se fora das técnicas de representação. Para pensar o arquivo em uma constituição maquínica, diagramática, é necessário abandonar as oposições sujeito-objeto, natureza-cultura, próprias de uma relação binária e representacional. As relações entre os arquivos, descritas nas análises produzidas nesta tese, são todas articuladas em função de uma linha de fuga da representação. Só assim faz sentido pensar em agenciamentos estéticos e políticos em função de desterritorialização. A montagem, em Farocki, não é utilizada como tradicionalmente aparece na linguagem cinematográfica, como um elemento de construção narrativa que serve para unificar fenômenos distintos, mas antes é colocada em operação como um artifício de cisão da aparência e das tradições figurativas. Também porque o referencial teórico adotado cria um conjunto de conceitos que possibilitam pensar o arquivo em sua condição diagramática apenas se levarmos em conta a superação do modelo clássico de representação.

Optou-se, então, por estabelecer um terreno de base teórica para dar conta dos aspectos mais importantes na formalização do arquivo no cinema de Harun Farocki e, por consequência, no cinema contemporâneo. Este conjunto

teórico, que serviu de base para a tese, foi constituído com 3 eixos, cada um deles contribuindo para a possibilidade de reconfigurar o espaço e o tempo em que os arquivos são articulados no cinema de Farocki, caracterizando-os como elementos diferenciais.

Por um lado, foi possível caracterizar a imagem de arquivo como processo e não como simples objeto, evidenciando suas dimensões estéticas e políticas, que se expressam nos modos de visibilidade e dizibilidade e, ao mesmo tempo, na possibilidade de agenciamento de novos modos de fazer, ver e dizer. Trata-se de um deslocamento que foi crucial para pensar o arquivo e seu caráter operativo, em meio aos modos de articulação aos quais são submetidos no regime da imagem na contemporaneidade. O procedimento de repetição e associação - tanto de imagens quanto de outros elementos como palavras, frases, figuras, desenhos, fotografias - demonstra o modo pelo qual o cineasta tenta fazer ver determinadas questões.

Também foi possível pensar em uma montagem de diferentes tempos que caracteriza paradoxalmente as imagens, por mais simples que elas sejam. A partir do anacronismo, considera-se o arquivo como uma imagem atravessada por diferentes fluxos temporais. Ou seja, a fecundidade do anacronismo permitiu perceber o arquivo no limite entre o virtual e o possível, em múltiplos tempos estratificados. O arquivo pode ser considerado, portanto, como um elemento de duração, uma máquina de produção de devires.

Em um terceiro eixo teórico foi possível pensar o arquivo no arranjo de um mapa intensivo onde os conceitos de agenciamento e diagrama aparecem de forma contingente à sua problemática. Ou seja, os agenciamentos e os diagramas fazem parte de uma *natureza* contingente do arquivo, na forma como está sendo pensado aqui nessa tese, como processo, como elemento de diferenciação. Assim, a imagem de arquivo pôde ser tomada em termos de singularidades e multiplicidades, fora de um esquema binário e representacional. Disso conclui-se que cada arquivo possui uma singularidade, uma capacidade intensiva de relação diferencial. O arquivo não aparece apenas como qualidade expressiva, carregada de significado, mas se configura como um processo intensivo que entra em relação com outras intensidades, outros arquivos. Pensar é emitir singularidades

e, com isso, produzir multiplicidades. É isso que os agenciamentos acabam produzindo com os arquivos de Farocki, produzindo desterritorializações e novas configurações entre conteúdo e expressão. Os filmes acompanham o fluxo de seu pensamento, evidenciando as dimensões estéticas e políticas dos arquivos.

Em uma comparação entre *A Saída dos Operários da Fábrica* e *Imagens da Prisão*, foi possível descobrir que o cinema produz um tipo de imagem de vigilância. Em *A Saída dos Operários da Fábrica* há uma reiteração que aparece de forma velada, mas que é categórica, de que o cinema é a própria vigilância. Trata-se, a partir desta pesquisa, de uma afirmação (ou um efeito) que se torna possível de ser realizada a partir do mapeamento dos agenciamentos realizados nos arquivos e não apenas uma interpretação do valor descritivo das imagens. Com foi dito no decorrer da pesquisa, o caráter descritivo é incompleto, pois as imagens não mostram uma completude.

Contudo, quando se produzem relações entre as imagens de arquivo que são utilizadas nos filmes e aspectos externos a elas, é possível fazer com que as imagens criem sua própria realidade. A partir de uma configuração criada no interior do filme, ao colocar uma série de imagens em relação com outras séries ou com aspectos políticos externos ao filme, é possível traçar um mapa que evidencia uma desterritorialização das imagens do cinema no senso comum. Essa desconstrução do senso comum é, no entanto, parte da crítica da representação. Imagens de operários saindo de suas fábricas em um filme de Fritz Lang, imagens de câmeras que registram operários saindo de uma fábrica da Ford, outras imagens de operários saindo de uma fábrica da Siemens ou imagens de presos sendo libertados de prisões podem se relacionar entre si, com outros elementos externos, como o capitalismo, o consumo, a tecnologia, a vigilância; enfim, uma multiplicidade de elementos que podem ser agenciados, produzindo uma desterritorialização de suas singularidades.

É comum pensar o cinema como uma forma de compreender a realidade, porém Farocki desenvolve, a partir dos agenciamentos sobre os arquivos, uma maneira de demonstrar como as imagens criam sua própria realidade. O real acaba sendo um efeito das relações produzidas entre as imagens. Trata-se de um

diagrama (como descrito acima) que possibilita pensar a imagem de arquivo para além do senso comum, da mera descrição, fazendo com que as imagens operem como processos intensivos, capazes de produzir desterritorializações, criando, então, sua própria realidade que, no fluxo diagramático, será reterritorializada e assim ficará à mercê de novas relações que produzam novas desterritorializações e assim por diante.

Tanto as imagens de vigilância quanto as imagens operativas são utilizadas apenas por seu valor indicial. No, entanto, justamente porque não há signo puramente indicial, há sempre algo possível de ser trabalhado na imagem. Não se trata de algo profundo, uma dimensão oculta da imagem, mas uma potência intensiva, algo que está à espera de uma relação com outros elementos. É nessa multiplicidade de relações que acontecem os agenciamentos, as desterritorializações, fazendo com que uma imagem opere pra além de sua ação comum, puramente técnica.

Neste caso, há uma situação homóloga entre as imagens computadorizadas que mostram a disposição de clientes em um supermercado e as imagens semelhantes que mostram o arranjo dos detentos em uma prisão, uma relação que é produzida de forma diagramática. A identificação de cada tipo de cliente e o reconhecimento por software das ações desempenhadas por cada um deles frente aos produtos expostos nas prateleiras possibilitam que o gerente saiba exatamente quais os melhores locais do supermercado para vender melhor seus produtos. Esta é uma situação homóloga à identificação e o reconhecimento via software de cada um dos detentos, possibilitando à direção do presídio tomar providências quanto à movimentação perigosa de cada indivíduo no interior da penitenciária. Imagens que possuíam um caráter estritamente técnico acabam evidenciando uma dimensão política a partir de suas linhas de fuga, de seu potencial de diferenciação. A imagem que apresentava uma função indicial acaba adquirindo uma nova configuração em seus atributos de expressão e conteúdo, quando enfim desterritorializadas.

O caminho de pesquisa tentou acompanhar o processo de produção fragmentária de Harun Farocki, priorizando, é claro, seus métodos de produção com imagens já existentes. Um processo que se constitui no conjunto entre o

registro documental, a análise das imagens do mundo e seus efeitos, e de um processo de trabalho ensaístico que é visível desde seus primeiros trabalhos, culminando nos formatos multifacetados de suas videoinstalações. Portanto, é neste sentido que esta pesquisa tenta contribuir para o campo da Comunicação, ao trabalhar com um conjunto de elementos que, de um lado, expõe técnicas de trabalho com as imagens de arquivo em uma dimensão maquínica muito comum na cultura contemporânea, da teoria das mídias, passando pela proliferação de dados informacionais, culminando na constituição de bancos de dados. Por outro lado, pelo resgate de um conjunto de conceitos que, quando trabalhados em conjunto, apresentaram uma possibilidade de formar um território teórico capaz de caracterizar as imagens de arquivo em seus agenciamentos estéticos e políticos conforme o modo como são utilizadas na obra de Farocki.

Ao trabalhar com imagens operativas, Farocki explora o arquivo como uma imagem em crise, uma imagem capaz de produzir um efeito teórico, que exige um olhar específico sobre a própria imagem e não para o seu contexto. Isso fica evidente quando as imagens de uma linha de montagem em uma fábrica de automóveis revela questões sobre o aparato de guerra ou quando acontece uma articulação entre a tecnologia que possibilita executar uma guerra à distância, para evitar riscos, com a descoberta da fotogrametria, uma tecnologia que permitiu realizar medições evitando o risco de queda do alto de um prédio. Uma operação que força as imagens a efetuar desterritorializações e, assim, produzir novas configurações de expressão e conteúdo. São agenciamentos estéticos e políticos que surgem da maneira como as imagens são colocadas em relação.

Em suma, o que procurei evidenciar com esta tese, é que em meio à complexificação das formas audiovisuais na contemporaneidade, desde os múltiplos formatos de exibição de imagens, passando pela onipresença da imagem em um mundo cada vez mais carregado de informação, até as formas atuais de documentários, explorando o registro da vida cotidiana em formatos cada vez mais complexos, o arquivo se apresenta como elemento importante na constituição dos discursos audiovisuais. Foi possível identificar na obra de Farocki um conjunto de traços da constituição de um determinado tipo de imagem documental muito próximo a essas transformações, que provêm do

arquivo e se expande a uma cultura contemporânea. A partir dessa identificação, no conjunto de pressupostos teóricos construídos na tese, foi possível também trazer essas operações de Farocki a um nível abstrato e perceber que existe em curso uma nova configuração do uso de imagens de arquivo no audiovisual contemporâneo, um novo regime das imagens na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Aby Warburg e a ciência sem nome**. Arte & Ensaios – Revista do PPGAV-UFRJ, n. 19, 2009, pp. 132-143.
- AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. Artefilosofia, n. 4, 2008, pp. 9-16.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALLIEZ, Éric. **Deleuze filosofia virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- ALMEIDA, Gabriela. **Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: um olhar à série História(s) do Cinema, de Jean-Luc Godard**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). 2015. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/119180>.
- ALMEIDA, Júlia. **Estudos deleuzeanos da linguagem**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- BAL, Mieke. **Conceptos viajeros en las humanidades**. Murcia: Cendeac, 2009.
- BAUTE, Michael. A sequência das moedas. In: MOURÃO, Maria Dora; BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia (orgs.). **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, pp. 128-133.
- BELLOUR, Raymond. A foto-diagrama. In: MOURÃO, Maria Dora; BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia (orgs.). **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, pp. 134-147.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens**. São Paulo: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

- BLÜMLINGER, Christa. Harun Farocki – estratégias críticas. In: MOURÃO, Maria Dora; BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia (orgs.). **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010a, pp. 148-161.
- BLÜMLINGER, Christa. Harun Farocki: a arte do possível. In: MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 231-241.
- BLÜMLINGER, Christa. The Imaginary in the Documentary Image: Chris Marker's Level Five. In: **Image & Narrative**, v. 11, n. 1, 2010b, pp. 3-15.
- BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, pp. 341-352.
- BRUNO, Fernanda. Contramanual para câmeras inteligentes: vigilância, tecnologia e percepção. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 24, p. 47-63, dez. 2012a.
- BRUNO, Fernanda. Imagem, tecnologia e acontecimento: conexões a partir da obra de Harun Farocki. In: DIAS, Suzana; MARQUES, Davina; AMORIM, Carlos. **Conexões: Deleuze e Arte e Ciência e Acontecimento e**. Petrópolis: De Petrus; Brasília: CNPq/MCT; Campinas: ALB, 2012b, pp. 85-102.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. Variações sobre a imagem: estética e política. In: LINS, Daniel (org.) **Nietzsche/Deleuze: imagem, literatura e educação**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.
- CALLOU, Hermano. **Uma arte das relações: a montagem de Harun Farocki**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2014.
- CATALÀ, Josep Maria. **A estética como ato político**. Entrevista a Gabriela M. R. Almeida e Jamer G. Mello. Em **Questão** (UFRGS, Online), v. 18, 2012, p. 15-24.
- CATALÀ, Josep Maria. Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa. In: WEINRICHTER, Antonio (org.). **La forma que piensa**. Tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007, pp. 92-108.
- CATALÀ, Josep Maria. Notas sobre el método. In: **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 31, dez. 2014, pp. 20-51.
- DANEY, Serge. **Le Travelling de Kapo**. Paris: Trafic, 1992.

- DANZIGER, Leila. **Shoah ou Holocausto?** – A aporia dos nomes. Arquivo Maaravi, Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, n. 1, v. 1, out 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2. São Paulo, Ed. 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 2012a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2012b.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia, São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Cinema 1. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2007a.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Dos regímenes de locos**. Textos y entrevistas (1975 – 1995). Valência: Pre-Textos, 2007c.
- DELEUZE, Gilles. **El saber**: Curso sobre Foucault. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.
- DÍAZ, Esther. **Entre la tecnociencia y el deseo**. La construcción de una epistemología ampliada. Buenos Aires: Biblos, 2010.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. "Quadro = Corte". Experiência visual, forma e sintoma segundo Carl Einstein. In: HUCHET, Stéphane (Org.). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2012c, pp. 61-95.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas**. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? Madrid: Tf Editores/Museo Reina Sofía, 2010b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. In: **Serrote**: uma revista de ensaios, artes visuais, ideias e literatura, n. 13, mar 2013b, pp. 98-133.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Ed. 34, 2013d.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**: ensaios sobre a aparição 2. Lisboa: KKYM, 2015b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Prefácio. In: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013c, pp. 17-28.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In: **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 2, n. 4, 2012b, pp. 204-219.
- DUBOIS, Philippe. Um "efeito cinema" na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa / FAPERJ, 2009, pp. 179-216.
- ELSAESSER, Thomas. Harun Farocki: Cineasta, artista e teórico da mídia. In: MOURÃO, Maria Dora; BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia (orgs.). **Harun Farocki**: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, pp. 98-127.

- ESCOUBAS, Eliane. Esboço de uma ontologia da imagem e de uma estética das artes contemporâneas. In: PESSOA, Fernando Mendes. **Sentidos e arte contemporânea**. Vitória: Vale do Rio Doce, 2007.
- FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra, 2013.
- FAROCKI, Harun. Influências transversais / montagem flexível. In: YOEL, Gerardo. **Pensar o cinema**: imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 227-234.
- FAROCKI, Harun. Trailers escritos. In: MOURÃO, Maria Dora; BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia (orgs.). **Harun Farocki**: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010a, pp. 64-97.
- FELDMAN, Ilana. Reality show: um paradoxo nietzschiano. In: **Ciberlegenda**, ano 8, n.16, dez/jan. 2006/2007.
- FERNÁNDEZ, Diego. Prólogo. In: FERNÁNDEZ, Diego (Org.). **Sobre Harun Farocki**: la continuidad de la guerra a través de las imágenes. Santiago: Metales Pesados, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GAGNEBIN, Jeane Marie. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008, pp. 9-17.
- GERVAISEAU, Henri. O ensaio entre a arte e a ciência. Entrevista a Jamer G. Mello e Gabriela M. R. Almeida. In: **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 32, abr. 2015, pp. 4-14.
- GODARD, Jean-Luc. **Histoire(s) du cinéma**. Paris: Gallimard, 1998.
- GODARD, Jean-Luc. **História(s) del cine**. Buenos Aires: Caja Negra, 2007.
- HUCHET, Stéphane. Passos e caminhos de uma Teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

- LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- LINS, Consuelo, REZENDE, Luiz. Documento, arquivo, ensaio fílmico: a apropriação de imagens na produção audiovisual contemporânea. **Anais do X Encontro Nacional da Compós** (Porto Alegre, 2011). Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1666.doc.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- MACHADO, Roberto. **Foucault, a ciência e o saber**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- MERTEN, Luiz Carlos. Uma polêmica que nunca acaba. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 de jul. 2009. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,uma-polemica-que-nunca-acaba,396591>.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MIGLIORIN, Cezar. **Igualdade Dissensual: Democracia e biopolítica no documentário contemporâneo**. *Revista Cinética*. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.pdf.
- MOREY, Miguel. Introducción: la cuestión del método. In: FOUCAULT, Michel. **Tecnologías del yo y otros textos afines**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990, pp. 9-44.
- MÜLLER, Leandro. **Territorialização, reterritorialização, desterritorialização: Deleuze e Guattari e a máquina de produção de devires**. Rio de Janeiro: Ilustração, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. **La representación prohibida**, seguido de *La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- PANTENBURG, Volker. **Farocki/Godard – Film as Theory**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2015.
- PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 23-47.

- RAJCHMAN, John. O tempo em Deleuze, ou como a cinemática muda nossa ideia de arte. In: PARENTE, André (org.). **Cinema/Deleuze**. Campinas: Papirus, 2013, pp. 171-191.
- RANCIÈRE, Jacques. A Comunidade Estética. In: **Revista Poiésis**, n. 17, 2011, p. 169-187.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009a.
- RANCIÈRE, Jacques. As desventuras do pensamento crítico. In: **Crítica do contemporâneo**. Conferências Internacionais Serralves. Porto: Fundação de Serralves, 2008, pp. 79-102.
- RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- RANCIÈRE, Jacques. Biopolítica ou política? In: **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC/CEART, v. 1, n. 14, out 2010, pp. 75-79.
- RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética deleuzeana? In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000, pp. 505-516.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996a.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.
- RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (Org.). A crise da razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b, pp. 367-383.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012c.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009b.
- REICHENBACH, Benedict. **Harun Farocki**. Diagrams: Images from Ten Films. Colônia: Harun Farocki Filmproduktion and Verlag der Buchhandlung Walther König, 2014.
- RIVETTE, Jacques. **De l'abjection** (Kapo). Cahiers du Cinéma, v. XX, n. 120, 1961, pp. 54-55.

- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Cine de historia, cine de memoria.** La representación y sus límites. Madrid: Cátedra, 2006.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Sombras de guerra: las imágenes cinematográficas de la Shoah. In: **Historia Social**, n. 63, 2009, pp. 111-132.
- SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SILVERMAN, Kaja; FAROCKI, Harun. **Speaking about Godard.** New York: New York University Press, 1999.
- VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema: logística da percepção.** São Paulo: Boitempo, 2005.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Microfísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- WEINRICHTER, Antonio. Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. In: TORREIRO, Casimiro, CERDÁN, Josetxo (orgs.). **Documental y vanguardia.** Madrid: Ediciones Catédra, 2005, pp. 43-64.
- WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo. Notas sobre el film ensayo. In: WEINRICHTER, Antonio (org.). **La forma que piensa.** Tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007, pp. 18-48.
- ZIMMERMANN, Patricia. **The home movie movement: excavations, artifacts, minings.** Berkeley: University of Carolina Press, 2008.
- ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

48 (Suzana Souza Dias, Portugal, 2010, 92')

A França é a Nossa Pátria (La France est Notre Patrie, Rithy Panh, Camboja/França, 2014, 75')

A lista de Schindler (Schindler's List, Steven Spielberg, Estados Unidos, 1993, 195')

A Movie (Bruce Conner, Estados Unidos, 1958, 12')

A queda da dinastia Romanov (Padenie Dinasty Romanovicht, Esther Chub, Rússia, 1927)

A Saída dos Operários da Fábrica (Arbeiter Verlassen die Fabrik, Harun Farocki, Alemanha, 1995, 36')

A Saída dos Operários da Fábrica (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, Louis Lumière, França, 1895, 45'')

A Saída dos Operários da Fábrica em Onze Décadas (Arbeiter verlassen die Fabrik in elf Jahrzehnten, Harun Farocki, Alemanha, 2006, 36')

A Sociedade do Espetáculo (La Société du spectacle, Guy Debord, França, 1973, 88')

A Vida é Bela (La vita è bella, Roberto Benigni, Itália, 1997, 116')

Accattone, Desajuste Social (Accattone, Pier Paolo Pasolini, Itália, 1961, 120').

Arbeit und Strafvollzug im Zuchthaus Brandenburg-Görden (sem indicação de autoria, Alemanha, 1942)

As I was Moving Ahead, Occasionally I saw Brief Glimpses of Beauty (Jonas Mekas, Estados Unidos, 2000, 320')

Beginning (Artavazd Peleshian, Rússia, 1967, 10')

Canção de Amor (Un chant d'amour, Jean Genet, França, 1950, 26')

Carta da Sibéria (Lettre de Sibérie, Chris Marker, França, 1975, 62')

Comparison via a Third (Vergleich über ein Drittes, Harun Farocki, Alemanha, 2007, 24')

Decasia: The State of Decay (Bill Morrison, Estados Unidos, 2002, 70')

Diante de seus olhos, Vietnã (Etwas wird sichtbar, Harun Farocki, Alemanha, 1982, 114')

Duck Soup (Leo McCarey, Estados Unidos, 1933, 68')

Elegia a Alexandre (Le Tombeau d'Alexandre), Chris Marker, França/Finlândia, 1993, 120')

Enligt Lag – Im Namen des Gesetzes (Hans Nordenström e Peter Weiss, Suécia, 1957, 18')

Entre Duas Guerras (Zwischen zwei Kriegen), Harun Farocki, Alemanha, 1978, 83')

Europa 51 (Europa '51), Roberto Rossellini, Itália, 1952, 113')

Eye/Machine I-III (Harun Farocki, Alemanha, 2003, 3 canais, 63')

Film ist a girl & a gun (Gustav Deutsch, Áustria e Alemanha, 2009, 93')

Fogo que não se apaga (Nicht lösches Feuer), Harun Farocki, Alemanha, 1969, 25')

Frauenschicksale (Slatan Dudow, Alemanha, 1952, 102')

Hiroshima, meu amor (Hiroshima Mon Amour), Alain Resnais, França/Japão, 1959)

História(s) do cinema (Histoire(s) du cinéma), Jean-Luc Godard, França, 1988-1998, 268')

Holocausto (Holocaust, VVAA), Estados Unidos, 1978, 475')

I thought I was seeing convicts (Ich Glaubte Gefangene zu Sehen), Harun Farocki, Alemanha/Áustria, 2000, 23')

Imagens da Prisão (Gefängnisbilder), Harun Farocki, Alemanha, 2000, 60')

Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges), Harun Farocki, Alemanha, 1989, 75')

Interface (Schnittstelle), Harun Farocki, Alemanha, 1996, 23')

Intervalo (Aufschub), Harun Farocki, Alemanha/Coreia do Sul, 2007, 40')

Kapo, uma história do Holocausto (Kapo), Gillo Pontecorvo, Itália/França/Iugoslávia, 1960, 116')

Le Cinéma au Service de l'Histoire (Germaine Dulac, França, 1935)

Level Five (Chris Marker, França, 1995, 106')

Lost, Lost, Lost, (Jonas Mekas, Estados Unidos, 1976, 178')

Metrópolis (Metropolis), Fritz Lang, Alemanha, 1926, 153')

Natureza Morta (Stilleben), Harun Farocki, Alemanha, 1997, 58')

Noite e neblina (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, França, 1955, 32')

Nós que Aqui Estamos, Por Vós Esperamos (Marcelo Masagão, Brasil, 1998, 73')

November (Hito Steyerl, Alemanha, 2004, 25')

Número dois (*Numéro deux*, Jean Luc-Godard, França, 1975, 88')

O batedor de carteiras (*Pickpocket*, Robert Bresson, França, 1959, 75')

O Canto dos Rios (*Das lied der Ströme*, Joris Ivens, Alemanha, 1954, 100')

O fundo do ar é vermelho (*Le fond de l'air est rouge*, Chris Marker, 1977, 240')

O homem com uma câmera (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, Rússia, 1929, 68')

Pacific (Marcelo Pedroso, Brasil, 2010, 73')

Palavras e Jogos (*Worte und Spiele*, Harun Farocki, Alemanha, 1998, 68')

Parallel I-IV (Harun Farocki, Alemanha, 2012/2014, 4 canais, 43')

Paris 1900 (Nicole Védres, França, 1947, 82')

Perfect Film (Ken Jacobs, Estados Unidos, 1986, 22')

Rainbow Dance (Len Lye, Inglaterra, 1936, 4')

Reconhecer e Perseguir (*Erkennen und verfolgen*, Harun Farocki, Alemanha, 2003, 58')

Reminiscences of a Journey to Lithuania (Jonas Mekas, Inglaterra/Alemanha, 1972, 88')

Santiago (João Moreira Salles, Brasil, 2006, 80')

Sem Sol (*Sans Soleil*, Chris Marker, França, 1983, 100')

Serious Games I-IV (Harun Farocki, Alemanha, 2009/2010, 4 canais, 44')

Serras da Desordem (Andrea Tonacci, Brasil, 2006, 135')

Sertão de Acrílico Azul Piscina (Karim Ainouz e Marcelo Gomes, Brasil, 2004, 26')

Shoah (Claude Lanzmann, França, 1985, 566')

Só a Mulher Peca (*Clash by Night*, Fritz Lang, Estados Unidos, 1952, 105')

Tarnation (Johnatan Caouette, Estados Unidos, 2004, 88')

Tempo de guerra (*Les carabiniers*, Jean Luc Godard, França/Itália, 1963, 80')

Tempos modernos (*Modern times*, Charles Chaplin, Estados Unidos, 1936, 87')

The Doctor's Dream (Ken Jacobs, Estados Unidos, 1978, 23')

Tom, Tom, The Piper's Son (Ken Jacobs, Estados Unidos, 1969, 115')

Um Caminho (Ausweg, Harun Farocki, Alemanha, 2005, 14')

Um condenado à morte escapou (*Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson, França, 1956, 99')

Um lugar ao sol (*A Place in the Sun*, George Stevens, EUA, 1951, 122')

Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, Brasil, 2009), 75'

Videogramas de uma Revolução (*Videogramme einer Revolution*, Harun Farocki, Alemanha/Romênia, 1992, 106')

War Tropes (Harun Farocki, Alemanha, 2007, 5 canais, 35')

APÊNDICE

APÊNDICE A – ESTADO DA ARTE

O objeto de estudo desta pesquisa é o uso de imagens de arquivo e o interesse de investigação, mais especificamente, são os agenciamentos estéticos e políticos do uso dessas imagens na obra de Harun Farocki. Ao falarmos em imagem de arquivo estamos fazendo referência a obras que fazem um uso específico de imagens já existentes para compor um novo filme. Nessas obras, o arquivo é tomado como um recurso audiovisual que tem a função de colocar em jogo instâncias discursivas do passado que operam nessas imagens, problematizando a memória e a história, por exemplo.

Sabemos que o uso de arquivos públicos ou privados gerando novas obras são processos mais recentes no cinema do que nos domínios da arte. Esta é uma prática que levanta questões e problemas de pesquisa que articulam diversos campos do saber, porém nosso interesse é circunscrito ao campo comunicacional, conforme veremos a seguir em um breve estado da arte.

O fato de uma mesma imagem servir para inúmeras utilizações em diversas formas de expressão e de conteúdo, articulando inúmeros sentidos e leituras distintas chama a atenção para que pensemos quais os mecanismos de comunicação que os arquivos podem engendrar. O domínio do arquivo que nos interessa é o estatuto comunicacional que ele é capaz de produzir, já que ao ser requisitado na contemporaneidade se faz possível identificar diversas séries de manifestações que produzem efeitos complexos e ambíguos, gerando obras passíveis de serem estudadas criticamente.

Apresentamos a seguir um breve estado da arte, um exame da produção acadêmica a respeito do objeto de estudo e do objeto empírico desta pesquisa, ou seja, trabalhos produzidos sobre o uso de imagens de arquivo no audiovisual e também, em um âmbito mais específico, sobre as obras de Harun Farocki.

Antes de elencar os trabalhos que foram localizados, é necessário explicar as limitações desta busca inicial. O levantamento inclui apenas trabalhos defendidos em Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Excluem-se,

assim, estudos defendidos em áreas correlatas à desta pesquisa, mas que não são o foco principal aqui, como as Artes e a História. Foram identificados durante a busca, porém excluídos deste estado da arte, trabalhos sobre a imagem de arquivo fotográfica ou que partiam do arquivo no sentido de acervo de obras de determinado artista ou de documentos de qualquer ordem.

O objetivo de impor alguns critérios para a elaboração deste estado da arte foi trazer à discussão apenas os trabalhos produzidos no âmbito do campo da Comunicação e com os quais se identificou um diálogo mais próximo com a nossa proposta. Os trabalhos estão elencados, em primeiro lugar, de acordo com o grau de aproximação com este projeto de tese, e, em segundo lugar, em função do período em que foram produzidos, dos mais recentes aos mais antigos.

É importante ressaltar também, neste momento, que esta busca por textos que tratem de nosso objeto de estudo e por textos sobre a obra de Harun Farocki, foi efetuada em diferentes momentos durante o período de pesquisa, uma tentativa de mapear de forma abrangente a produção intelectual que interessa a esta tese. No entanto, tratam-se de temas em ampla profusão no meio acadêmico brasileiro e internacional, assim que um estado da arte como este estará sempre em construção, mesmo que tente se fazer em uma determinada completude. À medida em que a pesquisa e a problematização sobre o tema avançaram, fez-se necessário procurar produções acadêmicas utilizando outros termos nos comandos de busca, aumentando este banco de textos, principalmente de publicações de fora do Brasil.

Os textos citados a seguir formam um mapeamento do andamento das pesquisas realizadas nos últimos anos envolvendo a imagem de arquivo em suas diferentes vertentes e formas expressivas. Porém, é possível notar que muitas são as pesquisas que se debruçam sobre a questão da autoria no cinema de arquivo e/ou nas questões que envolvem a montagem como processo crucial da produção de sentido em filmes que utilizam imagens já existentes.

É possível afirmar, então, que um estudo sobre as dimensões estéticas e políticas do arquivo em função de seus agenciamentos é um tema que se faz como contribuição inédita de pesquisa no campo da Comunicação. Ainda que poucos dos trabalhos encontrados neste exame de estado da arte tratem

especificamente de aspectos estéticos ou políticos do arquivo no audiovisual contemporâneo, muitas destas pesquisas puderam contribuir de forma concreta a este projeto de tese no sentido de evidenciar características específicas do arquivo enquanto sistema de relações comunicacionais, sobretudo em função das atuais discussões acerca do estatuto da imagem diante de novos dispositivos de controle e novas tecnologias de criação e distribuição destas imagens.

TESES E DISSERTAÇÕES

A busca por trabalhos realizados no Brasil em nível de mestrado e doutorado a respeito da imagem de arquivo no cinema e também da obra dos artistas que compõem o *corpus* empírico da pesquisa, foi realizada em dois depositórios nacionais de trabalhos científicos, a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciências e Tecnologia (BDBTD/IBICT)⁶¹ e o Banco de Teses da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior)⁶², além do Google Acadêmico⁶³.

Foram encontradas apenas duas dissertações de mestrado sobre a obra de Harun Farocki. *Uma arte das relações: a montagem de Harun Farocki*, defendida em 2014 por Hermano Callou no Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, é um estudo que analisa a obra de maturidade de Harun Farocki, investigando os modos pelos quais a montagem de imagens de arquivo de Farocki constitui uma forma de pensamento, capaz de explorar as camadas visíveis, legíveis e temporais dos arquivos.

Videogramas de uma revolução: O acontecimento e as imagens de arquivo no cinema documentário, defendida em 2011 por Júlia Gonçalves Fagioli junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. O trabalho se debruça especificamente sobre o filme *Videogramas*

⁶¹ Endereço: <http://bdttd.ibict.br>.

⁶² Endereço: <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw>.

⁶³ Endereço: <http://scholar.google.com.br>. Os termos usados nas buscas nos três sites foram: “imagem de arquivo”; “imagem de arquivo no cinema”, “arquivo, cinema”, “Harun Farocki” e “Harun Farocki arquivo”.

de uma revolução, a partir da identificação de três operações fílmicas: enquadramento, fora de campo e montagem.

Todos os demais trabalhos em nível de mestrado localizados nos bancos de dados que discutem o uso de imagens de arquivo no audiovisual centram-se no documentário brasileiro, marcando uma diferença significativa em relação à nossa proposta. A dissertação *Montagem e ressignificação de imagens de arquivo no documentário Ônibus 174*, defendida em 2012 por Guilherme Bento de Farias Lima junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-RJ discute o modo como o arquivo é usado no filme *Ônibus 174*, de José Padilha. Apesar de apresentar um breve panorama histórico dos procedimentos de uso de imagem de arquivo no cinema, o trabalho analisa com mais ênfase o arquivo de imagens televisivas da transmissão ao vivo do acontecimento do sequestro de um ônibus no Rio de Janeiro que foram usadas na montagem do filme.

Outra dissertação que discute o uso de imagens de arquivo no documentário brasileiro pensando fundamentalmente a montagem é *Voz e Representação do Real: Montagem e Construção da Narrativa no Documentário Brasileiro Contemporâneo*, defendida por Patrício Alves Miranda da Rocha também em 2012 junto ao Programa Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba. O trabalho centra-se nos filmes *O fim e o princípio*, de Eduardo Coutinho, e *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, de Marcelo Masagão. No caso da segunda obra, busca-se investigar o papel da montagem no processo de ressignificação das imagens de arquivo que são usadas para compor o filme.

Na dissertação *A (re)construção do passado: música, cinema, história*, defendida em 2011 junto ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da USP, Rubem Rabello Maciel de Barros apresenta uma análise dos usos do material de arquivo em dois filmes centrados em personagens da música popular brasileira, o curta-metragem *A voz e o vazio: A vez de Vassourinha* e o longa-metragem *Cartola, música para os olhos*. O foco do trabalho é o que o autor chama de *estética found footage*, em que o arquivo opera como base indicial para novos arranjos de sentido na interpretação da história, buscando investigar o lugar da música popular na cultura urbana brasileira.

Outro trabalho em nível de mestrado que explora as imagens de arquivo no cinema brasileiro é *Políticas da memória: o cinema latino-americano das décadas de 60/70 em Rocha que voa*, defendido por Patrícia Furtado Mendes Machado em 2010 junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. O estudo se refere às políticas da memória que estariam em jogo no documentário Rocha que Voa, produzido por Eryk Rocha e que trata do período em que seu pai, Glauber Rocha, vive exilado em Cuba em função da ditadura militar no Brasil. A dissertação se baseia em conceitos de Henri Bergson, como memória-hábito, memória-distendida e memória-sonho, e discute a multiplicidade de sentidos dos arquivos audiovisuais quando são colocados em relação com outras imagens e sons.

Por fim, outro trabalho localizado foi *Filme e memória: devires das imagens de arquivo*, defendido em 2008 por Michael Abrantes Kerr no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos. A dissertação analisa o filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Masagão, e procura refletir sobre novos suportes tecnológicos de imagens que possibilitam a emergência de um novo tipo de audiovisual. A dissertação aborda os diferentes sentidos que surgem da montagem de imagens de arquivo na aproximação de sua duração e seus derives.

Em relação a teses de doutorado, foi encontrada apenas uma tese sobre a obra de Harun Farocki, de autoria de Ednei de Genaro, defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. A tese intitulada *Harun Farocki: pensador e operador de mídias* propõe um estudo a partir de questões e estratégias de teoria, método-estilo, trajetória estético-política, trabalho com arquivo e montagem e, por fim, naquilo que estas questões e estratégias – e a visão de mundo do autor –, contribuíram para pensar a cultura tecnológica e, especificamente, os estudos de mídia.

Foram encontradas, também, outras quatro teses sobre imagens de arquivo foram durante o levantamento.

Em 2015, Thais Continentino Blank defendeu a tese *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro* no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de

Janeiro. A pesquisa tem como objeto os filmes domésticos produzidos no Brasil entre os anos 1920 e 1965, utilizando como *corpus* filmes caseiros produzidos por cinco famílias à luz de autores como Roger Odin, Sylvie Lindeperg e Georges Didi-Huberman.

Em 2013, Adriana Maria Cursino de Menezes defendeu a tese *Poesia em forma de imagem: arquivo nas práticas experimentais do cinema* no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A tese pesquisa as práticas experimentais de *found footage*, produzidas a partir dos anos 90, discutindo as noções de “documento”, “arquivo”, “ruína”, “sobrevivência”, entre outras, a partir da perspectiva da história do cinema.

Em 2012, Paula Alzugaray defendeu a tese *On Subjectivity: estratégia de tradução e ativação de arquivos* junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-RS. O trabalho se foca no projeto *On Subjectivity*, do artista multimídia espanhol Antoni Muntadas, do ponto de vista das práticas artísticas arquivistas e da estética do banco de dados. Segundo a autora, a obra de Muntadas, produzida em 1978, articula diversas questões sobre a apropriação de informações de circuitos midiáticos, a ativação de arquivos e a constituição de memórias coletivas.

Em 2008, a tese *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital* foi defendida por Carlos Adriano Jeronimo de Rosa junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da USP. A pesquisa parte da descoberta de um filme mutoscópio de 1901 sobre Santos Dumont e apresenta uma discussão sobre o uso de imagens de arquivo no cinema sob a configuração do digital, pois as imagens “originais” de 1901 foram reapropriadas para a realização de um filme experimental.

ARTIGOS EM LIVROS E PERIÓDICOS ACADÊMICOS

Além das dissertações e teses identificadas nos bancos Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em

Ciências e Tecnologia (BDBTD/IBICT)⁶⁴ e o Banco de Teses da Capes, foram feitas buscas no *Google Scholar* por artigos publicados em livros e periódicos acadêmicos.

No artigo *Imagens do passado: noções e usos contemporâneos*, publicado no livro *História e documentário*⁶⁵, Henri Arraes Gervaiseau estuda as imagens de arquivo no filme *Videogramas de uma revolução* (1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica, à luz das teorias de Georges Didi-Huberman.

Já o artigo *Imagem-vestígio: do relance à resistência*⁶⁶, de Siomara Gomes Faria, traz uma discussão sobre as imagens de arquivo no cinema de Harun Farocki, refletindo sobre a relação entre o arquivo e os processos históricos acionados por esses registros, principalmente na forma com que Farocki lida com os vestígios das imagens do passado em sua própria materialidade.

No artigo *Documento porque ficciono, ficciono porque documento: a ressignificação de imagens de arquivo no cinema brasileiro*⁶⁷, Marcelo Dídimo Souza Vieira Correio trabalha os aspectos de ressignificação de imagens de arquivo a partir de dois filmes do cinema brasileiro recente: *Santiago* (2007), de João Moreira Salles e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz.

Consuelo Lins e Thais Blank analisam a retomada de imagens de família feita por Péter Forgács para pensar o gesto de apropriação e de deslocamento dessas imagens, sua recontextualização, seu valor como memória histórica, a partir do pensador Roger Odin, no artigo *Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo*⁶⁸.

No artigo *Desvios de imagens*⁶⁹ Anita Leandro analisa a técnica do desvio da função original das imagens e avalia a atualidade política da proposta de Guy Debord e seu projeto de transformação do cinema em um lugar de troca de experiências, comparando-o com *Um dia na vida*, filme de Eduardo Coutinho.

⁶⁴ Endereço: <http://bdtd.ibict.br>.

⁶⁵ MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; ALMEIDA, Mônica (org). **História e documentário**. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

⁶⁶ **Contemporânea**, v. 11, 2013, p. 130-148.

⁶⁷ **Logos**, v. 20, n. 1, 2013, p. 5-18.

⁶⁸ **Significação**, n. 37, 2012, p. 52-74.

⁶⁹ **E-Compós**, v. 15, n. 1, 2012, p. 1-17.

Ana Paula Penkala propõe em *A imagem-objeto e a memória: uma reflexão sobre linguagem a partir das imagens de arquivo em documentários*⁷⁰ uma discussão sobre o uso dessas imagens como objetos documentais ou objetos de memória, analisando três documentários brasileiros, refletindo sobre as imagens de arquivo em filmes documentais a partir de sua linguagem e de sua utilização.

No texto *Fragments de memória: reinscrição de significados em documentários de compilação*⁷¹, Mariana Duccini Junqueira Silva traça uma análise de *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais, e *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão, investigando uma possibilidade de ressignificação da experiência histórica. A autora tenta pensar de que maneira a compilação articula efeitos de memória e reordena narrativas estabilizadas de forma a legitimar uma estratégia autoral.

O artigo intitulado *A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo*⁷², de Consuelo Lins, Andréa França e Luiz Rezende, traz uma reflexão sobre a apropriação de imagens já existentes em diferentes produções audiovisuais, retomando a noção de documento sob o viés da nova história ao analisar a obra de ensaístas do cinema como Harun Farocki, Susana de Sousa Dias e Eryk Rocha.

O artigo *O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos*⁷³, de autoria de Adriana Cursino e Consuelo Lins, discute a articulação entre os conceitos de Benjamin, Brecht, Didi-Huberman e Eisenstein com as noções de montagem, arquivo e memória para pensar no uso dialético de imagens de arquivo em documentários de observação e autobiográficos.

Anita Leandro analisa como as imagens de arquivo podem evidenciar marcas vivas do passado ao observar como Samuel Fuller encara as imagens da libertação do último campo de concentração, que havia feito quarenta e três anos antes. É o argumento de *Falkenau, visão do impossível* (1988), de Emil Weiss, filme analisado no artigo chamado *Falkenau: a vida póstuma dos arquivos*⁷⁴.

⁷⁰ **Doc On-line**, n. 13, 2012, p. 89-130.

⁷¹ **Contracampo**, n. 24, 2012, p. 195-212.

⁷² **Galáxia**, n. 21, 2011, p. 54-67.

⁷³ **Conexão**, v. 9, n. 17, 2010, p. 87-99.

⁷⁴ **Significação**, n. 34, 2010, p. 105-121.

TEXTOS IMPORTANTES PUBLICADOS NO EXTERIOR

Além da busca por trabalhos sobre o uso de imagens de arquivo no audiovisual e também sobre as obras de Harun Farocki realizados no Brasil procuramos traçar uma pesquisa de estado da arte com a função de encontrar textos que discutem estes temas em publicações de âmbito internacional. No decorrer da pesquisa fomos nos deparando com alguns livros que compilam artigos de autores que vêm pesquisando temas convergentes ao nosso objeto de estudo.

Além disso, existem inúmeras publicações com as quais obtemos contato através de citações em textos publicados no Brasil, mas que são de difícil acesso por serem publicações importadas que não circulam por aqui em livrarias ou bibliotecas. Muitos destes textos tratam de cinema documentário, com enfoque específico em documentário de compilação, documentário poético, filmes de *found footage* ou estudos de caráter geral sobre cinema experimental e de vanguarda.

O livro *Films Beget Films*, publicado por Jay Leyda (1910-1988) em 1964 é tido com o estudo pioneiro sobre os filmes de compilação. Neste livro Leyda se dedicou aos primeiros estudos sobre filmes realizados prioritariamente com material de arquivo, dando maior atenção aos filmes de Esther Shub e Alain Resnais. É nesta obra que aparecem pela primeira vez as expressões *filme de arquivo* e *found footage*.

Outros livros mais recentes são também considerados importantes e bastante citados nos estudos sobre imagens de arquivo, como *Recycled Images, the art and politics of found footage film*, de William Wees, publicado em 1993; *Documental y vanguardia*, organizado por Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro, de 2005; *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, publicado em 2004 e *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*, 2009, ambos de Antonio Weinrichter.

A pesquisadora espanhola Anna Maria Guasch publicou em 2011 o livro *Arte y archivo. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, um estudo

arqueológico e genealógico das relações, ora lineares, ora descontínuas entre a arte e o arquivo. Para ela o arquivo deixa de ser um espaço *empoeirado* ou um repositório de artefatos históricos para se converter em um sistema discursivo que estabelece relações ativas tanto nas dimensões estéticas quanto nas dimensões sociais e políticas.

No âmbito da pesquisa sobre os filmes de família destacam-se pesquisadores como Patricia Zimmermann e o já citado Roger Odin ⁷⁵. Zimmermann é autora do livro *A social history of amateur film*, em 1995, buscando estudar a evolução histórica do cinema doméstico enquanto prática fílmica e arquivo audiovisual. A autora também publicou o livro *The home movie movement: excavations, artifacts, minings*, em 2008, tratando dos filmes caseiros não como um discurso unificado e único, mas como “práticas complexas, sedimentadas, ativas e contraditórias para uma historiografia imaginativa e transformadora”⁷⁶ (ZIMMERMANN, 2008, p. 17).

Roger Odin publicou em 1999 o livro *Le film de famille. Usage privé, usage public*, propondo uma compreensão do cinema de família sob um enfoque pragmático, tentando entendê-lo não por suas características formais, que podem ser imitados por um cinema profissional, mas por sua configuração pragmática.

O próprio Harun Farocki também escreveu alguns textos onde procurou estabelecer diálogos sobre sua prática cinematográfica com as teorias da imagem. Uma das publicações mais conhecidas é o livro *Against What? Against Whom?*, publicado em 2010 e editado por Antje Ehmman, Kodwo Eshun e pelo próprio Harun Farocki. O livro é uma compilação de mais de 20 textos de Harun Farocki, Michael Baute, Jammes Benning, Nicole Brenez, Georges Didi-Huberman, entre outros, que propõem algumas reflexões sobre a ampla filmografia do cineasta, desde seus primeiros filmes marxistas, passando por seus filme-

⁷⁵ No último encontro da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, que aconteceu em outubro de 2013, em Florianópolis, Roger Odin (*Université Sorbonne Nouvelle*) foi um dos palestrantes da solenidade de abertura do evento, proferindo a fala intitulada *Salvem os filmes amadores: inventários, apostas, problemas*, sobre aquilo que está em jogo (em nível social, político e histórico) na preservação de filmes amadores e filmes de família, tema que, segundo Odin, é de alta importância para o cinema contemporâneo.

⁷⁶ Tradução minha.

ensaios, até suas recentes videoinstalações criadas a partir de uma grande variedade de imagens de arquivo.

Recentemente foi publicado na Argentina uma compilação de textos de Harun Farocki, sob o título *Desconfiar de las imágenes*, uma espécie de biografia intelectual de Farocki a partir de uma seleção de textos escritos pelo cineasta entre 1980 e 2011 em revistas, diários, livros e catálogos de exposições. São ensaios que pretendem refletir sobre os conceitos e linhas de investigação envolvidos em sua obra cinematográfica.

Há ainda o livro *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, organizado por Thomas Elsaesser, publicado em 2004, que reúne textos de vários pesquisadores que se debruçam especificamente sobre a obra de Farocki, como Christa Blümlinger, Jonathan Rosenbaum, Nora Alter, Tom Keenan e outros.

Por fim, é interessante citar o catálogo publicado no Brasil por conta da mostra *Harun Farocki: por uma politização do olhar* que aconteceu em 2010 e que é citado no texto da tese. Mesmo não se tratando de uma publicação de âmbito internacional, achamos interessante comentá-la aqui por ser uma compilação de textos já publicados no exterior e de autoria de alguns dos pesquisadores com textos publicados nos livros citados nos parágrafos acima. É o caso de Christa Blümlinger, Thomas Elsaesser e Michael Baute.

O catálogo pretende preencher uma lacuna na bibliografia de cinema e artes visuais editadas no Brasil, trazendo textos que exploram questões ligadas à produção e à percepção de imagens na obra de Farocki, filmes que se constituem em uma auto-reflexão sobre a cultura audiovisual e a tecnologia, sobre a proliferação das mídias, sobre a exploração do consumo e sobre a produção e distribuição da informação.