

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

THAÍS INÁCIO REZENDE SILVA

**(Não) humanos a partir de *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*, de Harun
Farocki**

RIO DE JANEIRO

2017

Thaís Inácio Rezende Silva

**(Não) humanos a partir de *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*, de Harun
Farocki**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora Fernanda Bruno

Rio de Janeiro

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

INÁCIO, Thaís R. S.

(Não) humanos a partir de Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra, de Harun Farocki \ Thaís Inácio Rezende Silva. – Rio de Janeiro, 2017. 102f

Dissertação (Mestrado Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2017.

Orientadora: Fernanda Glória Bruno

1. não humano. 2. arquivo. 3. mídia. 4. tecnologia. I. Fernanda Bruno (Orientadora). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. III. (Não) humanos a partir de Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra, de Harun Farocki \.

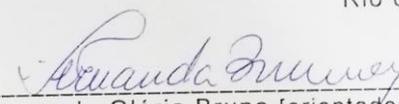
**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA POR THAÍS INÁCIO REZENDE SILVA DA SILVA
NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos dez dias do mês de abril de dois mil e dezessete, às dezoito horas, na sala 141 da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi apresentada a dissertação de mestrado de Thaís Inácio Rezende Silva, intitulada: "***Não Humanos a Partir de Imagens do Mundo: Inscrições da Guerra, de Harun Farocki***", perante a banca examinadora composta por: Fernanda Glória Bruno [orientador(a) e presidente], Victa de Carvalho Pereira da Silva e Patrícia Furtado Mendes Machado. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

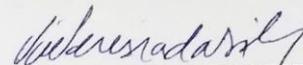
aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

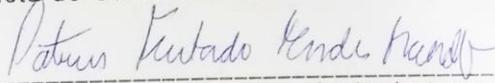
Rio de Janeiro, 10 de abril de 2017



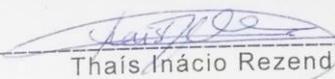
Fernanda Glória Bruno [orientador(a) e presidente]



Victa de Carvalho Pereira da Silva [examinador(a)]



Patrícia Furtado Mendes Machado [examinador(a)]



Thaís Inácio Rezende Silva [candidato(a)]

Agradecimentos

Aos professores do PPGCOM e aos funcionários (Thiago Couto e Jorgina da Silva Costa) da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO) pelo apoio e oportunidade oferecida para a realização desta pesquisa.

À Fernanda Bruno, pela orientação, leitura cuidadosa, comentário e discussão do trabalho.

Aos professores Ivan Capeller, Patrícia Machado, Rosa Pedro e Victa Carvalho pelos comentários feitos sobre a pesquisa nas bancas de qualificação e defesa.

Ao Cacas, Élvio, Fred, Marcelo, Poly e Vera.

Ao grupo Afectus.

À Camila De' Carli.

Aos amigos, colegas e professores pela troca de experiências durante o período do mestrado: Ana Beatriz Rangel, Anita Leandro, Antonio Fatorelli, Bruna Zanolli, Bruno Fabri, Camila Vieira, Consuelo Lins, Cristiano Henrique, Daniel Abib, Fernando Gerheim, Henrique Autoun, Louise Carvalho, Luiz Giban, Michele Lima, Michelly Modesto, Mili Bursztyn, Patrícia Saldanha, Pedro Henrique Andrade, Rodrigo Bertame, Tatiana Teitelroit, Vladimir Santafé.

RESUMO

INÁCIO, Thais Rezende Silva. (Não) humanos a partir de Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra, de Harun Farocki. Rio de Janeiro, 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

O presente estudo parte da metodologia ANT (*Actor Network Theory*) por sua possibilidade de abordar a técnica como agente, de forma potencialmente simétrica ao humano. Procuramos tematizar a agência “não humana” no cinema “de autor”, mais especificamente, no filme *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra* (1989), dirigido pelo alemão Harun Farocki. Trata-se de uma análise de parte das máquinas de visão e das imagens operativas que aparecem no filme, buscando refletir sobre a agência dessas máquinas e imagens na redefinição do olhar ou na relação entre o olhar humano e a visão da máquina. Primordialmente, nos perguntamos sob que condições o não humano pode negociar com a postulação do autor no campo teórico do cinema, nos propondo a pensar em uma “autoria distribuída” entre objetos e processos que rodeiam a criação fílmica. As principais referências teóricas utilizadas provêm dos pensadores Harun Farocki, Bruno Latour, Sylvie Lindeperg e Michel Foucault.

Palavras-chave: não humano, arquivo, mídia, tecnologia.

ABSTRACT

The present study is based on the ANT (Actor Network Theory) methodology for its possibility to approach the technique as agent, potentially symmetrical to the human. We sought to thematize the "non-human" agency in the "author" cinema, more specifically in the film *Images of the World, Inscriptions of War* (1989), directed by the German Harun Farocki. It is an analysis of part of the machines of vision and of the operative images that appear in the film, trying to reflect on the agency of these machines and images in the redefinition of the look or in the relation between the human eye and the vision of the machine. Primarily, we ask ourselves under what conditions the nonhuman can negotiate with the author's postulation in the theoretical field of cinema, proposing to think of a "distributed authorship" between the objects and processes that surround the filmic creation. The main theoretical references used come from the thinkers Harun Farocki, Bruno Latour, Sylvie Lindeperg and Michel Foucault.

Keywords: non-human, archive, media, technology.

SUMÁRIO

1. Processo de Pesquisa e Método	9
1.1. Método, experiência e teoria ator-rede.....	13
1.2. Atravessamentos estéticos em Bruno Latour	16
1.3. Sylvie Lindeperg e sua aproximação com a ANT.....	18
2. Cinema e autoria não humana	21
2.1. Autoria em cinema	21
2.2. Autoria (agência) não humana?.....	27
3. Nossa rede sociotécnica em <i>Imagens Do Mundo, Inscrições Da Guerra</i>	29
3.1. Imagens do mundo: as máquinas de visão e as imagens operativas.....	31
3.2. Inscrições da guerra: as trajetórias e os arquivos	54
3.3. Farocki: homem-mídia	67
4. Tramas finais	72
5. Bibliografia	77
6. Anexo I: Experiências de aproximação	84

1. Processo de Pesquisa e Método

“Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito” (p.1). Em *Mil Platôs* (volume 1), Deleuze e Guattari começam contando parte do processo de escritura do livro que criaram juntos anteriormente, *O Anti-Édipo*. “Escrevemos o Anti-Édipo a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente” (p.1). Partimos dessa mesma premissa, o “eu” é mais do que parece ser, mas a força com que ele é capaz de circular torna-se seu próprio destino e, possivelmente, o anula. “Não chegar ao ponto em que não se diz mais “eu”, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer “eu”. Não somos mais nós mesmos” (p.1). E então, nos perguntamos, que pode essa figura autor não eu em sua potência no cinema?

Supomos um corpo coletivo fronteiro entre agentes humanos e não humanos, para além de um “pós-humanismo”, e também, paradoxalmente, próximo a ele. Nossa hipótese é de que, se há uma autoria no cinema, ela está inegavelmente cindida por mais que elementos humanos. Essa constatação pode se apresentar simplória, o que não nos autoriza, de antemão, a concluir sua invalidade. Trazer ao primeiro plano os objetos que estão claramente em jogo na produção cinematográfica, os desnatura, provocando, em seu estranhamento, aparentemente, mínimas modulações.

No título inicial desse projeto, “Cinema de Autores” procurávamos pluralizar o referenciado “Cinema de Autor”, trocando “autor” por “autores”, em uma provocação. Sob quais forças ainda permaneceriam figuras centrais estáticas, como a *persona* do autor, inertes ao descontrole e seus atravessamentos? Embora a produção de um filme normalmente seja realizada a partir da articulação de vários profissionais, cada vez mais especializados em um cargo, quase sempre se vê na assinatura da autoria a expressão “um filme de”. Esse gesto indica o maestro, aquele que reuniu na sua “função-autor” (Foucault, 1982) toda a concepção da obra, desconsiderando a possibilidade de uma orquestração, por exemplo. A terminologia da palavra autor, mesmo em sua pluralidade, de acordo com Foucault (1982), é tratada como uma multifacetada e variável função que caracteriza um modo de existência e circulação de determinados discursos, em certa época e cultura. Por sua vez, a “função-autor” estabelece uma espécie de relação com o sujeito do discurso (constituindo uma de suas posições possíveis) e exerce certo poder de

organização, controle e limitação. Assim, “o filme de” simula o estatuto daquele que o assina, e lhe excede. Se pensarmos, como exercício, que em um mesmo autor haveria múltiplos “eus” em jogo, apreendemos como a polifonia pode complexificar inclusive a ideia de sujeito. Em Deleuze & Guattari entendemos que “desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações” (Deleuze & Guattari, p.1). “O ato de “dar a ver” o nome pauta o sujeito e subordina tudo o que, nessa relação, parece “restar”. Visto isso, ainda superficialmente, podemos considerar que há inúmeras outras camadas dimensionáveis ao se pensar sobre a autoria, ainda que não nos aprofundemos por ora. Afinal, se arrastarmos a questão e apontarmos a esse sujeito, que como vimos, mais escapa do que se fixa, mais uma vez, estaríamos à deriva do nosso desejo pelo que devém não humano, ou simplesmente, mais que “eu”.

Metodologicamente, procuramos “escrever um relato de risco” (p. 179), influenciados pela “quinta fonte de incerteza” apresentada por Bruno Latour em *Reagregando o Social*. Latour refere-se aos textos que derivam de uma trajetória de pesquisa, seja ele uma tese, um relatório, uma obra etc.. Certo é que,

“não importa quão grandiosa seja a perspectiva, não importa quão científica seja a abordagem, não importa quão rigorosas sejam as exigências, não importa quão astuto seja o orientador, o resultado da pesquisa – em 99% dos casos – será sempre um relato preparado sob tremenda pressão” (2012, p. 182).

Segundo Latour, fabricação e artificialidade estão inscritas na lógica do relato e não são o oposto de verdade e objetividade, e por isso, “não hesitamos em transformar o texto em mediador” (2012, p. 183). Dessa maneira, cientes desse desafio, procuramos descrever uma rede sociotécnica no filme *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra* de Harun Farocki. Especificamente, tentamos mapear a rede de aparatos que agem, considerando mediações “humanas e não humanas” no processo que envolve a criação, mas partindo do filme.

Para realizar esta pesquisa, o recorte do corpus foi o maior desafio. Tateamos diferentes filmes e travamos novas portas de entrada de forma insistente e quase aleatória, à primeira vez. É certo que, o exercício de relatar e inventariar agências fílmicas, poderia se dar a partir de qualquer audiovisual. Assumimos então essa fragilidade, nosso “objeto” é, de certa forma, o primeiro desafio. Ainda assim, podemos dimensionar a escolha de Farocki,

para reinício de conversa. Afinal, esse texto “final” é uma das nossas inúmeras tentativas de narrar e, ao mesmo tempo pensar, essas questões que nos fizemos desde o projeto inicial.

Primeiramente, antes de passar a Farocki, contaremos de modo breve um pouco do percurso de tentativas que nos levou até seu trabalho. Começamos por filmes como *Rip Remix – A Manifesto (2009)*¹ e *99% Occupy Wall Street Collaborative Film*. Ambos apresentavam o que pensávamos ser uma “autoria distribuída” e apresentavam processos distintos para composição, que ofereciam contrassensos para a discussão. Acreditávamos que poderíamos mensurar os objetos, os aparatos, redes e os múltiplos atores que eles envolviam. No caso de *Rip Remix*, essa “rede” estaria ciclicamente sendo refeita, uma vez que seu *remix* estaria na própria expectativa, e em virtude disso, uma certa imanência se engendra dentro do processo. Pretendíamos negociar a medida de “descontrole” que haveria nesses filmes, suas instabilidades como parte mesma, pilar da obra. Contudo, pouco a pouco, as questões colaborativas pareceram dadas a obscurecer o regime não humano, que mais nos interessava. Era preciso escolher. Contrariamente à nossa ideia inicial, a dimensão colaborativa, ainda que implodisse a centralização da autoria, se mostrara à deriva da discussão porque, de algum modo, ainda supervalorizava o protagonismo das relações humanas. Ora, pensamos, precisaríamos “dar a ver” um filme que marcadamente nos remetesse a uma figura “autor”, que tivesse a força de seu “efeito sujeito”, como em Godard, por exemplo. Mas também essa figura deveria estar latente ao que estava em torno dela, de modo que fosse híbrido, filme (e tudo o que o extrapola) e autor, como ocorre em inúmeros filmes. Porém, encontramos um caso que nos chamou atenção. Chegamos a Farocki. A princípio, sua marca ou gesto “autoral” torna-se, paradoxalmente, um tanto discreta. Ele produziu um elevado número de filmes, não somente filmes, mas também se debruçou na arte de múltiplas formas, inclusive quando se ocupava em falar sobre o que realizava. Também se misturou, mas talvez isso já seja mais evidente e recorrente, com os meandros do que se dedicava, como seus arquivos, bases para muitos de seus trabalhos. *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*, um de

¹ “*RIP! A Remix Manifesto* é um documentário de 2009 que aborda o tema da cultura do *remix* na música e a dificuldade em utilizar uma legislação de direitos autorais “analógica” na nova realidade cultural. Acompanhando personagens emblemáticos como o produtor Gregg Gillis – do projeto Girl Talk –, o professor de direito e escritor Lawrence Lessig e o ex-Ministro da Cultura do Brasil Gilberto Gil, o vídeo problematiza manifestações culturais como o funk carioca e o *mashup*, que criam novas obras a partir de trechos de músicas já existentes”. Fonte: www.estrombo.com.br

seus filmes mais conhecidos, é um desses exemplos nítidos. Quando citamos esse filme, somos direcionados, em análises como a de Didi-Huberman, à potência das imagens da guerra, somos levados a pensar na sobrevivência delas e, assim, nos deslocamos do autor Farocki. Parece-nos que ele tem essa característica, nos encaminhar a mais que ele mesmo, sem que seu gesto exceda o próprio o percurso que nos é ofertado por ele. Assim também nos parece ser sua relação com as mídias, nos concedendo uma sobreposição fissurada entre o olhar e o modo de olhar. Dessa forma, *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra* e a figura de Farocki, dentre todos os filmes e “autores” que trabalhamos anteriormente, com a mesma hipótese que apresentamos agora, amplificou nossa relação com o entorno, passando pelo objeto e como ele altera nosso modo de ver. Por um lado, soa um tanto romântica nossa justificativa pelo filme de Farocki, mas estaremos acompanhados de vários pesquisadores que se intrigaram com o que Farocki ativa com seu trabalho. Por outro lado, acreditamos que, por lidar com imagens tão fortes da guerra e referências politicamente marcantes, *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* implica em um desafio a nossa proposta de abordá-lo via uma estética não humana, a despeito de sua historicidade. Não podemos dizer que a guerra não se tornará relevante, não se trata dessa antecipação. É importante nos lembrar que ativar outras potências autorais não alça todos os atores a percursos igualitários dentro do processo. Se a “porta de entrada”, como estamos propondo, ocorre via não humanos, não quer dizer, necessariamente, que em nossa análise da rede ao fim dessa etapa, os aparatos de guerra, por exemplo, não possam continuar com seu papel protagonista que parece exercer à primeira vista nesse trabalho de Farocki.

Finalmente, quais as implicações na autoria do cinema, se tomada a partir de seus objetos e redes, enfim, situando-a em uma outra ecologia tecnológica, apressadamente ou não denominada de não humana? Partimos do conceito de redes imbricado a coletivos (Latour, 1994), por mesclarem agentes heterogêneos, que participam adjacentes nessa tessitura. Como ignorar materialidades possíveis e todos os partícipes do processo de um filme, isso não seria óbvio demais? Para nós, a tecnologia quer ser ativada, doravante, não como um recorte que renova essas questões, mas com outro “suporte” maquínico e em outro entendimento cultural sobre as noções de cinema. Se pensarmos que temos *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* como horizonte, seu aspecto “maquínico” e o estatuto do olhar na obra parece desafiar e somar ao exercício que a pesquisa propõe: fabular modulações do processo cinematográfico e o que o torna possível.

1.1.Método, experiência e teoria ator-rede

Segundo Nicole Brenez, curadora de cinema experimental da Cinemateca Francesa e pesquisadora da Paris III, “um filme pode pensar tão bem quanto um texto teórico” (Brenez, 2010, p.70). Em 1998, a autora lançou o livro “*De la figure en general et du corps en particulier*” onde cita Deleuze de forma descontextualizada, recuperando a máxima, “experimente, não interprete jamais²”. A noção de experiência veio ao encontro da metodologia que utilizamos, a cada momento nos convidando a nomear atores, processos, trajetórias. Como correr esse risco fora do território da experiência? Arriscar, em nossa tentativa, é também dar nosso sentido a esta pesquisa, nos aproximar do filme de um modo que preencha nossa expectativa de descentrar o olhar cansado com que vemos o mundo cotidianamente, e a arte, quando se trata da pesquisa e da fruição. Segundo Brenez:

“Em primeiro lugar, há as disciplinas que usam o cinema apenas como um material, como a História, a Sociologia. Há maneiras muito superficiais de levar os filmes em consideração nesses campos. Normalmente, as análises só veem a superfície, ou as “histórias”. A maioria delas está pensando em filmes como sintomas, mas nunca chegam à doença” (Revista Cinética, 2015).

Brenez contextualiza que na França os estudos “mais vivos” estão dedicados às concepções do cinema, a uma história das ideias sobre cinema. “Os filmes estão muito longe – são os textos que estão em jogo”. Metodologicamente ela sugere “Por que não usar ginástica para estudar cinema? Ciência? Nós nunca lemos os discursos técnicos sobre cinema, por exemplo, mas eles são muito ricos e precisos”.³ Brenez faz uma analogia com o estudo de anatomia para um médico, que percorre o corpo como cadáver e não como um retorno à vida. “Quando você faz apenas isso, quando você é formalista no sentido didático do termo – não no sentido inventivo do formalismo na década de 1920, é claro – você está apenas dissecando. Está apenas transformando o filme em um cadáver”⁴. Por

² “*experimentez, n’interprétez jamais*”.

³ <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>

⁴ <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>

isso, aproveitamos para pensar, de onde partir nessa aproximação com e nos filmes? Brenez aponta intuitivamente para o que Foucault situava como uma postura arqueológica, uma performance de cada obra em si mesma. “(...) como um filme respira? Como é que ele está vivo? O que acontece quando se coloca os filmes em primeiro lugar você desmonta ideias generalizadas do que é cinema”.⁵ Se considerarmos a provocação de Aumont – “Pode um filme ser um ato de teoria?” – matizamos ainda mais o que Brenez nos sugere. No nosso caso, colocar em primeiro lugar máquinas de visão, imagens operativas, mídia e materialidade das imagens (tanto no processo de captura como de circulação), de acordo com nossa hipótese, também nos leva a essa estranheza do que poderia ser definido como cinema, mais precisamente, sobre seu “criador”.

Temos consciência que, trazer à tona esses desafios, aos poucos, nos torna mais frágeis no exercício de “conversar” com o filme que propomos. Surge a pergunta: de que modo então, seguiríamos estas pistas? Também por isso nos fortalecemos através de uma perspectiva teórica e metodológica que procura pensar, à sua maneira, o social como um composto de associações não apenas humanas (Latour, 1994). A ANT (*Actor-Network Theory*, em inglês) ou TAR (Teoria Ator-Rede, em português) propõe, então, que os relatos descrevam e multipliquem os atores, a fim de que a dinâmica processual da rede venha à tona, o que permite o alargamento da compreensão do que pode ser o social. Preferimos utilizar a sigla na língua inglesa por remeter a uma relação expressa por Latour entre a sigla ANT e a palavra “formiga” no idioma inglês, duplicidade ressaltada pelo autor:

“Os sociólogos do social parecem pairar como anjos, transportando poder e conexões quase imaterialmente, enquanto o estudioso da ANT tem de arrastar-se como uma formiga, carregando seu pesado equipamento para estabelecer até o mais insignificante dos vínculos” (Latour, p. 47, 1994).

A Teoria Ator-Rede surge nos anos de 1980, a partir dos trabalhos de Bruno Latour, John Law e Michel Callon, entre outros. Tal perspectiva teórica e metodológica tem sido apropriada especialmente por pesquisas em ciência e tecnologia. Pela rubrica de Gabriel Tarde, a ANT apresenta-se como uma teoria social alternativa à sociologia durkheimiana, nomeando-se sociologia das associações ou das traduções, em contraposição a uma sociologia do social, procurando pensar, a sua maneira, o social como um composto de

⁵ <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>

associações não apenas humanas (Latour, 1994). Um social que está sempre por se fazer, pois se configura como uma associação momentânea de vínculos de duração variável e não constituídos por qualquer material essencialmente social (Latour, 1994). Um social que deve ser explicado ao invés de um social que explica. Metodologicamente, implica em seguir as coisas através das redes em que elas se deslocam e descrevê-las em seus enredos, pesquisando-as não a partir dos polos da natureza e da cultura ou da sociedade tal como a Constituição Moderna projetou ao empregar seus esforços de tradução e purificação dos híbridos, entre um polo e outro (Latour, 1994). Com relação à noção de ação, Latour (1994, p. 71) orienta que o seguinte questionamento seja feito: “Quando se age, quem mais age? Quantos agentes se apresentam? ”. O autor esclarece que nunca se está só ao agir, não se é senhor de uma ação, de modo que a ação é sempre ultrapassada por outros ou, de outro modo, a ação ultrapassa aquele que a realiza (o que ele denomina de segunda fonte de incerteza).

Considerando esses apontamentos, o filme de Farocki será aqui explorado com o objetivo de pesquisar os efeitos que decorrem das ações de variados agentes que integram esses coletivos, uma “autoria” partilhada entre não humanos e humanos.

Uma das questões que norteiam esta proposta de pesquisa é a hipótese de que a autoria humana se coloca arbitrariamente no mundo da cultura. Assim, considerar outros fatores que implodem uma criação (como colaboração e materialidades), pode propor uma estética e política próprias, seja na crítica, no fazer ou no fruir. Supomos que exista uma relação entre autoria, no conceito do cinema de autor, com a agência proposta por Latour, se pensarmos como pontos fluidos de criação entre não humanos e humanos.

Nas hipóteses da pesquisa, analisamos os agenciamentos que são estabelecidos entre os diferentes atores, de modo que possam ser compreendidos enquanto coletivos (Latour, 1994), pois colocam em relação humanos e não humanos, ou seja, usuários, protocolos, termos de compromisso, instituições, controvérsias, normas e regras, dentre outras possibilidades que poderiam ter sido investigadas. Se entendemos que Latour desdobra as controvérsias como fator de agregação exatamente pela multiplicidade de atores e organismos que elas produzem, frisamos uma última hipótese que coloca o descontrole paralelo à autoria, tanto humana, quanto não humana. Finalmente, nos direcionamos pelo questionamento: é possível ver o cinema de uma perspectiva não humana dentro do processo criativo?

1.2. Atravessamentos estéticos em Bruno Latour

Começamos partindo de uma atuação de Bruno Latour na performance filmada *The Tarde Durkheim Debate*⁶ (2007) no papel de Gabriel Tarde. Contracenando com Dominique Reynié como Dean e Emile Durkheim por Bruno Karsenti, Latour performa nesta reconstituição de 1903.



Sem traços de verossimilhança, os envolvidos ficcionalizam a situação a partir dos vestígios que restaram do diálogo “original”. Escolhemos por iniciar com esta imagem uma vez que há certa ranhura no Latour que recorrentemente assistimos em congressos, e nos serve na abordagem que escolhemos percorrer neste trabalho. Evidentemente, ainda se trata da mesma figura, embora agora, modulada em algo deslocado dele mesmo e, portanto, um híbrido. Entre Latour e Tarde (o “ator” e seu “personagem”), entre os envolvidos na gravação (Vargas, Ait-Touatti e Pavlov), ou na “audiência” que assistia ao debate. Desta vez, se pudermos observar com calma esta imagem do registro *The Tarde Durkheim Debate* que colocamos acima, considerando que temos uma relação prévia com

⁶ O filme encontra-se disponível em <https://vimeo.com/32658586>.

⁷ Em cena estão, da esquerda para direita, Bruno Latour (Gabriel Tarde), Bruno Karsenti (Emile Durkheim), e Simon Schaffer (The Dean). A direção é de Frédérique Ait-Touati. Disponível em <http://www.bruno-latour.fr/node/354>

o autor e suas palestras, somos convidados a desnaturalizar o Latour que temos em mente. É com esse olhar de novidade que nos debruçamos no objetivo de se aproximar da Teoria Ator-Rede, nos valendo dos trajetos que Latour nos ofereceu. Se temos como projeto entender autoria não humana em vias estéticas no cinema, Latour poderia nos fundamentar em seus gestos? David D. no *Blog Toronto Film Review* questiona “*how does the French sociologist Latour and his theories put pressure on cinema and cinema studies?*”⁸ (2016).

Latour foi professor da cineasta Verena Paravel, uma das diretoras de *Leviathan*, e tem grande relacionamento e interesse nos filmes de Eugène Green (diretor de *La Religieuse Portugaise* (2009)), onde podemos arriscar que há uma influência direta e recíproca entre os trabalhos. Além disso, Latour tem participado de projetos curatoriais de arte, como a exposição *Reset Modernity*⁹, montada no ZKM. Também tem experimentado outras linguagens na realização de suas pesquisas, como no caso do projeto multimídia – *Paris: Cidade Invisível*, que ele próprio denomina como uma “ópera web sociológica”. Diante do diálogo que o próprio Latour estabelece com a arte¹⁰, nos propomos a lidar com a ANT. Em se tratando de pesquisa, a relação da ANT com a estética parece pouco provável, mas pode ser frutífera, como mostraremos a partir do trabalho de Sylvie Lindeperg.

⁸ *Blog Toronto Film Review*.

⁹ Ver mais em <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/RESET-MODERNITY-GB.pdf>

¹⁰ Ver mais trabalhos de Latour que dialogam com o campo da estética e arte: http://www.bruno-latour.fr/mixed_media

1.3. Sylvie Lindeperg e sua aproximação com a ANT

Ao buscar referências que, de algum modo, relacionassem a metodologia ator-rede com a pesquisa em estudos audiovisuais, encontramos o trabalho de Sylvie Lindeperg. Nos debruçamos nesta tarefa com a intenção de, para além da imagem, ver o cinema. E aqui, tomando o cuidado de, como nos lembra Brenez, não “sociologizar” o cinema. Nossa pergunta poderia se formular: quem age e como agem os atores que se deslocam neste processo criativo? Quais redes esses atores formam (sempre provisoriamente), e em que medida a obra se constitui a partir desses elementos? Não nos serve a explicação de um filme na medida da personalidade ou ações do cineasta que assina a autoria, ao menos, não nos basta nesta proposta. Se a vida e a arte poderiam se conectar nesse ponto, estreitando biografia e obra, procuramos então ampliar o limite do que entendemos por vida, incluindo mais atores e gestos nessa perspectiva, inspirados pela ANT. Nesta proposta, procuramos ativar outras narrativas que deem conta do que se engendra em torno das imagens, montadas quadro a quadro, projetadas aos nossos olhos. Tal fascínio, capaz de tomar ao cinema seu próprio impacto, caminha conosco, agora na tentativa de nos reconciliar com seu entorno, seus relevos e seus objetos.

“Se a busca de um sentido (sempre transcendente) ocupou por séculos de história os afazeres das Humanidades, na incansável prática da interpretação, é chegada a hora de ocupar-se com os objetos que foram “tradicionalmente definidos como não humanos” (1994: p. 391), por exemplo, corpos, máquinas, animais, materialidades” (Felinto, p. 5, 2010).

Em uma seção de seu site¹¹, “*Champs de recherches*”, Sylvie Lindeperg explica que sua pesquisa parte de um questionamento acerca das ligações possíveis entre cinema e história. Assim, divide sua investigação em cinco grandes territórios. Os usos cinematográficos do passado; A história dos meios de comunicação fílmica (*filmée*): a construção de um regime de historicidade; A questão da história no momento da digitalização; Usos e migração de imagens: uma história da visão e, Imagens e processo¹².

¹¹ Ver em <http://sylvielindeperg.com/champs-de-recherche/>

¹² “*Les usages cinématographiques du passé, l’histoire de la presse filmée*: construction d’un régime d’historicité, La question du récit à l’heure de la numérisation, Usages et migrations des images d’archives: une histoire des regards, Images et procès.*”

Em seu livro *Les Écrans de l'ombre* a autora discute os usos cinematográficos de imagens da Segunda Guerra Mundial. Seu interesse consistia em entender a reconfiguração do passado em função do presente, com a qual o cinema se mostrava capaz de operar, “em uma vasta batalha de memória¹³”. Então, Sylvie introduz como lidou com os problemas de sua proposição.

“Esta questão me levou a desenvolver um método de análise chamado “cinema em ação”. Seguindo os passos de Bruno Latour, se trata de adentrar a “caixa preta” do cinema para remontar o processo de fabricação da obra e abrir as diferentes camadas de escritura de um “filme palimpsesto”¹⁴.”

Lindeperg se refere ao livro intitulado *La Science en action*, de 1989, escrito por Latour. Na obra, o autor recorre à imagem de uma ciência por se fazer, em constante construção. Diante da pesquisa, o cientista é chamado a percorrer pistas descontínuas, de considerável descompasso, em um agora que se mostra radical e ao mesmo tempo, necessário ao procedimento. O contexto de emergência desse livro, que se torna um ponto marcante de sua teoria, acontece nos anos 80, quando os “Estudos em Ciência e Tecnologia da Sociedade” eram considerados “ciências duras” devido aos seus objetos técnicos. A técnica, em geral, era tomada como um reflexo do social, sendo apenas instrumentalizada, uma consequência. Neste ponto, Latour convoca os objetos à possibilidade de estarem tão ativos quanto os humanos, de modo simétrico. Não se trata de reivindicar, a qualquer custo, o papel não humano nos processos sociais, mas sim, dar a ver outras agências e possibilidades de seguir os objetos que estão em ação nesse social que se constitui. A palavra “ação”, presente no título do livro, recupera o contexto para além do científico e evidencia que há mais permeabilidade entre o “social” e instâncias de todas as origens, como políticas ou governamentais, por exemplo.

Outra referência que Sylvie faz nessa passagem, está na expressão “caixa-preta”. Essa metáfora que Latour utiliza provém da área da Computação. Nesse campo, caixa-preta

¹³ (...) “L’ouvrage dévoile les arcanes d’une vaste bataille de mémoire cinématographique.

¹⁴ “Cette problématique m’a conduite à élaborer une méthode d’analyse intitulée le “cinéma en action”: sur les pas de Bruno Latour, il s’agit de pénétrer à l’intérieur de la “boîte noire” du cinéma pour remonter en amont dans le processus de fabrication de l’oeuvre et exhumer les différents couches d’écriture du “film-palimpseste”.”

significa um sistema complexo hermeticamente fechado. Sua estrutura interior não é necessariamente inacessível, porém, não é levada em conta, sendo que apenas os estímulos de entrada e saída são considerados. Sua participação no código se mostra importante por representar um módulo dentro do algoritmo do sistema global, facilitando o desempenho¹⁵. Na aproximação de Latour a este termo, há o convite a desconfiar das naturalizações e facilitações das coisas, abrir a “caixa-preta” e a estudar o processo de constituição dessas verdades, isto é, enquanto suas controvérsias estão acontecendo. Assim, Sylvie deseja, do mesmo modo, percorrer o “processo de fabricação” do que termina por ser a obra, não tanto enquanto ela acontece, afinal, em sua maioria, o filme está tecnicamente “editado”, mas, sim, em suas múltiplas camadas recuperáveis, se entendidas na perspectiva do palimpsesto¹⁶.

¹⁵ Rene Thom: *Mathematical Models of Morphogenesis*. Chichester: Ellis Horwood 1984. apud [https://pt.wikipedia.org/wiki/Caixa_preta_\(teoria_dos_sistemas\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Caixa_preta_(teoria_dos_sistemas)).

¹⁶ Metáfora utilizada pela autora em seu conceito principal. O objeto palimpsesto é um pergaminho ou papiro utilizado e reutilizado na Antiguidade para a escrita.

2. Cinema e autoria não humana

2.1. Autoria em cinema

“Eu sou o autor: olhem meu rosto ou meu perfil. Aqui está aquilo a que deverão parecer todas essas figuras redobradas que vão circular sob meu nome, as que se distanciarem disso não valerão nada, e é em razão de seu grau de semelhança que vocês poderão julgar acerca do valor dos outros. Eu sou o nome, a lei, a alma, o segredo, a balança de todos esses duplos” (Foucault, 1996, p. 07).

Abrimos o debate por essa nota de Foucault, mas iremos, antes, situar pequenas noções sobre a especificidade do cinema que estávamos evocando com o título “Cinema de Autores” e ainda estamos nos relacionando quando pensamos a questão da autoria das imagens. Como se conecta a tradição teórica do Foucault com o Cinema de autor? Procuramos estabelecer esse paralelo. Esse cinema é contemporâneo à crítica que Foucault faz ao sujeito, e curiosamente, eles estão na contramão. Embora o contraponto do cinema de autor seja o cinema do “produtor”, do estúdio, ou seja, baseado na indústria de Hollywood, a desconstrução que Foucault faz é mais profunda. O Cinema de Autor foi importante no sentido de fortalecer ações pontuais de cineastas fora do circuito da indústria, e também, do eixo americano. Além disso, trouxe ao cinema uma possibilidade de se multiplicar em relação à sua curta história, se opondo a uma materialidade macro, ativando mais que um modo de produção do cinema, que até então, era a máquina capitalística e industrial de Hollywood.

Em 1948, Alexandre Astruc publica um artigo chamado “*Naissance d’une nouvelle avant-garde: La caméra stylo*”¹⁷, que inaugura o termo “cinema de autor (*auteur*)”, segundo Marie (2011). O termo “*câmera stylo*” ou “câmera caneta” remetia a ideia de uma escrita da imagem, “tão maleável e sutil” quanto à própria escrita. Mais tarde, em 1954, François Truffaut retoma essa ideia em seu artigo “Uma certa tendência do cinema francês” e propõe “a teoria do autor”, discutindo uma política em que a assinatura do diretor subordina a coletividade processual de um filme. Ele considera dentro desse pensamento inclusive os filmes dos estúdios, ao contrário do usual, quando sempre relacionamos o cinema “autoral” aos baixos orçamentos. Ambos os artigos estavam

¹⁷ “Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera caneta.”

ligados ao movimento *Nouvelle Vague* e à revista francesa *Cahiers du Cinema*. A publicação foi fundada em 1951 por críticos e escritores que já haviam atuado como roteiristas. São eles: Jacques Doniol-Valcroze, Joseph Marie Lo Duca e André Bazin. Alguns pontos eram fundamentais para fazer parte dessa “escola” como a coerência de tema ou estilo. A câmera, portanto, deveria ser expressão de uma individualidade que, por sua vez, deveria se tornar uma impressão identificável. É importante lembrar anacronicamente que a figura do diretor, nos primeiros anos do cinema, era desconhecida do público. Apenas diretores fortemente ligados a um estilo, como o caso de Hitchcock ao suspense, eram conhecidos. O “corte do diretor” era algo ignorado perante a presença dos grandes atores, além da própria história, com o roteiro. Mas, como argumenta Truffaut, a direção teria uma visão privilegiada da criação, por acompanhar todos os processos envolvidos, da pré-produção à distribuição. Portanto, o cinema “autoral” teria inevitavelmente a ver com a centralização dessa figura, mais até do que com o orçamento ou “marginalidade” da produção. Posteriormente, os próprios escritores da revista *Cahiers du Cinema* se tornaram “autores” de seus próprios filmes e a ideia da direção como pilar da obra fundamentou a teoria cinematográfica para além do eixo francês. A seu modo, esses cineastas e críticos procuravam pensar um cinema que não se regulasse pelas leis de *Hollywood*, que pudesse, talvez, como diria Aumont, ser “um ato de teoria”, no sentido do pensamento.

Neste ponto, apesar do esforço crítico e importância dessa iniciativa para a arte cinematográfica, inclusive pela potencialidade teórica que a confere, nos aproximamos de um desconforto ao estatuto “fetichizante” da direção. Neste eixo temos um apontamento teórico fundamental ao pensamento que estamos propondo. De um lado temos o movimento do cinema francês, liderado pela *Cahiers du Cinema*, cujo trabalho foi basilar para história do cinema e toda a constituição de um campo de estudo. Vemos o esforço de pensar a figura do autor com a intenção de maleabilizar o cinema que parecia se propagar tão fortemente em Hollywood, onde poderíamos entender o estúdio e a figura do produtor como os pontos centrais desse processo. Propomos, na contramão, não uma crítica ao cinema de autor localizado nesses estudos, mas uma ponte ao pensamento de Foucault em “O que é o autor?”. Ambas bibliografias francesas, os *Cahiers* e Foucault, acontecendo com a diferença de aproximadamente um pouco mais de uma década de distância. Porém, na nossa abordagem, a desconstrução do sujeito é algo que não estava presente na discussão do movimento e que pretendemos acrescentar, antes mesmo de

partir para os objetos. Para Bazin, talvez o sujeito não esteja no centro, se considerarmos o trecho a seguir, mas, sim, a metafísica, que percebemos quando o autor menciona expressões como “própria natureza” ou “deus”.

“Se a obra final fosse apenas a soma das intenções conscientes do artista, ela não teria muito valor. Mais: pode-se postular o princípio de que a qualidade e a profundidade de uma obra se medem justamente pela distância entre o que o criador quis colocar nela e o que ela contém (em função dos temperamentos, há **artistas mais lúcidos**, que vão muito longe na consciência da criação, mas de todas as artes, o cinema é aquele que, por sua **própria natureza**, dispõe da maior parte de **Deus**” (grifo nosso, Bazin, 1958 apud Comolli, 2006, p. 24).

Na fala de Bazin percebemos que ele se refere ao cinema com sua “própria natureza” e aponta o quanto o sujeito, o artista ou o autor não são plenamente senhores de sua própria obra quando comparados à figura divina. Em nenhum momento os objetos, que tornam possível as imagens, são considerados nesse lugar. Ponderamos que o uso desses objetos, assim como em Eisenstein ao propor uma nova dinâmica de corte e certo ilusionismo de temporalidades e ações, faz parte de uma agência mútua entre o que a materialidade dimensiona e as trajetórias que se dão no processo.

Foucault acrescenta nesse contexto da arte e da filosofia, e que estamos propondo correlacionar com essa questão do autor no cinema, o risco, “a tentação é grande para quem escreve o livro, de fazer a lei de todo esse lampejo de simulacros, de lhe prescrever uma forma, de lhe atribuir uma identidade, de lhe impor uma marca que lhe dê certo valor constante” (Foucault, 1972, p.9-10). Ao que parece, esse regime não se dá exatamente no artista, mas também em todo entorno (função-autor) que o atravessa, inevitavelmente, e se compõe não apenas do público e dos críticos, e, sim, de micro espaços de fala e lugares que modula. “Erige-se, desse modo, o volume opaco, provavelmente enigmático, que constitui a obra” (Foucault, 2005, p.140). Podemos problematizar essa questão apressadamente, entendendo que se trata de todo e qualquer enunciado, mas iremos com mais calma.

Quando Foucault é convidado a prefaciar seu livro “A História da Loucura”, quase dez anos depois de tê-lo escrito, Foucault solicita o não lugar, abdica de sua autoria, até onde é possível, e reivindica não “ser aquele de quem parte o discurso”. Sua intenção é ser uma

“estreita lacuna” nesse “micro movimento” que permitiria inclusive seu “desaparecimento”. Diante desse desejo, caso exista, e sabemos que estamos apenas supondo essa situação, onde estaria o artista, ainda que ciente de função-autor? “O desejo diz: “eu não queria ter de entrar nesta ordem arriscada do discurso; não queria ter de me haver com o que tem de categórico e decisivo;” (Foucault, 1996, pág. 07). Apesar de sua percepção, Foucault entende que se trata de dobras indomadas, que não cabe a ele, como propositor de uma obra, delimitar seus encadeamentos. “(...) gostaria que fosse ao meu redor como a transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, em que os outros respondessem a minha expectativa, e de onde as verdades se elevassem, uma a uma” (Foucault, 1996, pág. 07). Possivelmente, como supomos anteriormente nas fruições colaborativas, a obra devém exatamente no descontrolo dessas velocidades, quando o artista aceita que não pode ativar, esfera sim, esfera não, ao ponto de não identificar se a obra define o sujeito ou se é o sujeito quem define a obra. “Eu não teria se não de me deixar levar, nela e por ela, como um destroço feliz” (Foucault, 1996, pág. 07). Na relação que Foucault demonstra com seu próprio livro, nesses anos que seguiram seu lançamento, e mesmo, defronte ao “imperativo” de prefaciá-lo (ato que ele define como uma “declaração de tirania”), há uma pulsão de desaparecimento, embora ele ainda reconheça sua impotência aos inúmeros agenciamentos que seu livro provoca, compulsoriamente. São possíveis outros cinemas, mas sustentamos que, mais que o próprio processo, o entorno toma para si a palavra. “Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível” (Foucault, 1996, p.5-6). Consideremos que, se aproximar de um diretor, qualquer que seja, fosse também, ir para algo além dele mesmo (para além de sua biografia), poderíamos então, começar a pensar no que rodeia o filme, e neste entorno, estabelecer outras temporalidades, objetos, agenciamentos e espaços, tão “radicais” quanto a autoria foi capaz de se tornar para o campo das imagens.

“Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-me, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu **desaparecimento** possível” (Foucault, 1996, p.5-6, grifo nosso).

Diluir, desaparecer, ou ao menos, lidar com o paradoxo dessa impossibilidade, parece ser parte da agenda na arte contemporânea, embora tenhamos a impressão, que esses desejos não contaminaram os festivais de cinema como Cannes, Veneza, entre outros interessados no “cinema de autor”. Em se tratando da cultura contemporânea, também a internet, o anonimato, a cultura *remix* e *hacker*, as urgências em torno das informações pessoais, o “coletivismo” desenfreado, todos são pares dessa problematização do autor. Enquanto isso, no cinema, ações como essa, quando muito, fazem parte de um circuito que consegue ser mais experimental que o próprio marginal. Estamos nos relacionando, teoricamente, para estas reflexões com os críticos da *Cahiers* e com os filósofos que trazemos aqui. Quando Barthes declara a morte do autor, pretende criticar a reificação desta figura-artista que a modernidade sobrevalorizou. Em “*O que é um autor?*”, Michel Foucault ressalta, para além do espaço literário, as formas de criação e circulação de discursos em geral e as práticas de constituição da subjetividade. A crítica à noção de autor relaciona-se com a noção de sujeito, e mais especificamente, à função fundadora atribuída ao sujeito, sobretudo pela filosofia moderna. Foucault sublinha que: “O autor [...] é com certeza apenas uma das especificações possíveis da função-sujeito” (1992, p.70). A figura do autor está intrinsecamente ligada à noção de obra, ambas duvidosas, partícipes de um processo, poderíamos dizer (e não atribuindo uma menção negativa), quase ficcional. Foucault (1996, p.37) define a obra como “curiosa unidade”, capaz de eleger o que faz parte dela ou não, se impondo como narrativa a uma determinada produção. Essa “unidade” é parte da noção da “caneta” que o cinema de autor desejava pulsar a partir da relação direção-câmera.

Ao citar Foucault, precisamos tomar o cuidado de detalhar o processo que essa conferência “*O que é o autor?*” trouxe consigo. Na primeira vez em que proferiu essa fala, Foucault percebeu que houve um entendimento errôneo, como se houvesse dito que “o autor morreu”, quase tão forte quanto “deus está morto” em Nietzsche. Por isso, retomou essa conferência fazendo alguns ajustes quando procurou esclarecer que não nega o autor. “Definir a maneira como se exerce essa função-autor, em que condições, em que domínio, etc., não quer dizer, convenhamos, que o autor não existe” (Foucault, 1992, p.81). Ele apenas atenta para o estudo das modalidades de existência dos discursos: “os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam com cada cultura e modificam-se no interior de cada uma” (Foucault, 1992, p. 68-

9). Foucault ironiza sobre a autoria como “um valor constante” e monárquico, e relativiza a própria materialidade do livro por sua movimentação e julgamento de valor dos outros, ou seja, explicita poeticamente os modos de agitação e parte do “assujeitamento” exercido pela função-autor. A função-autor para Foucault, na medida em que não somente se impõe, mas vê, ao mesmo tempo, a sua própria desintegração, diferencia-se do autor como sujeito, aquele de onde a obra parece partir. A função-autor como particularização da função-sujeito demanda então o desdobramento onde o autor pode ou não ser igual a si mesmo, onde a imagem pode se tornar autora e também retornar àquele que a concebeu, insubordinar-se. De acordo com Pareyson, “No mundo humano, qualquer manifestação coletiva é sempre ao mesmo tempo pessoal” (2001, p. 102), enquanto para Migliorin (2014) “toda criação é coletiva”. O imbricamento do pessoal e do coletivo é uma linha tênue na autoria, sem rumo entre origem e consequência.

Um cineasta que se ocupou fortemente com a questão da autoria foi Guy Debord. Uma de suas questões passa pela negação sistemática dos discursos preestabelecidos, pela reinvenção e também pela “obsolescência da arte e o fim de seu estatuto de atividade superior” (apud Leandro, Debord; Wolman, 1956). Extremamente crítico, Debord considera até mesmo Brecht excessivamente respeitoso com a cultura nos seus recortes dos clássicos do teatro. A noção de autoria constitui o momento crucial da individualização na história da filosofia e das ciências. Existe uma ligação entre a emergência moderna da figura do autor e o advento da publicação impressa. No Renascimento e, depois, no Romantismo, a Europa passou a valorizar o ato criador, e o artista perdeu sua natureza artesanal e tradicional, tornando-se aquele que cria algo original, singular. Para Barthes, o escrever é descrito como uma “espécie de bem nacional, mercadoria sagrada, produzida, ensinada, consumida e exportada no âmbito de uma economia sublime dos valores” (Barthes, 1977, p. 210). Assim como para Debord, dentro de um pensamento marxista, o autor se torna apenas uma mercadoria, e a função social de sua fala seria transformar o pensamento em mercadoria.

Embora estejamos evocando uma problemática do sujeito-diretor dentro do cinema de autor, como essa figura centralizante de uma expressividade coletiva, humana e não humana, a função-autor expande os circuitos que estamos estabelecendo e, tê-la em mente nos ajuda a entender que as questões autorais estão em vias de colapso por um lado (nos processos colaborativos, assim como na circulação da web, por exemplo), enquanto por

outro se fortalecem mais e mais (nas atemporais expressões “um filme de” constantemente utilizadas dentro da lógica “pessoal” da arte).

As relações possíveis entre humanos e máquinas (no sentido estendido de técnica) se multiplicam a cada nova reconfiguração criativa postulada pela constante reinvenção tecnológica. Em um dos trechos de *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*, a narração argumenta que “Agora, o exército quer avaliar imagens. Os militares, aqui e algures, estão sempre a tirar imagens do mundo e mais do que os soldados podem analisar. (...) Mais imagens do mundo do que os soldados podem analisar” (1989). O que produzimos em conjunto com a máquina, em alguma medida, não pode ser assimilado pela cognição humana, condição que se fortalece com o *Big Data*¹⁸, por exemplo. No campo computacional talvez seja mais fácil pensar sobre o lado maquínico, embora o aparato digital tenha causado certa comoção na fotografia e no cinema, ressignificando com urgência as legitimações do que ainda seria arte ou não. A questão autoral, de fato, já se tornou uma medida que está no meio, entre uma coisa e outra, e para além do que somos capazes de absorver e administrar.

2.2. Autoria (agência) não humana?

Antes de prosseguirmos, torna-se impossível não problematizar, mesmo que rapidamente, esse humano que tanto negamos, ora multiplicando-o, ora subtraindo-o. O termo não humano nos foi emprestado, neste trabalho, pela Teoria Ator Rede (ANT), que parece o utilizar como uma redefinição da agência no campo da sociologia e antropologia.

Sayes, crítico da ANT, argumenta que “enquanto a originalidade parece residir na posição por uma concepção da agência para além da não causal, às vezes, é difícil compreender exatamente o que isso pode significar”¹⁹ (p. 144). Seu artigo confirma a dificuldade dessa operação, abarcar as diferenças que fundamentariam um ou outro, que os dividiriam, humano e não humano. “Por tudo isso, o conceito de não humanos que encontramos na ANT parece ser um ponto de partida útil para uma interpretação adequada da

¹⁸ Segundo Fernanda Bruno (2016), “O termo *big data* propõe uma nova grandeza que procede tanto do aumento da capacidade de estocagem como da emergência de um novo tipo de saber que tais volumes de dados gerariam” (12-14).

¹⁹ “While this originality seems to lie in the position’s call for a conception of agency beyond the non-causal, it is sometimes difficult to comprehend precisely what this might mean.” (Sayes, 2013, p. 144.)

complexidade das associações que formamos uns com os outros e os não humanos” (Sayes, 2013, p. 145). Talvez, a rede de sentidos que se abre diante dessa terminologia resida exatamente na radicalidade dessa relação como ponto de partida. “Se tivéssemos de prosseguir com a crença de que os não humanos nunca agiram, ou nunca acrescentaram nada que fosse sociologicamente relevante, um aspecto da análise seria automaticamente ignorado” (Sayes, 2013, p.145). O empreendimento crítico que se reitera ao acolher e “dar a ver” fragmentos, práticas e múltiplos atores modifica por completo a abordagem de qualquer análise que possa ser realizada. “A ANT nos fornece ferramentas para melhor nos aproximarmos aos deslocamentos, traduções, práticas, controvérsias, processos, protestos, argumentos, expedições, lutas e trocas – não importando o que os atores envolvidos possam parecer”²⁰ (Sayes, 2013, p. 145). Percebemos, a partir de Sayes, que a ANT nos fornece um instrumento teórico capaz de reconciliar forças que pareciam dispersas, contabilizando em sua estrutura a fragilidade dessa tentativa. Novamente, recorreremos ao pensamento que “um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes” (Deleuze & Guattari, p. 1). Sustentaremos, portanto, sem resolver, a provisoriamente dessas materialidades em jogo, mas nos propomos aproximar do filme e da trajetória das imagens de *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra* descentralizados e comprometidos com o exercício de ir para além de Farocki.

²⁰ “For all this, the conception of nonhumans that we find in ANT seems to be one that provides a useful starting point for providing a proper rendition of the complexity of the associations we form with others and with nonhumans. If we were to proceed with the belief that nonhumans never acted, or never added anything that was sociologically relevant, one aspect of analysis would automatically be foreclosed. ANT furnishes us with the tools to better attend to the minute displacements, translations, practices, riots, processes, protests, arguments, expeditions, struggles, and swap-meets – no matter what the actors involved may look like.” (Sayes, 2013, p. 145.)

3. Nossa rede sociotécnica em *Imagens Do Mundo, Inscrições Da Guerra*

O filme *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra* teve sua estreia em 21 de fevereiro de 1989 na Alemanha Ocidental com o título original *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*. Com duração de 75 minutos, o filme contrasta imagens da guerra com três situações intrigantes. Por meio de um movimento exploratório, poderíamos dizer, ensaístico, Farocki justapõe a descoberta de Meydenbauer em 1958 acerca das medições em escala através da fotografia, o contrassenso vivido por mulheres argelinas em 1960, ao lidar com a câmera de forma impositiva pelo governo colono e, enfim, as fotos aéreas do Campo de Concentração de Auschwitz registradas em 4 de Abril de 1944 pelos EUA, justapostas com as fotografias nazistas e ilustrações de Alfred Kantor, um prisioneiro judeu. Essas fotografias, registradas por uma aeronave aliada, faziam parte da rotina de vigilância dos EUA aos aparatos de guerra alemães. Porém, passaram despercebidas pela inteligência americana. Entre a cognição e o reconhecimento houve uma fronteira impedindo que o campo de concentração de Auschwitz fosse mentalmente e estrategicamente registrado, ainda que estivesse tão detalhado (para a época) o levantamento aéreo disponível.

Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra carrega em seu título essa relação entre a vida das pessoas e a tragédia. A descrição, ou mesmo essas experiências realizadas, se relaciona com o processo da ANT, ou seja, em primeira medida, importa descrever, atravessar o território nesse gesto em busca de identificar com mais clareza as possibilidades. Chegamos assim a três camadas de análise que envolvem atores dessa rede, agindo como pontos de referência.

Em primeiro lugar, como uma primeira camada de análise, temos o que englobamos em “Imagens do mundo: as máquinas de visão e as imagens operativas”. Trata-se de uma análise de parte das máquinas de visão e das imagens operativas que aparecem no filme, buscando refletir sobre a agência dessas máquinas e dessas imagens na redefinição do olhar ou na relação entre o olhar humano e a visão da máquina. Optamos por partir da análise de um dos aparatos engendrados no filme e como eles se relacionam com o olhar, entendendo esse último gesto como uma possibilidade autoral no campo de cinema. Depois, elegemos como um segundo eixo, as “Inscrições da guerra: as trajetórias, e os arquivos”, empreendendo um esforço entre as materialidades dessas imagens e os

discursos que carregam, a partir de uma imagem específica que percorre o filme de Renais, *Noite e Neblina* e o filme de Farocki, *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*. Nesse espaço procuramos observar a força “autoral” dessas imagens, ao mesmo tempo que seu poder na cognição humana as multiplica ou as diminui. A noção de inscrição como “vestígio” e imagem como “representação” nos direcionaram nessa divisão entre os atores, cuja ressonância procuramos lidar por meio das materialidades que o filme propõe.

“Entre a “inscrição” (o vestígio visual) e a “imagem” (a representação), a conjunção coordenativa nos convida a pensar tanto **a distância quanto o elo**. É essa **articulação disjuntiva** que está no centro da investigação sobre as técnicas de visão e os dispositivos de previsão “modernos”, empreendida pelo filme” (Rollet, 2014, p.2).

Em terceiro lugar, Farocki está na última camada, em um centro nessa relação e atenção ao “olhar maquínico”, que denominamos “homem-mídia”. Assim, elegemos essas três esferas para observar uma rede sociotécnica possível, a partir da nossa aproximação, figurada no eixo de *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*.

3.1. Imagens do mundo: as máquinas de visão e as imagens operativas



Fotograma *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra* Minuto 01:07:27

Na imagem acima vemos esse homem que se debruça sobre a imagem. Disposto a ver, ele se aproxima, se vale de um instrumento, se encoraja mais. Se nosso desejo é partir de uma perspectiva não humana para nos aproximar do filme *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*, então, apostamos metodologicamente nas máquinas como uma espécie de “porta de entrada”. Por máquinas entendemos todos esses objetos com que o homem se relaciona mais radicalmente no momento de sua criação que de sua utilização. Localizamos em “máquinas” objetos como os dispostos no fotograma acima, que modificam nosso modo de ver, potencializando, diferenciando, modulando, instaurando um novo estatuto do olhar. “Parafraçando Giorgio Agamben²¹ a propósito do cinema de Guy Debord, toda a criação farockiana vai no sentido de descrever o real, de resistir ao fato que lá está, impedindo que o *medium* desapareça naquilo que nos dá a ver” (Duarte, 2004, p. 1). Exatamente como na relação brechtiana com o teatro, ao abdicar das cortinas, encenar através do “distanciamento” dos atores, Farocki escancara um aspecto fundamental da imagem, o olhar e como ele acontece, seu modo de produção, “num movimento que nos conduz da coisa representada à sua representação” (Duarte, 2004, p. 1). Segundo Blumlinger (2002), Farocki produz uma “história audiovisual da civilização e das técnicas” (apud Duarte, 2004, p. 1). Portanto, esse filme nos convida a esse gesto

²¹ AGAMBEN, Giorgio; “Le cinéma de Guy Debord”, in *Image et Mémoire*, Hoebeke, 1998, pp. 74-75.

metodológico de ver o processo gerador dessas imagens como parte do que podemos ver na obra.

Se considerarmos que as imagens que Farocki utiliza de Auschwitz chamaram para si o desconforto de não terem sido entendidas na ocasião, então, percebemos o quanto a cognição e o ato de ver não estão dados. No filme *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra* podemos dizer que a imagem abaixo, um aerofotograma de Auschwitz que permaneceu ignorado dentro dos arquivos militares por trinta anos é um ator decisivo, motor do que denominamos “máquinas de visão e imagens operativas”. Abaixo, temos a imagem e o objeto que a capturou: “(...) os interpretadores das fotos identificaram uma central elétrica, uma fábrica de carboneto, uma fábrica de goma sintética em construção e uma fábrica de hidrogenação de combustíveis” (Farocki, 2007, p. 59-60 apud Rollet). Apesar de ter sido capturada em 4 de abril de 1944, somente em 1977 foram “ressignificadas” por dois funcionários da CIA. “Eles não estavam encarregados de procurar o campo de Auschwitz, por isso, não o encontraram” (Farocki, 2007, p. 59-60 apud Rollet).



Fotograma *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra* Minuto 01:08:07



Avião B-17, responsável pelas fotos de Auschwitz ²²

“De regresso à Inglaterra, os analistas identificam os alvos industriais, mas não vêem os telhados dos barracões e as câmaras de gás de Auschwitz. Esta fotografia antecipa **“a desrealização crescente do esforço militar, em que a imagem se prepara para prevalecer sobre o objeto”** (Virilio). Com efeito, a excessiva visibilidade desde logo permitida pelo alcance ótico da fotografia aérea esbarra com uma dissimulação muito mais radical do que a encetada pelo inimigo para evitar que **“o percebido seja sinónimo de imediatamente perdido”** (Virilio) – aquela que resulta de uma incapacidade para ver o que a fotografia contém objetivamente, mas o **olho não está preparado para reconhecer**” (Duarte, 2004, p. 1, grifo nosso).

Essas imagens partem da produção humana, mas escapam à sua cognição, como uma “zona cega da vigilância” (Duarte, 2004, p. 1). Este é um dos princípios para compreendermos as imagens operativas, conceito cunhado por Farocki. Quando se refere a essa noção, Farocki parece pensar sobretudo nas imagens que estão perdidas no cotidiano, que são mais função que visão. Para Farocki, as imagens operativas são aquelas que não são feitas para entreter ou informar; nem para representar, mas são imagens de uma operação. “Tais imagens operativas deviam oferecer um outro olhar sobre o mundo” (Farocki apud Pantenburg, p. 1, 2003). Mais que isso, são imagens agentes de uma operação. “Imagens operativas que tem uma função objetiva, produzidas em diversos tipos de laboratórios e para diversas funções. Médico, militar, e depois, no campo das

²² Ver em <http://www.annefrank.org/pt/Subsites/Linha-do-tempo/Segunda-Guerra-Mundial/A-prisao/1944/Bombardeio-americano-sobre-Auschwitz-agosto-de-1944-Ataques-visam-as-fabricas-nao-campos-ou-estradas-de-ferro/#!/pt/Subsites/Linha-do-tempo/Segunda-Guerra-Mundial/A-prisao/1944/Bombardeio-americano-sobre-Auschwitz-agosto-de-1944-Ataques-visam-as-fabricas-nao-campos-ou-estradas-de-ferro/>

mídias” (Farocki apud Pantenburg, p. 1, 2003). Seu papel é ativo e caminha para além do testemunho. Farocki ressalta a coação maquínica na criação dessas imagens, acarretando ângulos não usuais ao olho humano. Essas imagens são capturadas e produzidas por máquinas através de dispositivos sensoriais que “substituem” o trabalho do olho humano, que produz a imagem, que a seleciona com a forma estética diferenciada, por exemplo, de um fotógrafo. Em certos casos essas imagens portam, segundo Farocki, um aspecto fantasmático. As capturas “*phantom-shots*”, por exemplo, são clicadas debaixo do trem, em helicópteros, dentro de máquinas minúsculas, ou seja, nos lugares onde o corpo humano não poderia estar.

“Durante os anos 1920 nos Estados Unidos, gravações de filme realizadas de uma posição que um humano não podia normalmente ocupar eram chamadas de tomadas fantasmas; por exemplo, tomadas de uma câmera que tinha sido pendurada embaixo de um trem. No filme narrativo, imagens tiradas da posição de uma pessoa são referidas como subjetivas. Podemos interpretar o filme que toma a perspectiva da bomba como uma imagem subjetiva-fantasma” (Farocki, p.13, 2003).

Além disso, essas imagens “subjetiva-fantasma” possuem precisão “cirúrgica”. Nas palavras de Farocki, a relação entre essas imagens e a tomada subjetiva (diferencial da produção de efeitos) remete a uma capacidade “suprahumana” na produção de “imagens impossíveis”. É importante notar que Farocki está considerando para este conceito o não uso dos efeitos especiais, porque está interessado no que ele chama de “visões da guerra”.

Essa perspectiva não humana e fantasmática desemboca em uma subjetividade duplamente patológica.

“Se você pensa no que as pessoas chamam de câmera subjetiva... hoje em dia em videogames, você também tem uma câmera atrás da pessoa, do atirador, você anda pela rua e pelo cenário e você vê que estranha construção de um ponto de vista subjetivo é essa. Ela deveria ser um ponto de vista subjetivo, ela deveria ser uma perspectiva, mas ela não é, é claro, o mesmo que um olhar humano, porque, claro, nós não somos máquinas - nós estamos olhando fragmentos e estamos os comparando. 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”²³ (apud Callou, 2015, p. 102. grifo nosso).

Farocki chamou atenção ao lidar com as imagens do mundo, por não julgá-las incomunicáveis com a narrativa e inseri-las no léxico do cinema. Abaixo acompanhamos como “uma perspectiva nova” se deu no olhar cinematográfico de Farocki a partir das imagens com mísseis, ou “as câmeras suicidas”:

“O material de filmagem de uma câmera que está mergulhando em direção a seu alvo, uma câmera suicida, fica em nossa mente. Esta perspectiva era nova e nos ofereceu uma imagem de algo sobre o qual nós tínhamos apenas conhecimento limitado até aparecerem os mísseis de cruzeiro dos anos 1980. Eles eram apresentados junto com o termo “armas inteligentes” e combinaram a noção imprudente de inteligência com uma subjetividade igualmente mal ponderada; era uma construção mnemônica inclinada à autoflagelação, enquanto golpeava seu caminho para o nada” (Farocki, 2015, p. 152).

Neste filme em especial, as imagens operativas ganham contorno e é possível entender ainda melhor do conceito proposto por Farocki. Mas certamente um fator conta mais fortemente para nossa escolha por descrever esse primeiro ator que, de acordo com Virilio, podemos chamar de máquinas de visão: o fato de o olhar ser tão crucial para o cinema. O cinema e a fotografia instituíram um processo contrário ao ilusionismo, ao engendrar de forma irrevogável, imagem e objeto, representação e mídia. No trabalho de Virilio entendemos que a “máquina de visão” se fortalece dentro do contexto militar, policial e judiciário. Desde a modernidade, aparatos como a datiloscopia tomam o lugar de outro tipo de averiguação das informações, antes feitas pelas narrativas e testemunhas. As impressões digitais, através da fotografia, também revolucionaram a seu modo a individualização e identificação do sujeito. A fotografia se torna prova, passível de valor de testemunho que nenhum humano poderia ter. Até mesmo na medicina, as técnicas óticas, como salienta Latour no artigo sobre o Pasteur, trazem novos atores à vida, os microrganismos. Por meio de instrumentos como microscópios, radiografia, etc., uma nova narrativa de saúde e vida se tornam possíveis.

Já no início do século XX, Edward Steichen lidera um reconhecimento fotográfico aéreo em uma missão dos EUA na França, o que mais tarde, acontece também no território alemão, que são inclusive, as fotografias abordadas por Farocki em *Imagens do Mundo, Inscricões da Guerra*. Já em Virilio entendemos um paradoxo que é muito caro ao trabalho de Farocki: trata-se dessa “visão sem olhar”. Como acompanhamos nas imagens utilizadas em *Noite e Neblina*, assim como em *Imagens do Mundo, Inscricões da Guerra*, os soldados tinham um papel fundamental nessa captura e terminavam por assumir uma função dupla, comunicar e guerrear. Para o autor, os “homens de guerra” se diferem da “inteligência militar”. “Quer saibam, ou não, eles são dominados pela máquina de guerra” (Virilio, 1984, p.26). São nas estratégias, nas representações e nas práticas da classe que se encontram, para ele, toda a questão a se combater. De acordo com Virilio, a tecnologia, assim como para Heidegger, serve para questionar. E se colocar no centro entre a relação guerra/tecnologia/cidade. Segundo Virilio, a cidade é uma preparação para a guerra, tanto que, etimologicamente, a palavra urbanista e político significam o mesmo. “O espaço urbano prepara para a guerra, não para a economia” (Virilio, 1984, p.15). Desse modo, polemicamente, Virilio conclui que “A essência da tecnologia é a guerra” (Virilio, 1984, p.15).

Tomando a tecnologia por este ponto, o da percepção não humana, vamos até 2014, quando os pesquisadores Genaro e Callou se reuniram com Farocki em seu apartamento em Berlim. Dentre os pontos abordados na conversa, um se torna essencial à nossa abordagem, o “olhar da máquina”.

“Nós gostaríamos de perguntar agora sobre a sua concepção sobre a máquina. Você sabe, a ideia do olhar da câmera como um olhar da máquina foi uma ideia muito forte no começo do cinema, com Vertov e outros. Nós acreditamos que **você é muito fiel a tal ideia, de que o olhar da câmera não é redutível ao olhar humano, que é como um olhar não humano**. Então, como você leva em consideração tal ideia em seu trabalho?

Farocki: Eu acho que um aspecto da questão, que eu acabei de comentar, é que **uma máquina grava qualquer coisa - qualquer coisa que esteja dentro do frame. E não somente alguma coisa que você pretendeu destacar**. Anos depois, você pode ler um significado diferente, que não foi intencional. Isso também pode acontecer na pintura: as pessoas que pedem para esses pintores famosos pintarem sua

filha favorita ou noiva ou amante... eles podem alcançar também diferentes significados em relação àqueles que eles intencionaram” (Callou, 2015, p. 102. grifo nosso).

Em uma próxima pergunta, Farocki evidencia, já no seu último ano de vida, a relação entre as atividades humanas e as passíveis de serem realizadas pelas máquinas, citando *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra* como uma passagem nesse território.

“Hoje em dia a questão da **delegação das ações humanas** para a máquina é cada vez mais real. Desde os anos 1980, pelo menos, nós podemos ver você fazendo apontamentos abundantes sobre isso nos seus filmes. Como você pode explicar a questão hoje?

A questão é o que a palavra “delegação” significa? Deixar a máquina trabalhar para nós não significa delegar o trabalho para a máquina. Provavelmente delegação é um processo complexo. Para mim, o termo “delegação” não significa muita coisa. Você pode tentar delegar algo, mas você não consegue realmente, porque depois **a máquina sempre deseja algo de você**. No nível mais simples, o que pensamos primeiramente foi que quando tivéssemos o computador nós não teríamos que trabalhar mais. Hoje com o grande interesse que a indústria tem em produzir software, passamos dez horas por dia na frente do computador. Hoje temos mais trabalho do que antes. Nesse sentido, eu acho que “delegação” é uma palavra complicada. **No meu filme Imagens do mundo e inscrições da guerra de 1988, eu lidei com esse aspecto parcialmente**. Por um lado, mostrei o início da gravação automática e técnica da história pela fotografia. Hoje, é claro, há vários outros meios, mas naqueles dias, era a fotografia aérea. Na época da guerra, já havia então máquinas registrando informações históricas, mas por outro lado, temos no filme essas pessoas “fora de moda” em uma espécie de odisseia: dois homens de Auschwitz, que tinha testemunhado o que se passava, escaparam para contar ao mundo o que viram. Trata-se do antigo método historiográfico, que é de certa forma a base de nossa ideia de história” (grifo nosso, Callou, 2015, p. 106).

Em seu depoimento Farocki esclarece essa relação de interdependência, “a máquina sempre deseja algo de você”, e também, explica que, ainda que tenha existido na guerra máquinas fotográficas que registraram os fatos, dois testemunhos de ex-prisioneiros também lidam com a potência histórica, imaginativa e, porque não, para nós, a potência autoral da guerra.

O desafio de pensar na autoria, diante das imagens operativas que não são produzidas para serem fruídas, é justamente entendê-las dentro do campo do cinema. Se considerarmos que, como pontua Brenez, a história do cinema precisa ir além de sua própria indústria. Além da indústria, acrescentamos, que as imagens operativas perturbam um território fatigado de capturas personalizadas e realizadas estrategicamente para significarem algo para nós, serem fruídas, fazerem sentido no mundo. Por isso, a beleza dessas imagens está justamente em seu caráter “não autoral”, não programado e não calculado, se comparadas à maioria das imagens do cinema. Elas pertenceriam a um domínio próximo do “inconsciente óptico”, como nos disse Benjamin. “A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões” (Benjamin, 1987, p. 101). Essas imagens corroboram esse desafio estético político e ao lidar com elas, exaurido de uma autoria humana paradigmática, Farocki convida essas máquinas para nosso jogo, ou talvez, se permita entrar no jogo delas. Nessa relação do real com o maquínico surge, por mínima que seja, uma potência estética do não humano. Essas imagens inesperadas, não vistas, e em sua maioria, devedoras ao mundo corporativo e desgarradas do campo da contemplação, compartilham o modo de ação de um objeto, estão ligadas ao uso e não a fruição.

Selecionamos algumas imagens a partir do trecho de 20:01 de *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*, por sua relação com os aerofotogramas. Onde começa a trajetória da imagem de Auschwitz com que começamos este tópico? Essa pergunta é ensaiada por Farocki no trecho a seguir. “Desde que há a fotografia e a aviação, há também o reconhecimento aéreo fotográfico. Esta imagem foi tirada por um pombo com uma câmera presa ao corpo” (Farocki, trecho do filme, 20:01, *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*).



Farocki começa a introduzir esses objetos e coisas. Se é estranho pensar em um pombo, com uma “câmera presa ao corpo”²⁴, imagine perceber um tapete na perspectiva de um gato, como ele pode vê-lo quando está no chão²⁵.



Mas a beleza das formas com que um tapete é desenhado é feito para ser visto de outro ângulo. “O padrão do tapete é feito para o homem que está em pé”, segundo a narração, “para a inspeção”.

²⁴ Na escrita acima Brieftaubenphotographie – Aufnahme nach hinten – Bfache lineare Vergrößerung – Tradução: Fotografia Pigeon (pombo) - gravação ao contrário - Múltipla Bering ampliação Linear)

²⁵ Na legenda Abb. 10 Wie eine Katze aus ihrer Augenhöhe ein Teppichmuster sieht – Fig. 10 Como um gato (cin) de seu nível de olho padrão tapete (slebt).



Farocki sugere que o homem se vê convidado a modificar seu olhar.

“O homem tem de aprender de novo a reconhecer os padrões da terra vistos de cima, resulta uma cartilha para a nova imagem do mundo: a ceifa de feno (*Heuernte*) e a herdade²⁷ (*Gutshof*) e mesas e cadeiras no restaurante ao ar livre (*Tische und Stühle im Gartenrestaurant*) e a roupa estendida no varal (*Wäsche auf der Leine*) e... [...] traços de carros blindados na areia, e posições de artilharia na neve, e caminhos dos soldados entre os canhões antiaéreos, e caminhos naturais no pátio do quartel nevado, violação da disciplina e prisioneiros no campo e nas barracas e retretes na praia, e os navios dos aliados ao atracar em Salerno, como estrelas, estrelas estas com significado” (Narração de *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*).

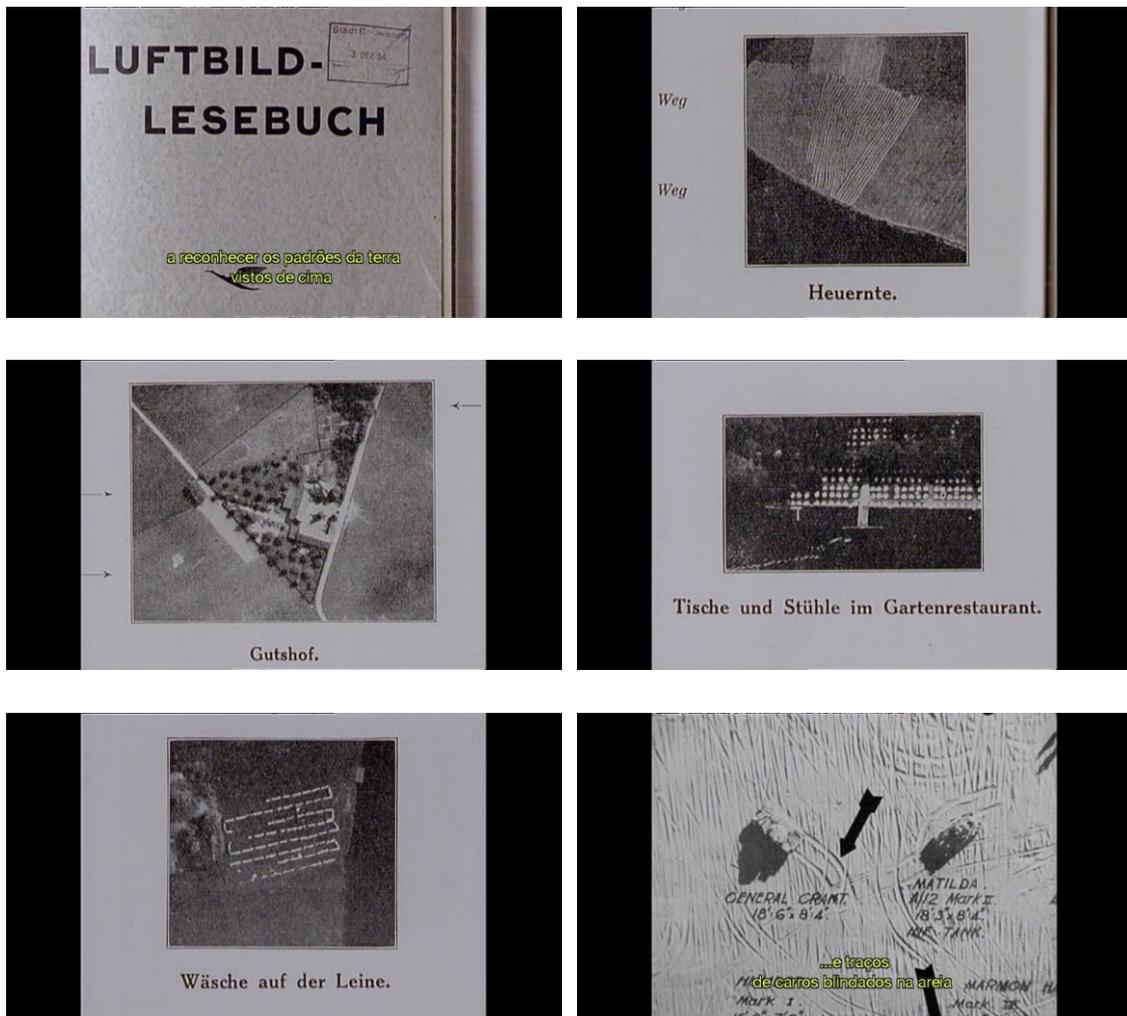
Desse modo, vai listando essa série de imagens abaixo, a partir do minuto 20:24, interrompendo apenas para introduzir uma demonstração de voo do *NAC Eye-Mark-Recorder*²⁸. Em tom de manual, as imagens são rabiscadas por setas e palavras, em uma tentativa de se fazer ver esse modo de olhar visto de cima, em sua atualidade e utilidade para o momento, direcionada, logicamente, ao combate. Assim como imagens geradas

²⁶ Fig. 11 – Legenda ilegível

²⁷ Segundo o Dicionário Aurélio, trata-se de uma “grande propriedade rústica geralmente composta de montado e terras de sementeira; quinta”.

²⁸ O manual deste aparelho, agora na versão EMR9, encontra-se no endereço http://www.eyemark.de/downloads/EMR9_Basic_Operations.pdf. Há instruções para o uso do cidadão comum e explica como configurar o “Pupil Detection”, ou seja, a calibração para gravação dirigida pelo movimento do olho, “Eye Mark”.

pelos drones, a câmera “[...] visa o chão, na perpendicular, e não a linha do horizonte” (Chamayou, 2015, p. 263). Farocki nos sugere um termo que dê conta dessa “subjetiva das bombas” que, assim como os “planos-fantasmas”, carregariam este aspecto não humano: “imagens fantasmas subjetivas” (Farocki, 2004). Para Chamayou, essa natureza da “visão” da bomba é similar àquela do drone. “O ponto de vista adotado, vertical, de cima para baixo, que é bem menos a réplica do piloto – o que se teria dentro do *cockpit*²⁹ – que o do antigo artilheiro instalado em sua cúpula dentro do vidro ventral” (Chamayou, 2015, p. 263). Essa tentativa de treinar o olhar humano que logo é relativizada dentro da montagem de Farocki com o corte que divide a sequência, por um olhar comaquínico capaz de gravar as imagens a partir da detecção da pupila, o *NAC Eye-Mark-Recorder*.



²⁹ Cabine do piloto, painel de controle, geralmente na parte da frente de uma aeronave.



e posições de artilharia na neve



e caminhos direitinhos dos soldados entre os canhões anti-aéreos,



e caminhos naturais no pátio do quartel nevado,



e prisioneiros no campo



e nas barracas



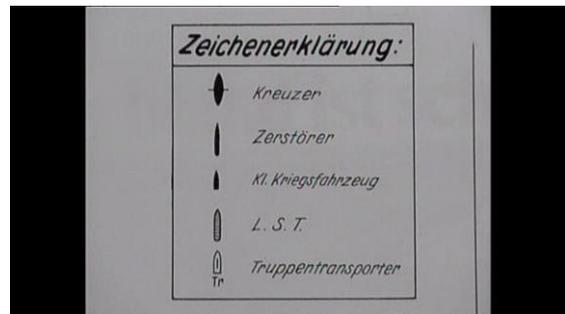
e retretes na praia



como estrelas,



estrelas estas com significado.

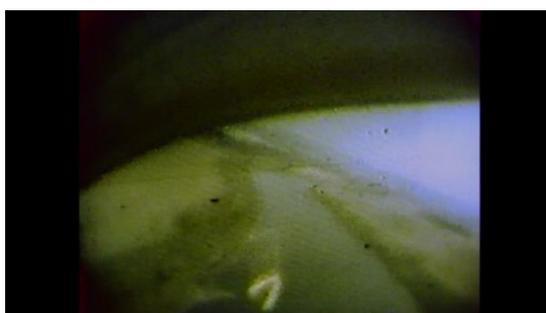




A narração feminina é interrompida por uma voz masculina que demonstra como funciona o processo de registro, substituindo o alemão, utilizado na maior parte do filme, pelo inglês. “Para mostrar um processo de registro óptico na investigação ergonômica, demonstramos como este é utilizado nos helicópteros. O piloto traz consigo o famoso *NAC Eye-Mark-Recorder*. Vamos iniciar agora um pequeno voo. Agora o piloto tem que evitar uma ponte”.

A imagem, que parece ser a subjetiva da captação do dispositivo *Eye Mark* acompanha a decolagem do avião, marcando em um ponto inferior da tela o que possivelmente seria a marca de identificação. Segundo a empresa *Motion Analysis*, “trata-se de um dispositivo para medir o ponto de vista visual e o diâmetro da pupila. A medição de movimento de olho simples ou dupla precisa de linhas de visão, e é conduzida por renderização sub-pixel”.³⁰ A estética de Farocki justapõe diferentes narratividades imagéticas e assusta quando, de repente, a figura humana se destaca. Nesse frame há um exemplo desse gesto. Enquanto somos levados ao olho-máquina que detecta e é capaz de se deslocar no campo aéreo com a visão aguda que se fizer necessária, mesmo no ruído que a imagem apresenta, ficamos curiosos com o desconhecido, com o funcionamento, ficamos intrigados. No entanto o estranhamento maior se dá ao retornarmos para a figura humana, tão rarefeita nesse filme de *Imagens do mundo e Inscrições da Guerra*, quanto em outros trabalhos de Farocki, como em *Serious Games I-IV* (2009-2010), *Respite – first episode of Memories* (2007) e *Auge-Machine* (2001)”, por exemplo, em um recorte de sua carreira que se volta ao inorgânico, a esse corpo atravessado pelo maquínico. Abaixo a sequência que descrevemos:

³⁰ “is a device for measuring a subject's point of visual focus and pupil diameter. Precise single or dual eye movement measurement of lines of vision is conducted by sub-pixel rendering.” Disponível em <http://www.motionanalysis.com/html/movement/emr.html>



Crary abre seu livro, *Técnicas do Observador*, com uma citação de Virílio: “O campo da visão sempre me pareceu comparável ao sítio de uma escavação arqueológica” (Virílio apud Crary, p. 11, 2012). E introduz, “este é um livro sobre a visão e sua constituição histórica” (p. 11, Crary, 2012). Percebemos na passagem que descrevemos essas duas materialidades determinantes para este “olhar” do soldado, que se constituiu atravessado pela Segunda Guerra e tornou-se base para inúmeras possibilidades de ataques. A organização histórica e cultural que Crary desperta culminou no entendimento da visualidade contemporânea, um olho que produz e vê. Simultaneamente, mas de modo distinto, no caso do *Eye Recorder*, por exemplo, se trata de um olho que produz, vê e grava. A “percepção sensorial”, diz Benjamin em *Pequena História da Fotografia*, altera-se com os modos de circulação em cada época. A fotografia se distancia do olhar, ao mesmo tempo em que o condiciona e o liberta. “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar” (Benjamin, 1994, p. 94).

“Alguma coisa destruída?”, um soldado pergunta ao outro. “A fábrica da Renault em Paris-Billancourt destruída. Um ano depois, reconstruída e a reconstrução fotografada. E

atacada de novo. **E o ataque fotografado.** E destruída de novo e a destruição captada pela imagem” (grifo nosso, minuto 23:14) No ciclo de matar e fazer viver, as imagens de Paris são parte da operação, porque “os pilotos têm dificuldades de dizer exatamente se atingiram os seus alvos e quais os efeitos, começou-se, na Segunda Guerra Mundial, a montar câmeras nos bombardeiros” (minuto 23:36). Tornam-se ligados dois aparatos, “a fotografia que conserva, a bomba que destrói”.





Além da capacidade cinematográfica da montagem, a imagem, nessa especulação, reivindica sua autoria. De que ponto de vista pode-se pensar o cinema? Se ele se expande aos objetos que o realiza, a toda estrutura que o permitiu como técnica – entendendo técnica como propriedade de todo ser vivente e não apenas ao humano –, então, a imagem ganha em possibilidade e amplitude, e até mesmo, gestualidade. Não mais a imagem do ponto de vista do ‘espectador-fruidor’, ou do artista-propositor, para usar termos dessa relação artística pensada por Lygia Clark, mas sim, o ponto de vista da imagem horizontal ao seu processo de criação, exibição e, sim, reutilização ou desvio. Até onde chegar a partir dessa visão descentrada da autoria entre objeto e humano, distanciada da perspectiva “antropocênica”? Como pensar esteticamente essa relação no entremeio, os objetos em relação estética, como sugeriu Shaviro³¹ (2010)? De que forma essas imagens se relacionam sem a presença do homem?

Retomando, “as tecnologias da visão militar, como indica Harun Farocki, produzem menos representações que “imagens operativas” que não representam um objeto, mas que

³¹ Post Cinematic Affects.

são, antes, parte de uma operação” (Chamayou, 2015, p.130). Uma câmera acoplada em aviões e bombas permite o mesmo que o drone, “matar à distância”. Assim, como olhar do soldado tem a mesma função de uma arma, “para um homem de guerra, a função da arma é a função do olho” (Virilio, 1984, p. 26 apud Chamayou, 2015, p.263). Lidando com, minimamente, dois regimes morais, os “homens de guerra” terminam por precisar criar justificativas psíquicas e uma espécie de critério que organize a experiência de fazer parte da morte massiva cotidianamente. Matar é parte de um engendramento próprio ao dever, e, portanto, pulsão do trabalho. “Os homens em guerra têm necessidade de forjar para si um mundo moral especial, onde matar é, ao contrário do mundo civil, uma virtude e não uma proibição” (Chamayou, 2015, p. 137). Benjamin, no artigo Experiência e Pobreza, relata que o retorno dos soldados da primeira guerra mais bárbaros, incapazes de transmitir suas experiências diante do terror, estavam “pobres”.

“Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. **Mais pobres de experiências comunicáveis, e não mais ricos**” (Benjamin, 1987, p. 114).

Chamayou nos conta que Brandon Byrant, responsável por operação de drone do Estado americano durante um período de cinco anos, decidiu abandonar a Air Force. Nesse silêncio pós experiência de guerra que Benjamin narra, segundo Chamayou, falar sobre a esses acontecimentos dentro do trabalho não é algo comum. No que define como “psicopatologia do drone”, o autor relata que os recrutas são avaliados pelos psicólogos militares quanto à capacidade, ou à “virtude prática”, de separar os eixos “trabalho” e “casa”, “compartimentar”. No livro de Abé (2012, apud Chamayou) acompanhamos o depoimento de Brandon.

“Faltavam então dezesseis segundos para o impacto. “Esses momentos passam câmera lenta”, lembra-se Brand hoje. [...] Nesse ponto, Brandon poderia ainda desviar o míssil. Três segundos. A sensação de Brandon era como se tivesse que **contar cada pixel** na tela. De repente, uma criança virou correndo uma esquina. [...] Brandon **viu um clarão na tela** – a explosão. Pedacos do edifício desabaram. A criança tinha desaparecido. Brandon ficou com o estômago embrulhado. “Matamos

o menino?”, **perguntou a seu colega sentado ao lado**. “Sim, acho que era um menino”, respondeu o piloto. [...] Foi então que alguém que não conheciam interveio, **alguém** que se encontrava **em algum lugar do mundo num posto de comando do exército** e que tinha observado o ataque: “Não, era um cachorro”. “Durante esses seis anos, vi homens, mulheres e crianças morrerem”, ele conta. “Nunca pensei que mataria tanta gente. Na verdade, eu achava que nunca conseguiria matar ninguém”. Nos dias em que não acontecia nada no cockpit, ele escrevia em seu diário coisas como: “No campo de batalha não tem nenhum lado, só sangue. Guerra total. Vi todos os horrores. Queria que meus olhos apodrecessem”. (grifo nosso, Abé, apud Chamayou, 2015, p. 138).

Brandon terminou por desistir da carreira como militar quando chegou ao trabalho e escutou de seu colega: “Ei, qual desses filhos da puta vai morrer hoje?” (Abé, apud Chamayou, 2015, p. 138). Em seu depoimento percebemos claramente a tecnologia da distância, o matar sem poder morrer, quando as lembranças de Brandon passam mais pela tela que pela arma. Diante do seu depoimento parecemos desenhar a situação de um jogo na internet, com controles remotos e nenhuma implicação de morte no corpo que mata.

“De fato, **o controle de tudo o que mexe através de máquinas de visão integradas em satélites inteligentes, que dobram em tempo real e de forma imediata a realidade**, permitindo determinar ponto por ponto, a cada momento, o território inimigo, vai de par, como se refere Virilio, com uma política de percepção e uma colonização do olhar que, tendo na **televisão um canal privilegiado**, procura domesticar as reações e emoções dos consumidores-espectadores, fazendo parte do mesmo **programa de abstração do mundo** em que este desaparece virtualmente sob as suas imagens. Os filmes de Farocki mostram essa transformação do mundo em imagem e literalmente pela imagem: é sobre a imagem e em função dela que se age” (Duarte, 2004, p. 1).

Nesse ponto, na esteira de Virilio, Chamayou propõe o conceito de copresença pragmática. “Ser copresentes significa estar em presença uns dos outros. Em regra geral, obviamente, a copresença pressupõe a colocalização – para ser copresentes é preciso estar no mesmo lugar – mas nem sempre é esse o caso” (2015, p. 263). Segundo o autor, nessa especificidade, em ruir a relação copresença e colocalização, estão as teletecnologias como o drone. Retomamos aqui, esse paralelo que estamos fazendo, com as bombas que mencionamos no início do capítulo.

“Em 1942, foram testadas, pela primeira vez, por técnicos militares, "bombas filmantes" – um termo criado por Klaus Theweleits: explosivos, nos quais está implantada uma câmara. Já na altura se podia controlar as imagens do avião, até que a câmara, junto com a bomba, detonasse. No entanto, esta arma não chegou a ser utilizada em combates. Só no início dos anos 90, na primeira Guerra do Iraque, é que as imagens destas "armas mortíferas" foram divulgadas a nível global” (Pantenburg, 2003, p.1).

Para Farocki, as “armas inteligentes” abrangem além do limite militar, modificam o trabalho, tornam o envolvimento humano desnecessário, antes as mãos, a condução do homem, agora também os olhos desnaturalizados e substituídos por algoritmos, enfim, “reconhecer e perseguir”, uma vez que, cada vez mais, “vigiar e punir” são ambos passíveis de automatização.

“Os dispositivos de teletecnologia desmentem e ao mesmo tempo ressintetizam o que o próprio corpo, em sua unidade imediata, apresenta como inerente. O que essas novas sínteses assim modificam são as formas e as estruturas constitutivas da experiência, que são também as condições da experiência intersubjetiva. É isso o que a teletecnologia do drone, no que toca a relação com a violência, reconfigura radicalmente, introduzindo uma revolução nos modos de copresença, e com ela, na estrutura da intersubjetividade” (Chamayou, 2015, p. 268).

Em seu documentário “Guerra à distância” Farocki repensa a forma eletrônica de conduzir a guerra, sem armas, na ocasião em que câmeras foram acopladas em mísseis para transmitir ao vivo os ataques e explosões. “Onde fica o papel do olhar como testemunha história, quando as bombas e os repórteres se transformaram em uma coisa só?”³².

Se considerarmos que privilegiamos partir dos não humanos para ver quais trajetórias poderíamos entender através de *Imagens do Mundo*, *Inscrições da Guerra*, podemos ressaltar que tanto o *Eye Recorder*, as câmeras acopladas nos mísseis, quanto os drones, são mais do que modos de ver, mas também, diretamente, de matar, tal como Deus. O não humano maquínico assume, assim, a perspectiva divina. “Os nazistas não notaram que

³² Ver em <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20440394.html>

seu crime era fotografado, e os americanos não notaram que o fotografavam. As próprias vítimas nada notaram. Conforme registrado em um livro de Deus” (Farocki, 2007, p. 78 apud Rollet). Fernanda Bruno (2013, p. 13), reitera o “Olho de Deus ou Deus como Olho” citando uma das representações pictóricas mais expressivas da nossa cultura: Os sete pecados capitais, de Hieronymus Bosch.



Os sete pecados capitais, de Hieronymus Bosch ³³

Como observamos acima, o círculo central corresponde ao olho de Cristo em ressurreição. A figura de Jesus encontra-se ao centro do círculo, na pupila. Ele está em pé, e ao seu redor, a íris repleta de linhas acompanhadas da frase em latim: “*Cave cave deus videt*”, isto é, “Cuidado, cuidado, Deus vê”.

“A **fotografia aérea** do campo de Auschwitz age dessa forma, no seio do discurso do filme, como um retorno do reprimido, ocultado pela **lenda de um olhar todo-poderoso pois aparelhado**. O que nós descobrimos, pós-fato, é que um vestígio não pode se tornar signo se não há um olhar que o questione, um pensamento que o interprete e confira-lhe sentido: **só o pré-visível pode tornar-se visível**. De fato, a referência não é dissociável da significação e a imagem – que nasce

³³ Disponível em [http://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-7YZNK4/\\$File/Hieronymus+Bosch+-+The+Seven+Deadly+Sins+.JPG](http://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-7YZNK4/$File/Hieronymus+Bosch+-+The+Seven+Deadly+Sins+.JPG)

dessa conjunção – requer para surgir um sujeito. **O olho-máquina que inscreve o vestígio do campo não era senão um olho sem olhar**” (Rollet, 2014, p.3).

Em *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*, Farocki nos propõe uma relação que parece, à primeira vista, um tanto distante com as imagens de Auschwitz. A palavra alemã *Aufklärung*, que significa Iluminismo, é repetida durante o filme. Farocki parece insistir com ela e não à toa. O termo é ao mesmo tempo relacionado ao movimento filosófico, em geral, traduzido como “esclarecimento” para o português³⁴, e também utilizado no campo militar³⁵ (*Aufklärung Militär*) como “reconhecimento ou inteligência militar”, um estudo operacional e tático das próprias operações, bem como as do inimigo e dos ataques produzidos. No que tange o Iluminismo, temos essa clara relação com a imagem aérea, que a tudo pode ver, reconhecer e ter conhecimento, em prol das ideias de progresso, com ênfase no aperfeiçoamento dos seres humanos e na superação da tradição.

“A nova visibilidade que o mundo adquiriu depois da fotografia e do cinema arrasta consigo a perda de inocência da visão face a qualquer imagem. **O pressuposto do olho esclarecido herdado do Iluminismo, responsável por uma concepção ilusória de que as imagens da mídia visariam ainda à representação de uma realidade pré-fílmica**, no que seria um contributo para o conhecimento aprofundado e informado da mesma, não é mais possível e tem de ser contrariado criticamente: assim, em *Die Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Images of world and the inscription of war) (1988), o termo *Aufklärung* é usado na sua dupla acepção de termo oriundo da filosofia e da história das ideias e de termo que se refere igualmente ao **reconhecimento aéreo militar**, para refletir sobre os paradoxos de uma **crecente vontade de iluminação generalizada, sobretudo na sua versão de ordem técnica**, com raízes num quadro epistemológico determinado pelo **desejo de tudo ver, de tudo saber, pelo equívoco de que a razão, versão humana do olho de Deus**, instrumentalizando o progresso tecnológico, seria capaz de “ver” sempre mais e melhor” (Duarte, 2004, p. 1).

Analogamente, “Deus”, mediado pela técnica, continua com o poder de matar e não morrer. Ao “homem de guerra” é conferida, poderíamos dizer, a “divindade” dos dados conectados aos aparatos, e em certo momento, além de saber sobre o outro, também exercer poder sobre a vida dele. Porém, “em todos os casos, o sujeito que vê não está jamais na origem dos regimes de visibilidade, mas é, de diferentes modos, uma função

³⁴ Ver mais em <http://pt.bab.la/dicionario/portugues-alemao/esclarecimento>

³⁵ Ver mais em https://de.wikipedia.org/wiki/Milit%C3%A4rische_Aufkl%C3%A4rung

derivada, um agente entre outros, o que nos permite [...] articular máquinas de ver e modos de ser” (Bruno, 2013, p. 15). O “homem de guerra” é esse indivíduo que reúne em si todo o paradoxo de uma guerra que começa antes, no cotidiano. O soldado da “guerra de cabine” é capaz de matar à distância lidando com dados que nós mesmos, inclusive ele próprio, produzimos. A cada ação digital em nossa vida diária estamos acompanhados por aparatos e redes que permitem nos rastrear e contribuir com esse quadro cujo excesso de informação é um dos responsáveis por solidificar. Nesse sentido, a “vigilância distribuída”, conceito cunhado por Bruno, pontua essa dualidade ente o sujeito que articula e produz dados, ora mais um partícipe, ora protagonista, em fluxo contínuo e desigual. “Trata-se de uma noção operatória, que não pretende ser uma definição acabada, mas uma via de exploração, entendimento e problematização de um processo que está em andamento e que envolve uma série de tensões” (Bruno, 2013, p. 17). A vigilância está para o drone como seu motor, ferramenta de conduta governamental que tornou possível a realidade que Brandon descreveu em seu trabalho cotidiano de ataques e, talvez, de uma “guerra de cabine”. “Uma atividade de vigilância pode ser definida como a observação sistemática e focalizada de indivíduos, populações ou informações relativas a eles, tendo em vista produzir conhecimento e intervir sobre os mesmos, de modo a conduzir suas condutas” (Bruno, 2015, p.18). Susana Duarte relaciona as “imagens de topometria” e de vigilância em *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra* à uma “virtualidade mortal do fotográfico”.

“De fato, este filme, analisando imagens da topometria e imagens de vigilância na sua diversidade de suportes e de contextos históricos, se organiza em torno de uma zona cega inerente à virtualidade mortal do fotográfico (5) que prefigura, para além da fotografia, a impotência genérica das imagens atuais produzidas pelos dispositivos técnicos de percepção que, num crescendo de sofisticação, determinam uma óptica global estratégica de controle do território” (Duarte, 2004, p. 1).

A vigilância é apenas o ponto de partida para uma ação política globalizada capaz de acionar mecanismos cada vez mais individualizados e gerar padrões de comportamento algorítmicos. Enquanto a vigilância “distribuída” depende ainda mais do desejo de fazer parte de uma ecologia digital e social, modulada não apenas pelo controle, mas principalmente pelo desejo. Chegamos ao cidadão de toda parte, implicado em uma “uma guerra furiosa pelo futuro da sociedade”, segundo Assange (2013). O fundador do Wikileaks radicaliza no livro *Cypherpunks: liberdade e o futuro da internet*, “é como ter

um soldado embaixo da cama”, e como Virilio, Farocki e Chamayou, Assange aponta para o que denomina de uma “militarização do ciberespaço” (2013, p.16).

“Quando nos comunicamos por internet ou telefonia celular, que agora está imbuída na internet, nossas comunicações são interceptadas por organizações militares de inteligência. É como ter um tanque de guerra dentro do quarto. [...] Nesse sentido, a internet, que deveria ser um espaço civil, se transformou em um espaço militarizado. Mas ela é um espaço nosso, porque todos nós a utilizamos para nos comunicar uns com os outros, com nossa família, com o núcleo mais íntimo de nossa vida privada. Então, na prática, nossa vida privada entrou em uma zona militarizada” (Assange, 2013, p. 11).

Ao findar a incursão que fizemos nessa camada, a partir das “imagens vistas de cima” até os drones e sua relação com a vigilância e o novo modo de guerra, entendemos a agência das imagens que Farocki nos apresenta de Auschwitz, sua força histórica, mas acima de tudo, sua ressonância com o presente.

Assim como Lindeperg nos contextualiza e termina por pesar as imagens de *Noite e Neblina*, as “subjéctivas fantasma” de *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra* agenciam essa rede e associação entre os objetos protagonistas desse eixo e suas formas fílmicas. Em nosso desafio, ainda nos perguntamos, estamos partindo do objeto, nos descentrando? Se, como Farocki nos aponta, as imagens de Auschwitz, proporcionadas pelo avião B-17, são representações justas da violência simbólica dos campos, consideramos que, a “distância” implica um fator fundamental para a visualidade do drone, do “Google maps”, do mundo que navegamos virtualmente pelos mapeamentos e outras demandas que não chegam ao uso comum, como a guerra. “A época das imagens do mundo, argumentou o filósofo, é a época em que “o mundo é concebido como imagem”” (Heidegger, 2002 apud Genaro 2016). Motivo pelo qual concluímos que, a instância do remoto possa ser uma das bases de nosso tempo.

3.2. Inscrições da guerra: as trajetórias e os arquivos

Se no tópico anterior pensamos sobre os objetos técnicos que nos proporcionaram a visão aérea “vista de cima”, em uma “subjéitiva fantasma” (Farocki, 2004), agora nossa materialidade parte das imagens, dos papéis que elas foram impressas, seu modo de captura, circulação e ativação até o momento que encontram “as mãos” de Farocki. Consideramos as tecnologias, os vestígios e historicidades que o diretor convoca com as imagens que escolhe para *Imagens do mundo, Inscrições da Guerra*, assim como, de outros dois filmes (*Shoah* e *Noite e Neblina*) que também fazem parte da trajetória dessas imagens que trazemos.

Voltemos à noite de 4 de abril de 1944, quando os bombardeios dos EUA atingiram a fábrica de combustíveis e borracha, localizada em Auschwitz, IG Farben. Esse é ponto central de *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*. Auschwitz era o nome alemão dado à cidade de Oswiecim, na Baixa Polônia, e consistia em um conjunto de campos de concentração, em áreas anexas à Alemanha. Mesmo fora do território alemão, acabou por se tornar o maior campo nazista da guerra. O governo alemão se viu obrigado a construir mais campos de concentração e extermínio devido à prisão em massa dos judeus, sobretudo os poloneses. Na porta de Auschwitz I lia-se “*Arbeit macht frei*”, isto é, “o trabalho te liberta”.

A narradora do filme Ulrike Grote³⁶ nos conta que Alfred Wetzler³⁷ (1918-1988) e Rudolf Vrba, foram dois prisioneiros judeus que conseguiram fugir do campo, após três dias depois das primeiras fotos de Auschwitz, e “queriam contar ao mundo a verdade sobre os campos”. Juntos produziram o relatório Vrba-Wetzler que proporcionou aos aliados informações sobre a topografia e a localização dos campos de concentração.

As imagens da guerra são parte do filme de Farocki, mas ele nos convida a ir além delas e pauta sequências que aparentemente não se correlacionam. São elas: Um laboratório de pesquisa localizado em Hannover que pesquisava sobre água. Fotografias registradas por funcionários da SS em Auschwitz. Uma modelo sendo maquiada em Paris. Uma escola de arte no seu cotidiano dentro da sala de aula. As anotações no diário de Alfred Meydenbauer, o responsável pelo uso da fotografia na medição, dando origem à

³⁶ Ver mais em <http://www.imdb.com/name/nm0343826/#self>.

³⁷ Ver mais em https://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred_Wetzler

fotogrametria. Fotos de mulheres argelinas tiradas por recrutas franceses. Ilustrações feitas por um dos prisioneiros do campo de concentração, Alfred Kantor. Máquinas trabalhando em linhas de produção. E por fim, mas não necessariamente nesta ordem, uma vez que Farocki cita e recita essas imagens, seguindo e retomando constantemente a narrativa, imagens e áudios do processo de simulação de vôo do *Eye Recorder*.

“Em *Imagens do Mundo e da Inscrição da Guerra*, Farocki justapõe fotografias de diversas fontes para decodificar os rastros do evento inscrito nas imagens e ao mesmo tempo tomar a medida do que não é imediatamente representado. Em *Respite*, no entanto, ele começa com uma única fonte, a fim de evocar imagens de memória. As sequências de Westerbork tornam-se assim imagens palimpsestos, que convocam à superfície outros estratos de imagem, que recordam a memória e a história do cinema³⁸” (tradução nossa, Lindeperg, 2009).

O trabalho do Farocki recupera uma análise “dialética” das imagens, assim como propôs Benjamin. “Quando Benjamin evoca a imagem aurática dizendo que, ao nos olhar, ‘é ela que se torna dona de nós’” (Didi-Huberman, 1998, p.158). Seu gesto ressignifica a noção de história em que as imagens estão inscritas, questiona os discursos onde circulam exatamente quando as retira do usual.

“A escrita fílmica de Farocki se assume, assim, como um trabalho de arqueologia sobre as constelações de imagens e as suas transformações, sobre os discursos que as fundam, recombinao fragmentos e textos de proveniência diversa, da sua junção e confronto irrompendo um terceiro espaço, uma nova imagem, que funciona como a imagem dialética, descrita por Benjamin” (Duarte, 2004, p. 1).

Segundo Pantenburg (2003), as capturas realizadas por “projéteis de mísseis” “serviam para mostrar superioridade técnica”. Por isso, essas imagens se tornam protagonistas em um novo tipo de imagem, que, para Farocki, transcendem por completo o trabalho fotográfico. “Os sistemas GPS, as ‘armas inteligentes’, o tratamento industrial de peças

³⁸ *In Images of the World and the Inscription of War, Farocki juxtaposes photographs from diverse sources in order to decode the traces of the event inscribed in the pictures while simultaneously taking the measure of what is not immediately represented. In Respite, however, he starts with a single source in order to evoke memory-images. The sequences of Westerbork thus become palimpsest images, which summon to the surface other image-strata, which recall the memory and history of cinema.*

em estado bruto: todas estas estão baseadas em processos calculáveis, nos quais as imagens são reduzidas a algoritmos e operações técnicas” (Pantenburg, 2003, p. 1).

“Imagens aéreas e fotografias de Auschwitz formavam o centro de gravitação do filme. “Reconhecer e perseguir” é o seguimento de “Imagens do mundo”, uma atualização sob as alterações da técnica no início do século XXI. Já não é a imagem fotográfica, que se deve ao avanço químico, físico e mecânico do século XIX, que organiza, hoje em dia, operações militares e civis, mas o processamento da busca de imagem, através do computador da era eletrônica” (grifo nosso, Pantenburg, 2003, p. 1).

Entre os dois filmes, *Reconhecer e Perseguir*, e *Imagens do Mundo*, *Inscrições da Guerra*, há a Segunda Guerra Mundial como eixo histórico. O gesto de apropriação de imagens se intensificou na mesma medida em que os arquivos começaram a ser feitos, cineastas passaram a se interessar e a “noção de documento” (Lins, Rezende e França, 2001, p.57) passou a ter importância no fim dos anos 1960, “a história é o que transforma os documentos em monumentos” (apud Lins et all, Foucault, 2004, p. 8). Citando o historiador da arte G. Didi-Huberman, Lins (et all, 2011) retomam que “uma **imagem de arquivo** é uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem” (2011, p. 54).

Alain Resnais, na década de 1950 é um desses marcos, assim como o trabalho que Farocki vai desenvolver, anos mais tarde. Em *Le Goff*, a relação entre documento e monumento se dá no gesto, no organizar e montar, atravessando o momento em que foi produzido, mas, sobretudo, o momento em que é retomado. “O *documento é monumento* porque resulta de um esforço das sociedades que o guardaram e manipularam para “impor ao futuro determinada imagem de si próprias” (Lins et all, p. 60 apud 1990, p. 538). Os artistas que se propõem a esse trabalho com o documento, assim como pesquisadores, como vemos em Farocki e Resnais, tomam um lugar de “arqueólogos”, que “não é em absoluto um nostálgico voltado ao passado”, mas alguém que “abre os tempos” das imagens-documento, “através do seu esforço constante de transmissão” (Lins et all, p. 61 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 108). Lins, Rezende e França retomam o filme de Farocki, *Operários saindo da Fábrica* (1985), quando o diretor retoma “a imagem-documento” dos Irmãos Lumière, acrescentando outros sentidos, e relacionado a outras associações.

“Embora certos métodos de abordagem aproximem Farocki de Marker e Varda, para ficarmos apenas nesses dois “clássicos” do ensaio moderno e contemporâneo, o que os difere é a qualidade das imagens retomadas: em muitos filmes do cineasta alemão, elas são desprovidas de qualquer estatuto artístico” (Lins, Rezende e França, 2001, p. 62).

As imagens nos filmes de Farocki são “restituídas” a nós, devolvidas, a seu modo, de um lugar que precisamos saber notícias. “Imagens banais, funcionais, aparentemente inexpressivas, que ninguém quer mostrar; imagens esquecidas, censuradas e que, de certo modo, ele nos restitui”. (Lins, Rezende e França, 2001, p. 62) Farocki tem um papel fundamental nesse movimento de restituir as imagens e nos propôs ver a técnica de outro modo, intrinsicamente conectada ao nosso modo de agir e pensar, abrir os bastidores que parece não nos impactar. “Não se torna de fato complicado, rever cada dia, por nossa própria conta, as imagens de nossos ‘aparelhos de Estado’, depois que Farocki desmontou e restituiu a estratégia, a duplicidade, a complexidade, a temível técnica?” (Didi-Huberman, 2010, p. 164 apud Lins, et all, p. 63). Neste movimento, Farocki ainda aciona nosso modo de observar e entender o processo de circulação das imagens, questionando as referências de onde vieram. Segundo Comolli, em entrevista a Lindeperg, a “plasticidade das imagens, seu caráter migratório, sua resistência e indeterminação como aquilo que permite ao cinema desvencilhar-se dos referenciais históricos da imagem e misturar tempos, lugares, sujeitos, formas, circunstâncias — operações radicalmente diferentes daquelas efetuadas pela história” (Lindeperg, Comolli, 2010, p. 340 apud Lins, et all, p. 64).

O palimpsesto é uma metáfora importante no trabalho de Lindeperg. Na Idade Média, se tratava de um pergaminho ou papiro usado para escrita. Como esses artefatos eram raros e de alto custo, era comum reaproveitá-los. Em grego antigo, a etimologia da palavra remonta a “aquilo que se raspa para escrever de novo³⁹”. As tecnologias modernas são capazes de recuperar registros nesses suportes, igualmente como Sylvie compara em sua metodologia, deslocando camada a camada o trajeto feito até aquele objeto se tornar o que é. “Um dos movimentos mais interessantes do método de análise proposto por

³⁹ Ángel Escobar, *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*, Zaragoza. 2006. apud <https://pt.wikipedia.org/wiki/Palimpsesto>

Lindeperg é mostrar as mudanças provocadas pelo deslocamento no tempo, no olhar portado sobre uma imagem” (Blank, T; Machado, P; p. 2, 2013).

Como Blank e Machado destacam, a trajetória da imagem como método de olhar é o que enriquece o trabalho de Sylvie. A seguir temos um exemplo de como a autora lidou com a pesquisa do filme *Noite e Neblina* de Alain Resnais, onde utilizou o método que estamos descrevendo. “O problema que o cinema coloca, enquanto banco de imagens, cada vez mais amplo, é justamente o de liberar suas imagens de vinculações históricas, para torná-las ahistóricas e, portanto, disponíveis para novos usos e novas demandas sociais e simbólicas” (Lins, Rezende e França, 2001, p. 64). Sylvie esclarece que Resnais, em *Noite e Neblina*, desconhecia o valor de algumas imagens com as quais lidou em sua montagem naquela ocasião. É então, no próprio ato de fotografar, que se constrói o elo entre a imagem de arquivo e o assassinato, entre o registro que conserva o vestígio de uma vida e a destruição dessa, cuja realidade é assim reduzida ao status de referente. “Conservar e destruir: a lei do arquivo” (Rollet, 2014, p. 4).

“No momento da filmagem de *Noite e Neblina*, a equipe do documentário não tinha conhecimento da raridade de determinadas imagens que possuíam em mãos. Só anos mais tarde, algumas fotografias foram decifradas ou reinterpretadas. Esse é o caso do célebre plano da menina que olha para a lente do cinegrafista nazista de dentro do trem que seguiria para Auschwitz. Imortalizada pelo filme de Resnais, essa imagem se tornará símbolo da Destruição dos Judeus da Europa. No entanto, a busca da história dessa menina iria revelar, já na década de 1980, que ela era cigana e não judia” (Blank, T; Machado, P; p. 2, 2013).



Figura 1 – Foto do filme *Noite e Neblina* – Settela Steinbach segue no trem para Auschwitz ⁴⁰

⁴⁰ Ver em <http://www.cercleshoah.org/spip.php?article301>

Noite e Neblina (1955) de Alain Resnais é o primeiro filme a lidar com as imagens do Holocausto e por isso, como nos indica Lindeperg, passou ao largo de muitas leituras possíveis para as imagens. “A marca histórica das imagens não indica somente que elas pertencem a uma época determinada, ela indica sobretudo que elas não alcançam a “legibilidade” senão em uma época determinada” (Benjamin, 1997, p. 479 apud Rollet). Talvez essa seja a grande riqueza do arquivo. Esse retomar é constituir nova temporalidade e modo circulação, colocando a história em processo contínuo de invenção. “E o fato de alcançar a “legibilidade” representa, certamente, um ponto crítico determinado do movimento que as anima” (Benjamin, 1997, p. 479 apud Rollet). Seguiram-se outros filmes como *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, e *Imagens do mundo e Inscrições da Guerra* (1988), de Harun Farocki, do qual propomos nos aproximar neste trabalho. A grande diferença entre eles é a utilização ou não das imagens. No caso de Lanzmann, o filme abdica do arquivo e se pauta no depoimento dos sobreviventes.

“Se Claude Lanzmann abriu mão dessas imagens por considerá-las uma exposição gratuita, Alain Resnais, em *Nuit et Brouillard*, o fez por desconhecimento. Como observa Sylvie Lindeperg (2010), no contexto em que o filme foi feito (década de 50), Alain Resnais não tinha ainda o distanciamento necessário para que se pudesse compreender a real importância de algumas imagens” (Faria, 2012, p. 105-106).

No trabalho de Lindeperg, por hora nesses dois exemplos, nos deparamos com a ampliação da imagem da tela, de modo que o processo artístico e o imbricamento dessas questões entre vida, política e arte realinham o postulado do filme e o rearticulam em sua instabilidade. Abaixo, acompanhamos um pouco do processo com a fotografia de Settela Steinbach, que mostramos acima.

“Como conta Lindeperg numa entrevista cedida a Jean-Louis Comolli, Resnais, quando montou o filme, excluiu essa fotografia por desconhecer o valor dessa imagem produzida nos campos de extermínio por uma testemunha numa condição de risco iminente. Não se trata de uma fotografia tirada pelos nazistas, e sim uma imagem que porta em sua precariedade, em seu desenquadramento, o olhar da vítima que capta a cena do extermínio instantes antes da execução” (Faria, 2012, p. 105-106).

Nesse gesto, se tomarmos a noção da pesquisa como possível parte desse limiar de significados e temporalidades, torna-se viável estar no presente, mas acrescentar as camadas ao passado. “Para a historiadora, isso é possível porque o filme escapa de uma memória museificada, que eterniza um horror esquemático dos campos de concentração, na medida em que produz a possibilidade de uma experiência que permanece nos espectadores” (Blank, T; Machado, P; p. 4, 2013). Diante das imagens, e na postura daquele que as revisita, a abordagem de Lindeperg nos inspira em um trabalho questionador a partir das materialidades, que permite novas arestas ao que parecia dado como completo. Sua curiosa relação com Latour também nos proporcionou um caminho nessa expansão do que poderia ser o cinema na tela.

Salientamos que o trabalho de Lindeperg traz pontos convergentes como o interesse “na ação”, na “trajetória” das coisas e não apenas em suas estagnações. Entretanto, o conceito de um filme palimpsesto, com todas as camadas que a autora relaciona, como em *Noite e Neblina*, nos parece ser bem mais amplo que nosso recorte sobre a agência não humana. Está sendo nosso exercício entender o quanto seguir essa agência convoca uma outra rede, que se aproxima da perspectiva de um “cinema em ação”, mas que é mais restrita do que aquela explorada pela autora. Além das ênfases nas trajetórias das imagens, o interesse que nos aproxima do trabalho de Sylvie está nesses agenciamentos que ultrapassam as questões da criação e do diretor, para acontecer no mundo, a cada nova camada.

Apesar de se aproximar da guerra, como *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*, e se relacionar inevitavelmente com a ideia do arquivo, *Noite e Neblina* e *Shoah* apresentam diferenças cruciais em relação ao primeiro filme. Segundo Lindeperg, Resnais se pautou nos arquivos como base para o filme. Já Lanzman fez um longa-metragem de mais oito horas de duração, sem nenhuma imagem, argumentando que essas referências ao Holocausto são impossíveis. Seu gesto gerou longo debate com Didi-Huberman. Segundo o filósofo, perante esses dois gestos distintos, Farocki reivindica novos lugares para essas imagens, com uma narrativa diferente e argumentando que esse passado precisa ser revisto.

“Se Claude Lanzmann sempre se recusou a retomar qualquer imagem de arquivo, estabelecendo uma separação entre a prova pela imagem e a multiplicidade dos testemunhos oculares e orais, fundamentando toda a sua poética nessa exigência, o cinema de Harun Farocki – que é, essencialmente, um cinema de retomada – se apega a essas mesmas imagens que Lanzmann recusa, propondo uma crítica e uma nova legibilidade para elas” (Bussy, 2015, p. 170).

Farocki não lida com essas imagens apenas como montador, na linha de Godard. Arriscamos dizer que ele instaura uma estética de restituição, ao as devolver ao domínio público e nos convocar também, ao nos encarregar delas. “Em outras palavras, se o discurso do filme é produzido na montagem, ele, no entanto, não provém dela. A montagem não é senão o lugar no qual aparece o discurso pré-existente das imagens” (Rollet, 2014, p. 490). “Imagens do mundo coloca em prática essa escritura “materialista” da história que Benjamin desejava: uma escritura que extrai seu poder heurístico do anacronismo, a única maneira de detonar a “continuidade reiterada da história” (Benjamin, 1997, p. 492, apud Rollet). “O primeiro gesto do cineasta é, portanto, o de abalar nossas representações do acontecimento: nada de cadáveres nem de corpos torturados aqui, mas rostos de mulheres, muito vivas” (Rollet, 2014, p. 491). É no rosto das mulheres argelinas, que precisaram dispor de seus véus para os documentos oficiais de identidade, em um gesto de violência do exército francês, em paralelo com a violência dos nazistas, que Farocki nos pergunta, diretamente, sobre o modo de produção dessas imagens, sobre como nos relacionamos com esses dispositivos. Essas imagens foram feitas pelo soldado e também fotógrafo Marc Garanger e, posteriormente, editadas por ele mesmo, no álbum *Femmes algériennes*⁴¹. “E, no entanto, nestas imagens deficientes, transita ‘alguma coisa’ que a confrontação com elas hoje permite que leiamos, uma mesma pergunta: “como enfrentar um aparelho fotográfico?”” (Rollet, 2014, p. 3).

“H: A gente pensa que no seu trabalho tanto o gesto iconoclástico, quanto o gesto iconofílico, estão ambos suspensos. Você parece achar uma espécie de terceiro caminho. Eu queria perguntar sobre **a sua posição diante das “imagens do mundo”**. [...]

F: (...). Eu tento manter um certo **aspecto intuitivo**: eu apenas assisto às imagens e elas devem se revelar fortes o suficiente. É de certa forma como na vida: existem as pessoas que você acaba conhecendo que você não decide, mas apenas descobre depois, se vocês vão se ver frequentemente, se vão se tornar amigos, se vão compartilhar a vida juntos de certa forma ou se elas vão simplesmente deixar seu horizonte. Eu lido com as imagens também dessa maneira. Elas não precisam ser belas, nem precisam ser únicas e tal, às vezes elas podem ser quase

⁴¹ “Nos últimos meses da guerra da Argélia, o comando decide estabelecer carteiras de identidade francesas, para controlar os deslocamentos da população. Marc Garanger, responsável por fazer as fotos de identidade, vê, em dez dias, desfilar diante de seu aparelho mais de duas mil pessoas, sobretudo mulheres, os homens estando nas lutas pelos interiores do país. “Eu vi seus olhares de perto, primeira testemunha de seu protesto mudo, violento. Quero lhes prestar uma homenagem”, escreve ele no álbum em que reúne as fotografias, *Femmes algériennes 1960*. (Rollet apud Paris, Contrejour, 1982).

vulgares, mas elas precisam ter certa tensão, aspectos interessantes, algum sentido contraditório. Isso é o que é importante” (Callou, 2015, p. 110).

Restituição e desvio das imagens articulam-se no trabalho de Farocki. Cabe aqui uma contextualização do conceito de desvio para Guy Debord, pensador e cineasta situacionista, e escritor e diretor do livro e filme *A Sociedade do Espetáculo*. Seu conceito de desvio é explorado por Anita Leandro no artigo “Desvio das Imagens” (Leandro, 2012). Segundo o artigo, o primeiro longa-metragem sonoro de Debord estreou na França em 1952, apresentando 64 minutos de telas brancas e pretas em sucessão. Seu título era *Urros a favor de Sade* e já no início do filme há uma indicação de que o diretor deveria subir ao palco e dizer: “não há filme, não pode mais haver; o cinema está morto; passemos ao debate, se quiserem”. Segundo Leandro:

“A recusa de imagem é uma forma de impedir a “adição de novas ruínas ao mundo do espetáculo e da lembrança”, como anuncia a banda sonora. Em vez de acrescentar mais um filme aos milhares de filmes existentes, Debord procura, sobretudo, aqui, dar boas razões para não fazê-lo, “substituindo as aventuras fúteis que o cinema acumula pelo exame de um tema importante, eu mesmo”, como ele diz, em *off*. Esse “tema importante” não é, evidentemente, nem o autor, nem o artista ou o cineasta, mas a pessoa, o homem comum em suas atividades cotidianas e insignificantes. Aliás, em todos os seus filmes, Debord e seus amigos aparecem nos momentos de lazer mais banais, bebendo nos bares e perambulando pelas ruas de Paris” (p.4).

Nesta experiência Debord refuta as imagens e ao mesmo tempo a transcendência associada à experiência artística, considerando inclusive a subjetividade vulnerabilizada pelo excesso e uma certa “produção de lembranças”. O cotidiano também ganha espaço e se reivindica através do banal como cena a partir da vida de Debord e seus amigos na tela. “Nada de imagens que venham transformar a experiência vivida em informação arquivável, em discurso acabado, em monumento venerável” (Leandro, p. 4). O cinema, principalmente o filme “de arquivo”, quando se vê diante da possibilidade de retomar imagens, repete a relação com o passado “sacralizado”. “A reivindicação do ato de memória é formulada do ponto de vista de um saber histórico pré-estabelecido, que subtrai da imagem assim atualizada seu caráter material, documental” (Leandro, p. 4). O

que poderia a imagem diante desse congelamento temporal? Diante desse ‘poder-saber’ que carrega intrinsecamente e que de forma curiosa a limita? O método da maioria dos filmes de arquivo nesta direção é quase sempre “antigenealógico na medida em que a memória entra apenas para comprovar discursos, sejam para quaisquer fins. A imagem se torna um mito e perde sua singularidade e sensibilidade. Essa imagem não pode ser objeto de si mesma, ela é simplesmente uma prova utilizada. Essa imagem é morta e perde seu direito ao esquecimento, fica desprovida de invenção. “O esquecimento, em seus filmes, é o contraponto da lembrança, a condição para inventar uma memória, num presente dela desprovido” (Leandro, p. 3). Para Debord, o desvio se relaciona com as imagens, as monta, mas pretende não tirar seu direito à unicidade.

“A recusa em acrescentar novas imagens ao mundo do espetáculo e o desvio de função de imagens já filmadas transformam a montagem num ato cinematográfico eminentemente político, capaz de reunir o que foi separado, de desmontar discursos e de remontar as imagens do espetáculo de outra maneira, para, finalmente, devolvê-las, desreificadas, ao espectador, como matéria prima destinada a sua atividade criadora” (Leandro, p.3. 2012).

Os filmes do cineasta ficaram proibidos de serem veiculados durante vinte anos, e por isso, muitos desconhecem o filme *A sociedade do espetáculo* (1973) em que Debord *desvia* o sentido das imagens utilizadas. “A montagem, aqui, acumula imagens, é verdade, mas apoiada numa política de subtração de sentido, de apagamento dos discursos sob os quais elas foram arquivadas” (Leandro, Anita. p. 5). De um lado tem-se um apagamento da “função-autor” de quando a imagem foi usada em seu contexto inicial e sua intencionalidade criativa primeira. “O espetáculo reúne o separado, mas ele o reúne enquanto separado” (Debord, 1992, p. 30). Para Debord, o espetáculo é um movimento capaz de esvaziar inclusive a arte tratando-a como mercadoria. “Cada filme de Debord funciona, dessa forma, como um espetáculo a menos” (Leandro. p. 5). A utilização de imagens de arquivo acontecia desde 1920 pelos russos, mas em 1956 Guy Debord e Gil Wolman publicam o “Manual de instruções do desvio”, “uma espécie de tutorial para o desvio de imagens no campo das artes, com fins subversivos” (Leandro, p. 6). “É preciso refutar o próprio cinema, esvaziá-lo, interditando-lhe qualquer acesso ao estatuto de obra”

(Leandro, p. 4, 2012). Farocki, como nos atenta Agamben (1998)⁴² nesse paralelo com Debord, nos convida a ver o “meio”, a perceber uma trama maior responsável também, participe dos atos, ou seja, ambos os autores desnaturalizam nosso olhar diante das imagens, em suas variadas trajetórias.

Provocativamente, Brenez (2013) elege a profusão de imagens geradas em torno do Occupy Wall Street's *livestream*, o acontecimento cinematográfico daquele ano. Em entrevista, é questionada se tem reservas quanto à nova proliferação política de imagens online. “Pelo contrário, a proliferação de imagens, parece-me ser um fenômeno maravilhoso. (...) Há um mar de propostas criativas e valiosas que vamos precisar para começar a explorar”⁴³ (tradução nossa).

Justamente em contraponto à recusa da imagem como resposta ao capitalismo, encontra-se o oposto como estratégia política em outro contexto, quase 40 anos depois. Debord suicidou-se em 1994, logo antes do “estouro” da Internet. Que diria ele diante dessas “contraimagens”, ou diante do cotidiano “super evidenciado” pelas redes sociais? Que gesto de desvio seria possível? Certamente enquanto metodologia o desvio está sempre aberto à criação. Para Brenez, as imagens do *Occupy*, como tantas outras geradas nesta “guerra”, “constituem peças de uma utopia simbólica”⁴⁴. O capitalismo contemporâneo, assim como sublinha o conceito “sociedade de controle” de Deleuze, recebe a crítica, a incorpora e se revigora com inúmeros e quase invisíveis rastros. Félix Guattari, em entrevista, identifica a capacidade inventiva de adaptação do capitalismo.

“...a primeira fase da revolução industrial consistia em transformar os indivíduos em robôs, em autômatos, com a fragmentação do gesto do trabalho. Agora, cada vez mais, no seio mesmo da evolução das forças produtivas, está colocado o problema das singularidades, da imaginação, da invenção. Cada vez mais, o que será demandado aos indivíduos na produção é que eles sejam eles mesmos” (Les Vendredi de la Philosophie. Emissão radiofônica. France Culture, Arquivo INA-26/04/1970 – Guattari, apud Migliorin).

⁴² AGAMBEN, Giorgio; “Le cinéma de Guy Debord”, in *Image et Mémoire*, Hoebeke, 1998, pp. 74-75.

⁴³ “On the contrary, the proliferation of images seems to me to be a wonderful phenomenon: more images and films in line with standardized forms, of course, but also more formal, visual, and logistical innovations. There is a sea of inventive and valuable proposals that we will need to start exploring.” Brenez. Ver em <http://brooklynrail.org/2012/03/film/lart-le-plus-politique-nicole-brenez-with-donal-foreman>

⁴⁴ “For me, they constitute pieces of a symbolic utopia.” Brenez. Ver em <http://brooklynrail.org/2012/03/film/lart-le-plus-politique-nicole-brenez-with-donal-foreman>

Na sociedade pós-disciplinar os limites não estão mais explícitos. E o lugar das imagens e das “contraimagens”, ou seja, aquelas que se inventam como alternativa ao discurso monopolista da mídia pede reinvenção a cada apropriação do capitalismo ou mesmo do mundo. Se antes somente os dispositivos óticos do século XIX, o cinema e a fotografia se viam capazes desse diálogo, as multiplataformas de captação de imagens, de drones aos pequenos celulares, e uma enorme variedade de câmeras e usos atualizam o desvio. Como e para onde desviar-se? A profusão de imagens ainda é uma questão?

Voltemos ao *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*. Foi em 1947 que o governo polonês transformou Auschwitz em museu, em uma tentativa de lidar com o paradoxo entre a homenagem e a memória. No interior do museu, pode-se ver a câmara de gás, sapatos e os cabelos cortados dos prisioneiros. Hoje trata-se de um patrimônio da “humanidade”, estranho, mas durante anos foi corriqueiro negar o Holocausto, tanto que isso tornou-se crime⁴⁵ na Polônia. A noção de memória, para Farocki, estava intimamente relacionada à materialidade delas. Como e em qual suporte a memória se retém? Farocki perseguia essa pergunta, “o que é a imagem?” através dos dispositivos que as tornavam possíveis e propõe uma escrita fílmica arqueológica, para ele, as imagens deveriam ter autonomia.

“Na análise da materialidade, apenas uma articulação política não satisfaz Farocki. Antes disso, há fundamentalmente uma estrita conjugação da materialidade com a dimensão de memória, de suporte ou retenção da memória; de reminiscência a partir de uma materialidade. As técnicas fotofono-cinematográficas constituíram, por excelência, um novo empreendimento para a questão da memória humana. O cineasta mergulhou a fundo neste novo empreendimento, para igualmente expor outros. Podemos separar obras diversas: como nas reflexões sobre os suportes de memória em sentido histórico sobre arquiteturas, jornais, fotografias, fábricas, em *Entre duas guerras* (1978) e *Ante aos seus olhos – Vietnã* (1982); quando alcançou reflexões genealógicas a partir da recuperação de arquivos de imagens aéreas, fotogrametria, cartões postais – mas também com a materialidade de motores à combustão, tecelagem, câmeras automáticas etc. – produzindo reminiscências e pensamento, acontecimentos tecnocientíficos diversos, em *Indústria e Fotografia* (1979), *Imagens do mundo e inscrições de guerra* (1988) e *Como se vê* (1986)” (Genaro, 2016, p.23).

⁴⁵ Ver em <http://www.yadvashem.org/holocaust/video-lectures?oldsite=true>

O não humano, dentro dessa autonomia cinematográfica empreendida por Farocki, está para nós, neste eixo de análise, nas imagens mesmas. “Até o presente, as imagens foram comentadas por palavras, algumas vezes pela música. Aqui as imagens comentam as imagens. (...) O que acontece em uma ilha de edição é comparável a uma experiência científica?”⁴⁶ (Farocki, 1995 apud Rollet). Farocki cria espaço para uma retomada das imagens para além da historiografia positivista e inscreve essas imagens no presente, de tal modo que podemos nos localizar, entender que houve um ponto de vista na captura, que essa mediação propõe mais que um “teor factual” (Benjamin apud Rollet, 2009, p. 11-15), ou no caso do cinema ou televisão, que entretenimento ou informação. Desse ponto de vista, inspirados na ANT, percebemos uma trajetória percorrida pelas imagens, em movimento contínuo entre o se produzir e o se sustentar como um rastro. Algo que a faz existir e “reexistir” em suas retomadas e aproximações, na verdade, Farocki alarga nossa compreensão de que, “diante a da imagem estamos sempre diante do tempo” (Hubberman, 2013, p. 11), ou seja, testemunhamos algo que a ultrapassa.

⁴⁶ Harun Farocki no comentário de Section (1995), publicado em francês em Films.

3.3. Farocki: homem-mídia

Descentralizar o humano não quer dizer ignorá-lo, por isso, nosso último “ator-rede” parte do articulador de todos os movimentos que esboçamos nos territórios das imagens operativas, das máquinas de visão, das inscrições e arquivos.

Farocki começou seu trabalho artístico nos anos 1960 e desde suas primeiras obras “contrapõe um cinema militante, fazendo ressaltar o vazio dos circuitos de imagens. Norteadado pelas referências de Godard e dos situacionistas, nestes primeiros filmes de caráter marcadamente panfletário” (Duarte, 2004). Há bastante influência de Brecht em seu trabalho e pode-se dizer que se envolveu enormemente com as questões políticas de sua época, sendo militante diretamente, inclusive, no início de sua carreira. Suas preocupações no início giravam em torno de uma contestação do que estava sendo desenvolvido no cinema, que para Farocki, estava repleto de códigos relacionados à indústria cinematográfica. Podemos dizer que foi no filme *Nicht Loschbares Feuer* (Fogo Inextinguível) em 1969, que Farocki desnaturalizou uma estética marcadamente da ficção ou do documentário até então e se colocou definitivamente como um artista e, principalmente nessa ação, como performer, propondo este filme-manifesto. Diante da câmera, Farocki lê um testemunho de um vietnamita revelando como foi ser queimado com *Napalm*⁴⁷, utilizado no Vietnã pelos EUA. Enquanto lê, Farocki arregança as mangas e queima o próprio braço com um cigarro aceso: “O cigarro queima a 400 °C. *Napalm* queima a 3000° C. A *Napalm* instantaneamente destrói a pele humana e dissolve a carne até o osso. Quando o *Napalm* está queimando é tarde demais para extingui-lo”.

“O que Virilio apelidou de **logística da percepção**, Farocki vai cartografá-la nas suas ocorrências materiais, não só no modo como se foi desenvolvendo e traduzindo na esfera originária da guerra culminando hoje numa espécie de tele-vigilância que se expressa em imagens das mais variadas naturezas, mas também como foi se disseminando pelos restantes territórios, numa crítica que se prolonga até à sua última instalação, **Auge/Maschine (Eye/Machine)** (2001), à **substituição do homem por máquinas perceptivas cada vez mais flexíveis, que automatizam a percepção e desimplicam o humano** de onde sempre foi incômodo mostrá-lo – no trabalho e na guerra -, e trabalham no sentido da administração e controle de todos os campos da vida” (Duarte, 2004, p. 1).

⁴⁷ Segundo o Wikipedia, a “Napalm é um conjunto de líquidos inflamáveis à base de gasolina gelificada, utilizados como armamento militar. O napalm é na realidade o agente espessante de tais líquidos, que quando misturado com gasolina a transforma num gel pegajoso e incendiário.” (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Napalm>)

Farocki foi contemporâneo do cinema novo alemão e produziu, além de variadas formas de expressões artísticas, como instalações (a partir de 1966), teatro, cinema e televisão, variados escritos e reflexões sobre a mídia e o cinema. Também lecionou e seu trabalho artístico se situou por muito tempo à parte da produção cinematográfica, sendo recorrentemente⁴⁸ designado como “um dos mais importantes cineastas desconhecidos”.

“Imagens do mundo e inscrição de guerra, de 1988, foi – segundo o próprio Harun Farocki – a obra documentária mais “ousada” do cineasta. Realizava, fundamentalmente, um exercício reflexivo a partir de uma arqueologia de mídia. **Diversos suportes tecnomidiáticos de memória visual – cinematográficos, fotográficos, estereoscópicos, aerofotográficos; desenhos manuais, mecânicos, computacionais** etc. – ganharam algum tipo de estudo. As consequências foram produtivas reflexões entrelaçando materialidades de mídias, política e história. Inúmeros críticos mergulharam na referida obra, salientando distintos assuntos. Como escreve Blümlinger (2014: 7, nota) – autora que, de sua parte, ressaltou os campos de epistemologia e de arqueologia do presente no filme –, Imagens do mundo... “[...] inspirou uma pletora de comentários, desde uma leitura lacaniana (Kaja Silverman), até um resgate histórico (Thomas Elsaesser), passando pela análise de inspiração deleuziana (Raymond Bellour) e de interpretação benjaminiana (Georges Didi-Huberman), para destacar apenas alguns”” (grifo nosso, Genaro, p. 2., 2016).

Nas observações de Genaro percebemos as aproximações que alguns autores tiveram com o filme de Farocki. Procuramos nos valer dessas produções e considerá-las em nosso percurso, porém, quando Genaro cita os “suportes tecnomidiáticos” sobre os quais Farocki se debruçou, nos encontramos com o recorte que procuramos dar ao seu filme. Como essas imagens foram produzidas, como dialogam com o gesto de Farocki e o que está em jogo quando falamos da autoria desse filme?

Fortalecemos neste ponto da nossa análise o “homem-mídia” que Farocki parece ter se tornado em sua obra, procurando teorizar e experimentar a imagem técnica. “Farocki empreende uma arqueologia das relações entre o corpo e as máquinas e mostra o que acontece aos corpos quando capturados por dispositivos maquínicos” (Duarte, 2004, p. 1). Podemos dizer ainda que o cineasta implica seu próprio corpo no fazer entre

⁴⁸ Ver em Escorel, Eduardo. <http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-cinematograficas/fiasco-farocki/>; também em Mourinha, Jorge. <https://www.publico.pt/2016/10/21/culturaipilon/noticia/peter-watkins-um-dos-mais-desconhecidos-dos-grandes-cineastas-do-mundo-1747703>;

as mídias, como em suas aparições segurando objetos, os mostrando com as mãos em *Imagens do Mundo*, *Inscrições da Guerra*, ou mesmo, em *Fogo Inextinguível*, quando se queima com o cigarro. “Auge/Maschine”, título de uma instalação realizada por Farocki em 2001, retoma a exploração do regime de visibilidade das sociedades de controle a partir do desenvolvimento de novas máquinas de visão que instauram “um processo de autonomização do olhar” (Blümlinger, 2002, p. 28-36).

Como produziu bastante para a televisão, estava acostumado ao processo de escrever algo antes de filmar, para apresentar como projeto, “digamos cinco ou dez páginas. Em alguns casos eu não tenho a menor ideia da forma que o filme vai tomar - **eu finjo saber!** - mas tento manter a cabeça aberta. Eu quero manter o horizonte aberto” (grifo nosso, Farocki, 2014 apud Callou, 2014). Seu processo criativo estava aberto todo o tempo, mas foi em *Imagens do Mundo*, *Inscrições da Guerra* que Farocki passou a não diferenciar o processo de pré e pós produção.

“A partir principalmente dos anos 1980, em *Imagens do mundo e inscrição da guerra* e em *Como se vê*. O que eu procurava superar era esse modelo tolo de que primeiro você tem um roteiro e depois você tem que traduzi-lo para o filme concreto. Isto, é claro, não é algo novo, muitos cineastas também puderam improvisar. Godard também improvisa um pouco, Cassavetes também. **O que está em questão é improvisar um pouco mais. Se você, tecnicamente, diz: eu começo filmando, eu edito um pouco e daí surge a nova ideia para a próxima filmagem.** Esse processo é muito comum quando você está pintando ou escrevendo um livro, onde você não tem primeiro um conceito e depois tem que executá-lo, onde você vai passo a passo” (Grifo nosso, Farocki, 2014 apud Callou, 2014, p. 107).

Depois de experimentar com a voz em “off”, utilizada em todo o *Imagens do Mundo*, *Inscrições da Guerra*, e em vários de seus filmes, Farocki passou a não se valer da narração, possivelmente inspirado pelas instalações que começou a fazer, depois de 1996.

“H: Nos últimos anos, desde que você começou a trabalhar com instalações, você parece assumir uma outra abordagem em relação ao comentário discursivo. Você está, digamos assim, mais lacônico, você não parece mais tão interessado em voz em off. **Você parece esperar**

ainda mais das imagens em si mesmas. Eu gostaria de saber o que isso mudou na sua reflexão sobre imagem e política.

F: Você está certo, mas há algumas exceções. Em 2003, *Reconhecer e Perseguir* teve muitos comentários. Mas em geral, você está certo. A série *Serious Games* é mais ou menos baseada em um pequeno paradoxo: **você tem as mesmas imagens para se preparar para a guerra e para curar o trauma da guerra.** De alguma forma, é uma ideia muito simples. Eu gosto então de colocar mais comentário estrutural que o comentário falado. A simplicidade sem simplificação é um objetivo importante. 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” (Grifo nosso, Farocki, 2014 apud Callou, 2014, p. 107).

Influenciado por diversas correntes de pensamento como o pós-estruturalismo, o marxismo e a fenomenologia, Farocki se colocou a “operar mídias” e não propôs reforçar o lado pensador que um cineasta já possui na sua ação.

“Tal como expressaram Antje Ehmman e Kosho Eshun, uma curta biografia de Farocki poderia ser certamente substituída por (...) “uma curta biografia de padrões técnicos em termos de formatos, aparelhos de mídia digital e ferramentas de edição. A lista de formatos inclui: **16mm reversível, negativo 16mm, 35mm, vídeo de 2 polegadas, vídeo de 1 polegada, Beta-SP, Beta-Digital, Mini-DV.** A lista de aparelhos inclui: **U-matic, gravador de fita ¼, Beta-SP, VHS/S-VHS e DVD.** A lista de ferramentas de edição inclui: **uma moviola 16mm, uma moviola 35mm, uma moviola 16mm/35mm, uma ilha de edição VHS/SVHS, um Avid e um Premiere-Pro**” (Ehmann; Eshun, 2010: 190 apud Genaro, 2016).

A mídia cinematográfica, para Farocki, está para o homem contemporâneo como a mídia escrita estava para o homem da antiguidade. “Farocki adotaria e transformaria uma das lições estéticas fundamentais de Robert Bresson: “Não filmar para ilustrar uma tese ou para mostrar homens e mulheres limitados a seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria de que são feitos [...]” (Genaro, 2016 apud Bresson, 1979: 41).

“H: Tem se tornado muito comum agora se referirem a você como um **“pensador da mídia”** ou tentarem descrever seu trabalho como uma “forma de pensamento” ou uma “forma que pensa”. O que você acha disso? [...]

F: Com toda modéstia, eu tento achar meios nos quais não apenas as palavras criem as ideias ou o discurso cinematográfico, mas que de algum modo a forma - a montagem – do filme contribua para tal. Desta maneira, **pode soar um pouco poético ter “imagens que pensam” ou “filmes que pensam” etc, mas esta é de fato uma das minhas ambições: achar alguma autonomia da forma cinematográfica**, pela qual você não apenas repita coisas que já existem no papel e as traduza para forma do filme. Eu tento achar alguma autonomia para a forma do cinema - este é de fato um dos meus objetivos” (grifo nosso, Farocki, 2014 apud Callou, 2014).

Ao responder que se direciona para “alguma autonomia para a forma do cinema” Farocki introduz melhor sua relação com as necessidades da produção contemporânea. “O método transversal diante das *imagens do mundo* atende a uma compreensão de diferentes tipos de conhecimentos e problemas dentro de uma posição de agenciador de imagens” (Genaro, 2016, p. 12).

“O paradoxo é que Farocki é provavelmente mais brilhante como um escritor do que como um cineasta, e ao invés de ser uma falha, ele realmente sublinha sua importância no cinema atual e seu papel contemporâneo na vanguarda política. Somente transformando a si mesmo como “escrita”, em sentido mais amplo possível, pode o “filme” preservar a si mesmo como uma forma de inteligência” (Elsaesser, 2014: 3 apud Genaro 2016).

4. Tramas finais

Diante das três camadas de agência que nos propusemos a explorar, *Imagens do Mundo: as máquinas de visão e as imagens operativas*; *Inscrições da Guerra: as trajetórias e os arquivos*; e por fim, *Farocki: homem-mídia* percebemos a que rede sociotécnica do filme *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra* nos levou. Na verdade, selecionar esses três eixos já nos apontou, por si só, pela dificuldade em separar esses movimentos de ação, que a relação entre o humano e o não humano está cada vez mais implicada. O mais desafiador, certamente, foi fazer esse recorte diante do material bibliográfico e imagético. O “não humano” que propusemos se limitava aos objetos envolvidos na criação de *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*. Mas ainda fomos deslocados até questões urgentes que, por exemplo, Virilio traduz ao justapor os atos de olhar e matar.

O ato de ver e o ato de olhar caminham no trajeto que o poder-saber engendra. São parte de uma mesma ação que só pode se dar em conjunto. Retomando Foucault, os processos que envolvem o “poder saber” “determinam as formas e os campos possíveis do conhecimento” (Foucault, 1999, p. 27). É nesse território fértil, como um arqueólogo do olhar, no sentido foucaultiano, que Farocki nos permitiu acompanhar a rede sociotécnica que permeia *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*. Para a pesquisa, não podemos negar, a escolha do filme ampliou nosso trabalho. Pudemos ressaltar a ação distribuída entre humanos e não humanos, tanto bibliograficamente, quanto pela riqueza envolvida nos gestos transversais da montagem de Farocki. Um convite ao que, para Daney “não tem por vocação representar, mas mostrar. “E mostrar é um gesto, um gesto que obriga a ver, a olhar. Sem esse gesto, não há nada senão “*imagerie*”” (Daney apud Rollet, 1994, p. 78-79).

Ao invés de ir primeiramente nas relações do “autor” Farocki com o filme, ou mesmo com o cinema, optamos, e se trata desse gesto neste trabalho, adentrar pelas portas abertas das materialidades e das pistas fornecidas por suas trajetórias. É um exercício de perspectiva, apenas. Mas bem, se não houvesse Farocki, haveria esse filme? Portanto, elencamos como nosso último “ator-rede”, ele, o próprio Farocki.

Kittler, em seu curso de 1999 “Mídias Ópticas” pontua, em uma frase, um pouco do que tentamos estabelecer, no gesto de dar atenção às materialidades, tateando o “problema teórico de debater se as mídias técnicas tornariam obsoletos conceitos como autor e

sujeito” (1999, p. 26). Nos perguntamos, com atenção, nos referindo ao trajeto que um filme faz através de seus “objetos”: “Quem age quando *ele* age?” (Latour, 1994, p. 34). Um papel, não humano, nos chamou atenção ao olhar para as máquinas de visão, que são, cada vez mais, máquinas de modulação do tempo e do espaço. Se já o eram com a fotografia e as mídias óticas, unidas à Internet, elas se potencializaram. A imagem, como pensaria Barthes, não age mais no “isto foi”, mas radicalmente no tempo do presente, em ação, como Farocki nos atenta, ela é parte da operação, se deslocando, há muito, do campo da contemplação. “Age-se sobre a imagem e não mais diretamente sobre o real, à **distância**, evitando o contato e a proximidade. As imagens não são mais representações de um real que lhes pré-existe, elas são simulações de um real que as irá decalcar” (grifo nosso, Duarte, 2004). A “distância”, mediada pelos aparelhos em rede, conectados, exponenciada e popularizada desde as imagens retomadas por Farocki em *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*, de alguma forma, produzem um anacronismo se as justapomos, como teve tempo de fazer o próprio Farocki, com a Guerra do Golfo, por exemplo, ou como tentamos fazer, com os drones, através de Chamayou.

De um lado, tivemos uma retomada das imagens e uma nova forma de lidar com elas no eixo *Inscrições da Guerra: as trajetórias e o arquivo*. E de outro, as materialidades que produziram essas imagens, no primeiro eixo, se mostraram em total conexão com a filmografia posterior de Farocki, como o documentário realizado 14 anos mais tarde, o *Guerra à distância* (2003). Talvez isso tenha produzido essa relação crítica entre as próprias imagens do filme e as implicações dessa conexão entre “ver e matar” que se apresenta nas imagens de Auschwitz, que traçamos um paralelo com a cultura do drone, ou “estética aerial” que vivenciamos. Como Lindeperg nos atenta abaixo, a relação entre “registrar” e “reconhecer” é uma das grandes potências de *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*. Se as imagens capturadas de Auschwitz tivessem sido “reconhecidas”, provavelmente a guerra teria tomado outros rumos. Essa “instabilidade do significado no trabalho com imagem”, dentro do gesto de Farocki, produz um deslocamento de como encaramos os aparatos de guerra, do cotidiano imagético e do cinema.

“Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra realça a preocupante proximidade entre os atos de conservação e os atos de destruição, a relação entre a violência da guerra e as tecnologias de **registro e reconhecimento, a instabilidade do significado no trabalho na imagem** ... [O filme] sublinha, portanto, com força, a necessária "colusão de imagem e texto na escrita da história"” (grifo nosso, tradução nossa⁴⁹, Lindeperg, 2009, p. 9).

Inicialmente, parecia haver uma predominância da pesquisa de imagens de arquivo, que se especificam pela não produção de Farocki dessas imagens. A montagem, assim, se tornava um tradutor importante, que permitia um caminho entre essas imagens e o cinema, que possivelmente, para Farocki, as devolveriam ao mundo. A ideia de montagem aqui pode referenciar atores não humanos importantes, para além das teorias cinematográficas, através da atenção às materialidades envolvidas nesse processo específico de Farocki. Devido ao seu caráter investigativo e aos filmes que produziu, “Farocki é um *pensador* que elegeu a mesa de montagem e não a escrivaninha como espaço central de seu *operar*” (grifo nosso, Genaro, 2016). Ainda é possível entender que Farocki se pautou em capturas dessas imagens em condições diversas, muitas vezes, filmando superfícies e objetos sem recorrer à pós-produção para um “aperfeiçoamento”, no sentido de uma qualidade exigida no cinema profissional em geral. Salvo no uso de recursos esteticamente propositais à narrativa, ou também, a outras expressividades, audiovisuais, videográficas ou experimentais. De certo modo, no campo do documentário, em que *Imagens do mundo, Inscrições da Guerra* pode ser localizado, o ruído tem uma estética providencial, conferindo um estranhamento e uma curiosidade sobre as imagens.

Também concluímos que nosso trabalho não é sobre cinema. Não chega até o cinema de autor, apenas parte dele. Mas possivelmente, convoca da figura do autor, aquele que é “agente, inventor, descobridor, responsável pela criação de algo”⁵⁰, para se tornar consciente do processo que termina por, desejando ou não, agir. A etimologia da palavra autor remonta ao latim⁵¹ “autor”, significando “o que aumenta, **fundador**, mestre, líder”. Ou ainda, no século XIV, “aquele que emite ordens por **escrito**”. Escrever, então, deixa

⁴⁹ *Images of the World and the Inscription of War underlines the troubling proximity between acts of conservation and acts of destruction, the relationship between the violence of war and the technologies of recording and reconnaissance, the instability of meaning at work in the image ...[The film] therefore forcefully underlines the necessary "collusion of image and text in the writing of history."*

⁵⁰ Ver em <https://www.dicio.com.br/autor/>

⁵¹ Ver em Dicionário Latim-Português, Porto Editora, 2001.

de ser algo ligado ao palimpsesto, ao papel, à caneta, e passa a referir cada vez mais às materialidades do cinema. A produção da visualidade contemporânea é, sem dúvida, um processo coletivo, no qual humanos e não humanos estão convocados a todo tempo. O cinema de autor, inscrito historicamente, se tornou para nós um ponto de partida e relação. Um modo de fazer cinema, que serviu como contraponto para essa outra coisa que estamos tentando nomear, que não abole o autor, mas “distribui a autoria”, não apenas com uma equipe, não somente em relação à a máquina industrial do cinema, mas também com o que o permite como obra, se deslocando do ponto de vista do humano.

Nossa tentativa foi criar uma outra perspectiva, inspirada em Latour, em que os objetos, as técnicas, as práticas são chamadas a atuar junto e não mais apagando a figura do autor. O gesto do autor, como o próprio Farocki fazia (por isso a reflexão sobre ele), se furta a grandes movimentos, marcas ou aparições. À espreita, como se estivesse tentando se manter o mais discreto possível, mas ao mesmo tempo, presente, ele está ali sem ceder seu lugar. As mãos do próprio Farocki, no filme de *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*, surgem na tela, novamente, quase como um “operador”, um narrador de gestos. Não nos parece que ele se preocupava em inscrever propriamente uma “marca” nos seus filmes. Apesar disso, o consideram, recorrentemente, no campo do “documentário ensaio”, não no sentido confessional, centrado no eu, mas em uma relação com o ensaio literário (Adorno, 2003), pautado pela experimentação enquanto se produz. Processo que podemos perceber, inclusive, na sua inseparabilidade entre pós e pré-produção, afinal, a experiência se encontra nesse registro do fazer e refazer.

No livro *Arqueologia do saber*, Foucault (1969) deixa clara a ideia do sujeito como uma função, como um efeito de uma trama discursiva que o ultrapassa completamente. Aquilo que o constitui nunca está concentrado nele mesmo, não provém dele próprio. O que ele faz, o que ele pode, o que ele é, todos esses são fatos e estão sempre conectados a uma rede de operadores de forças, que são saberes, práticas. Nesse ponto, há uma similaridade de pensamento com o conceito da ANT, com a diferenciação na ênfase do não humano que a ANT propõe, dando menos atenção às questões de poder e às relações de dominação. Historicamente, o poder não é um tema central na ANT, o que termina por se tornar uma crítica a esta abordagem. Porém, consideramos que esse traço da ANT também se deve ao desejo de não supor algum tipo de estrutura que estaria além das relações, forças, redes e das agências, condicionando os agentes.

Talvez estejamos chegando, através desse exercício com os atores de *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*, no cerne da nossa questão. Assim como Flusser, que nos chama a “abrir a caixa preta” dos objetos, manuais e máquinas, Virilio, afirma que “todo mundo deve trabalhar na tentativa de interpretação do enigma da tecnologia!” (Virilio, 1984, p.79). Nos ocupar, portanto, desse “ver” modulado pelo objeto, e cada vez mais, esse agir e discernir, modulado pelos algoritmos, é parte do que nos ofereceu *Imagens do Mundo, Inscrições da Guerra*, e o trabalho de Farocki como um todo, em suas múltiplas linguagens. “O aparelho técnico também pôde se desprender dos olhos e das mãos dos chamados artistas e criar esferas autárquicas na forma de tecnologias midiáticas que hoje nos envolvem ou até nos determinam” (Kittler, 1999, p. 16).

O termo “agência” (Latour, 1994), ao invés de autoria, termina, por hora, contemplando de forma mais simétrica a trajetória entre os humanos e os não humanos como partícipes do processo que buscamos nos aproximar. Mais uma vez, não se tratou de uma negação ao humano, ou tampouco, da defesa de uma superação. Ao contrário, tratamos de tudo aquilo com que o humano se agencia. Não uma “autoria não humana”, mas um agenciamento autoral distribuído entre os que participam da ação em um filme. A ideia de autoria está em questão, e poderia ser abordada pelo inconsciente, pela estrutura, como pode, também, ser fissurada pela agência não humana, como foi nosso caso. Por sua vez, a “agência” não anula, não nega, mas desloca, descentra. Não tem a intenção de suplantar o humano, tampouco o não humano. Portanto, poderíamos arriscar então, na esteira do conceito de “vigilância distribuída” (Bruno, 2013), uma “autoria distribuída”. “‘Agora os objetos me percebem’. Escreveu Paul Klee. Esta afirmação, no mínimo surpreendente, vem se tornando, nos últimos tempos, objetiva, verídica” (Virilio, p. 127). O campo da imagem está inevitavelmente convidado a se repensar de modo contínuo e, nesse lugar, procuramos lidar com os objetos entre outros envolvidos na produção de uma imagem, em uma descentralização humana no campo do cinema.

5. Bibliografia

- ABÉ, Nicola. *Dreams in Infrared: The Woes of na American Drone Operator*. Spiegel Online, 14 dez. 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Le cinéma de Guy Debord*. in Image et Mémoire, Hoebeke, 1998, pp. 74-75.
- _____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha. (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial. 2008.
- ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Zahar 2002.
- ARANDA, Julieta; VIDOKLE, Anton; WOOD, Brian K. *e-Flux # 59 – Harun Farocki*. New York, 2014.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba: UFPR, 2001.
- ASSANGE, Julian. *Cypherpunks: liberdade e o futuro da internet*.
- ASTRUC, Alexandre. *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*. In: L'Écran française. 30 mars, 1948.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004.
- _____. *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.
- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *A retórica da imagem*. In: Óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2001.
- BAZIN, André. *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasilense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. V. 1: Magia e técnica, arte e política.
- BLANK, Thaís; MACHADO, Patrícia. *Noite e Neblina: um livro sobre um filme na história*. Resenha LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et brouillard, un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007. Revista E-compós, Brasília: 2013.
- BLÜMLINGER, Christa. *Harun Farocki: l'art du possible*. Trafic, n° 43, 2002.
- _____. *Cinéma de seconde main: Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Editeur: Klincksieck, 2013.
- BRASIL, André. *Ensaio de uma revolução*. In: Revista Cinética. Setembro, 2008.
- BRENEZ, Nicole. *De la figura em geral et du corps em particulier. L'invention figurativa au cinéma*. De Boeck Université. 2000.

- _____. *Harun Farocki and the romantic genesis of principle of visual critique*. p. 128-142. In: EHMANN, Antje & ESHUN, Kodwo (org.). *Harun Farocki: Against What? Against Whom?* London: Koenig Books, 2009.
- _____. *Paris, 18 de agosto de 1997*. In: ROSENBAUM, Jonathan & MARTIN, Adrian (coord.). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae, 2010, pp. 77-86.
- _____. Entrevista Cinética. Julho de 2015.
- BRUNO, Fernanda. *Fronteiras do Humano*. Rio de Janeiro: Tese UFRJ, 2008.
- _____. *Rastrear, classificar, performar*. Cienc. Cult. vol.68 n.1. São Paulo. 2016.
- _____. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- CALLOU, Hermano. *Uma arte das relações: a montagem de Harun Farocki*. Rio de Janeiro, 2014.
- CHAMAYOU, Grégoire. *Teoria do Drone*. Trad. Celia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Imagens de arquivos: imbricamento de olhares [entrevista com Sylvie Lindeperg]*. In: 14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo, Belo Horizonte, 2010, p.318-345.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Massachusetts: MIT Press, 1999.
- _____. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto. 2012.
- _____. *24/7. Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- DE LANDA, Manuel. *War in the Age of Intelligent Machines*. Michigan: Zone Books, 1991.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. In: Folha de São Paulo (Mais!). São Paulo, 27 de junho de 1999. p. 5.4-5.5.
- _____. *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*. Trad. de Peter Pál Pelbart. In: Conversações: 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *1914 - Um só ou Vários Lobos?* in Mil Platôs. Vol. I. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo. Editora 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *O que torna o tempo legível, é a imagem*. In: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento, nº 1, 2010. p.14-28.

_____. *Remontage du temps subi (L'oeil de L'histoire 2)*. Paris, Minuit: 2010.

DUARTE, Susana. *O que é uma imagem? A propósito do cinema de Harun Farocki*. 2004. Interact 10.

EHMANN, Antje & ESHUN, Kodwo. *Harun Farocki: Against What? Against Whom?* London: Koenig Books, 2009.

ELSAESSER, Thomas. *Working at the Margins: Two or Three Things not Known about Harun Farocki*, Monthly Film Bulletin. October 1983.

_____. *Cineasta, artista e teórico da mídia*. p. 98-127. In: MOURÃO, C.B., BORGES, C., MOURÃO, P. (org.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

ERNST, Wolfgang. *The archive as metaphor*. Artigo disponível em: <http://archivepublic.wordpress.com/texts/wolfgang-ernst/>. Acesso: 12/12/2016.

FARIA, Siomara. *Imagem – vestígio: do relance à resistência*. *Cambiassu – Edição Eletrônica Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão - UFMA - ISSN 2176 - 5111 São Luís - MA, julho/dezembro de 2012 - Ano XIX - Nº 11*.

_____. *Memória, vestígio e montagem: um estudo sobre o arquivo em “Imagens do mundo e inscrições de guerra”*, de Harun Farocki. Dissertação. UFMG, 2013.

FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

_____. *Eye*. In: Ctrl [Space]: Rhetorik der Überwachung. October 2, 2001.

_____. *Le point de vue de la guerre*. In: Trafic, nº 50, Ètè, 2004, p. 445-455.

_____. *Imagens Fantasmas*. Trad. Camila Vieira da Silva. Revista EcoPós. Dossiê Tecnopolíticas e vigilância. V. 18. N.2. 2015.

_____. *Intelligence without experience: interview with Harun Farocki*. In: MÜLLER, Heiner, Germania. New York: Columbia University, 1990, p.160-68.

_____. *Phantom Images*. Trad. Brian Poole. Karlsruhe, Germany. 2003.

_____. *Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie*. In: Zelluloid. Zeitschrift für Film und Medienarbeit. Köln Sommer, nº25, 1987.

FELINTO, Erick. *Vampyroteuthis: a Segunda Natureza do Cinema A ‘Matéria’ do Filme e o Corpo do Espectador*. Flusser Studies. 2010.

_____. *Vilém Flusser, uma Poética da Perturbação: Arte, Ciência, Comunicação e Epistemologia Imaginativa*. Programa da disciplina Estudo Avançados em Teoria da Comunicação. UERJ, 2015.

FERNÁNDEZ, Diego (org.). *Sobre Harun Farocki*. Santiago: Editora Metales Pesados, 2014.

- FLUSSER, Vilém. *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaios para uma Futura Filosofia da Caixa Preta. Rio de Janeiro: Relime-Dumará, 2002.
- _____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FOSTER, Hal. *An archival impulse*. In: October, n°110, Fall, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- _____. *Prefácio. A história da Loucura*. Trad. José Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *O que é um autor? (1969)* In Ditos e Escritos – Estética: literatura e pintura; música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GENARO, Ednei. *Montagem dialética e transindividual: o cinema de Farocki e a perspectiva de Rancière*. Doc On-line, n. 20, 2016.
- IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (orgs.). *De volta à orgia*. In: Cinema de Garagem. Rio de Janeiro: Wset Multimídia, 2014.
- KITTLER, Friedrich. *Mídias Ópticas*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto. 2016.
- KRAUSS, Rosalind. *Under blue cup*. Cambridge: The MIT Press, 2011.
- LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- _____. *Reagregando o Social*. Bauru, SP: EDUSC/ Salvador, BA: EDUFBA, 2012.
- _____. *Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções*.
- _____. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- _____. *O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?*. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29. 2008.
- _____. Site Pessoal. Disponível em <<http://www.bruno-latour.fr/>>. Acesso em 01/10/2016.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 1990
- LEANDRO, Anita. *Desvio de Imagens*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.15, n.1, 2012.

_____. *Falkenau: vida póstuma dos arquivos*. In: Significação, nº34, 2010, p. 105-121. LIANDRAT-GUIGUES, S. e GAGNEBIN, M. (org.). *L'essai et le cinema*. Paris: Editions Champ Vallon, 2004.

LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et brouillard, un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.

_____. *Suspended lives, revant images*. On Harun Farocki's film *Respite*, p. 28-34. In: EHMANN, Antje & ESHUN, Kodwo (org.). *Harun Farocki: Against What? Against Whom?* London: Koenig Books, 2009.

_____. Site Pessoal. Disponível em <<http://sylvielindeperg.com/champs-de-recherche/>>. Acesso em 01/10/2016.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andrea. *A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo*. In: Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, 2011.

LISSOVSKY, Mauricio. *4 + 1 Dimensões do arquivo*. In: MATTAR, Eliana. (Org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro, 2004.

LYOTARD, Jean François. *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, 1998.

MACHADO, Arlindo. *As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica*. In: *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MACIEL, Katia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MELLO, Jamer. *A apropriação de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki e Péter Forgács*. In: *Doc On-line*, nº 13. 2012.

MIGLIORIN, Cezar; BRASIL, André. *A gestão da autoria: anotações sobre ética, política e estética das imagens amadoras*. In: *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro #22, 2010.

_____. *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário*. UFRJ, CFCH/ECO, Rio de Janeiro. 2008.

_____. *O que é um coletivo*. In: *TEIA: 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.

NEVES, José Pinheiro. *O apelo do objeto técnico*. Minho: Campo das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações extemporâneas*. In: *Obras incompletas*. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 267-298.

OLIVEIRA, Luís; LEITE, C. A. O.; CARVALHO, I. C. Q.. *As práticas colaborativas dos coletivos de arte e a 'criação promíscua'*. In: 23 Encontro Nacional da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 2014, Belo Horizonte. *Anais do XXIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Belo Horizonte: ANPAP; Programa de Pós-graduação em Artes - UFMG, 2014. v. 1. p. 3081-3093.

- PANTENBURG, Volker. *Visibilidades: Harun Farocki, entre imagem e texto*. In: Goethe-Institut. Buenos Aires, Trad. de Inge Stache, Seminários online, 2003.
- PARENTE, André. *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PARIKKA, Jussi. *What is Media Archaeology*. Polity, 2012.
- PASCHER, Stephan. *Images of the world: a brief introduction*. In: Merge Magazine, n° 16, Stockholm, Sweden, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ROLLET, Sylvie. *(Re)atualização da Imagem de Arquivo: ou Como Dois Filmes de Harun Farocki Conseguem “Anarquizar”1 o Olhar..* . Trad. Isabel Castro. Revista Ecopós. 2014 .
- SAYES, Edwin. *Actor–Network Theory and methodology: Just what does it mean to say that nonhumans have agency? Social Studies of Science*. Melbourne. 2014.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Relume Dumará, 2003.
- SIMONDON, Gilbert. *Sobre a tecno-estética: carta a Derrida*. In: Tendência e Cultura: ensaios sobre o tempo presente. Hermetes R. de Araújo (Org.). Trad. Stella Senra. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- _____. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1989.
- _____. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Livros, 2007.
- STELARC. *Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota*”, in Diana Domingues (org.), *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*, São Paulo, UNESP, 197, p. 54-59.
- STEYREL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Cajá Negra: 2014.
- THOMAS, David. *Vertov, Snow, Farocki: machine vision and the posthuman*. Bloomsbury, 2013.
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: Textos sobre o cinema*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro, RJ. Jorge Zahar Editor, 2006.
- VALIAHO, Pasi. *Biopolitical Screens: Image, Power and the Neoliberal Brain*. Massachusetts: The MIT Press, 2014.
- VERGARA, Luiz Guilherme. *A desmaterialização da arte em tempos de ação coletiva*. Com-Versando Sobre Arte, v. 1, p. 7-9, 2014.

VIRILIO, Paul. A imagem virtual mental e instrumental. In. PARENTE, André. (org) *Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Tradução Carlos Irineu da Costa. P. 127-132. Editora 34.

_____. *Guerra pura: a militarização do cotidiano*. São Paulo: Brasiliense. 1984.

_____. *Guerra e cinema*. São Paulo: Scritta, 1993.

_____. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio Editor. 2002.

WEIZMAN, Eyal. *The Politics of Verticality. The West Bank as an Architectural Construction*. Open Democracy, 2002.

6. Anexo I: Experiências de aproximação

Apresentamos neste anexo as primeiras estratégias que nos levaram a identificar alguns possíveis elementos mais marcantes e acessar camadas superficiais das agências desses atores na rede sociotécnica que pretendíamos forjar em *Imagens do mundo, Inscrições da Guerra*. Acreditamos que esse passo nos serviu como uma proposta de método, a partir do que estamos testando com a ANT. Este poderia ter sido um procedimento acolhido na segunda etapa do trabalho, porém, optamos por retomar a bibliografia e nos concentrar em pequenos gestos dentro de trechos específicos e na escolha das imagens. Mas apostamos em inserir esta parte do processo no anexo da última revisão porque, para nós, faz parte da reflexão metodológica que tivemos ou retomada posterior. No tópico, “De volta ao tema básico: uma lista de cadernos”, Latour sugere que “a melhor maneira de ir adiante e abordar a quinta fonte de incerteza é simplesmente não perder de vista todos os nossos movimentos, mesmo aqueles que se referem à própria produção do relato” (2012, p. 195). O autor nos inspirou a entender a escrita da dissertação, o desenvolvimento da pesquisa nesses rastros que deixamos para nós mesmos, mas que não somos capazes de absorver sob a pressão de um “último” texto. “Não faremos isso em nome da reflexão epistêmica nem por indulgência narcista com nossa própria obra, mas porque, doravante, tudo são dados: do primeiro telefonema à possível entrevista (...)” (2012, p. 195).

Em relação aos dois procedimentos forjados, “Redecupagem” e “Agências Fotogramadas”, nos permitiram optar pelo caminho “de fora” do filme, percorrer as trajetórias dessas imagens, mas também, voltar ao filme, como fizemos ao trabalhar os trechos das “imagens vistas de cima”.

Neste desdobramento entre o que o humano e o não humano podem produzir e, ao mesmo tempo, compreender nesta coação, lidamos este filme de Farocki. Diante da ANT (*Actor-Network Theory*), a questão que se apresenta forte, anteriormente a qualquer passo em direção ao objeto, parece nos convidar a inventar um procedimento que “dê voz” aos atores. Assim, na primeira parte da dissertação, no momento da qualificação, nos propusemos a criar alguns processos de tatear a imagens e identificar atores. Não se tratava de se abster como pesquisador, desejávamos criar um dispositivo capaz de desestabilizar as noções fixas que temos quando formulamos um projeto. Por vezes, através da escrita da proposta, conseguimos esconder certezas e hipóteses das quais não “abriríamos mão”, ainda que o objeto nos desmentisse, e precipitadamente nos traísse. De

fato, foi o que ocorreu. O objeto, que se modificou tanto ao passar dos estudos, nos “traiu”, trazendo Farocki e *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* à frente, acompanhados ou não de não humanos. Em muitas dessas situações, os conceitos e os autores citados acabam por nos ajudar a “poetizar” uma postura que, ao fundo, estaria protegida a perturbações. Afinal, mesmo que disfarçada, restaria parte de uma conclusão a ser forçada, que se daria à revelia de qualquer descoberta no processo, tornando o trajeto da pesquisa apenas uma cerimônia a se realizar.

Amplificando esses aspectos como centrais, este exercício que apresentamos na qualificação era uma tentativa de estabelecer agenciamentos não humanos e seus rastros engendrados no filme *Imagens do mundo, Inscricões da Guerra*, de Harun Farocki. Há um ponto que dimensionamos, de forma cuidadosa. Primeiramente, se trataria de descrever elementos da rede que “chamam para si” determinada ação, assumidamente aleatório a um primeiro olhar. Então, surgia uma pergunta, o que seria essa diferença? Não se tratou, no primeiro momento, de listar ou determinar essa rede de modo objetivo, pois a proposta era justamente atravessar uma fruição que estava acontecendo. Um escopo mais detalhado da rede, como um diagrama, por exemplo, claro e determinável (no que isso pode somar), foi possível um passo à frente. Em segundo, e ainda relacionado ao ponto anterior, tentamos evitar classificar, a referencialidade desse ator, o qual poderia ser não humano e/ou humano nesta etapa. Na verdade, devíamos mais, precisaríamos deixar espaço para que esses atores se mostrem, possibilitando, inclusive, que se assumissem distantes dessas medidas e solicitassem novas ferramentas que os ativassem, ponderando assim, as noções que discutimos no parágrafo anterior. Finalmente, reconhecemos predileção ao nos atentar aos fatores não humanos, potencializando dessa forma, esse recorte como fator determinante nesta pesquisa. Se por um lado, a fixidez das ideias pode limitar a investigação e o objeto, por outro, ignorar linhas fronteiriças que possam alçar as singularidades também se torna um risco. Em meio a essas preocupações, lidamos com o que nomeamos, naquele momento, de “Redecupagem”, “Agências Fotogramadas” além da “Lista de Atores” e um “Esboço De Diagrama”.

A primeira forma de aproximação escolhida foi percorrer pistas que se apresentariam com um procedimento de descrição dos elementos presentes nas imagens montadas para o filme, junto a algumas menções de minutagem, esperando quase uma “redocupagem”. Levamos em conta a tradução brasileira do texto, que originalmente está em alemão, com algumas incursões em inglês e também a transcrevemos, com a intenção de localizar os

fatores textuais que se relacionam com as descrições realizadas na pesquisa e que poderiam apontar para outras direções que se mostrassem relevantes. A tradução é um fator que, caso considerássemos que este tipo de descrição, poderia ser um caminho para a pesquisa e, deveria ser revisada, visto que apresentava alguns erros.

Essa “exposição” demandava uma organização que elegemos para facilitar o entendimento. Primeiro veio a “minutagem”; depois, entre aspas, estavam as narrações; a seguir, entre colchetes, as descrições, que apresentavam aspas simples. Como uma regra, procuramos descrever considerando a ordem de aparecimento de cada elemento, evitando as conclusões e relações com elementos que não apareceram. À medida que surgia cada item, fomos permitindo maior cuidado no detalhamento, em um exercício narrativo e também, de conexão com questões que já se apresentaram. Propusemo-nos, como treinamento na primeira etapa da pesquisa, realizar essa atividade detalhada para os primeiros quatro minutos do filme, que possui, no total, 1:13:31, na versão que temos, não oficial, mas completa. Ainda, colocamos as imagens referidas acima do texto, embora este formato pudesse ser questionado posteriormente. De antemão, pensamos que apenas algumas delas poderiam permanecer, uma vez definidas como pontos de diferença, ou componentes de determinada “virada”. Chamamos de “virada”, não a montagem em si, mas alguns trechos e sequencias que permitiam determinado conjunto que nos interessasse dividir em partes separadas.

Nossa escolha para a porta de entrada na pesquisa foi esses “micro processos” de escrita e de modos de ver a imagem. Chegamos a apresentar essa experiência no Seminário Cinema em Perspectiva em novembro de 2016, em Curitiba, e ficamos intrigados com as discussões que vieram depois da apresentação. Uma das pessoas do público destacou o quanto as palavras estranhariam as imagens e os modos de “ler” o filme. Teríamos, na Redecupagem, transformado imagens em dados? De algum modo, ela sugeriu, haveria uma segunda materialidade da imagem e uma agência do olhar que vê e escreve. Nesse momento entendemos que, dentro do diagrama, também fazemos parte dos atores em jogo e nos distribuímos entre todos os tópicos que trouxemos. É curioso notar a potência do processo de Latour ao sugerir pequenas ações pragmáticas, como desenhar um diagrama, possibilidades para as ideias clarearem e definirmos pontos essenciais. Partimos da imagem e não nos anulamos nesse processo. Por que desejaríamos isso? Ao propor expandir o olhar para as agências de uma criação, estamos também ampliando as ressonâncias do que escrevemos e como resolvemos abordar este filme.

Na contramão, observamos que o trabalho de Sylvie Lindeperg trafega no eixo externo a temporalidade de ação fílmica. Quando a autora procura pelos “atores”, encontra variadas materialidades e informações de produção do filme *Noite e Neblina* e caminha nessa direção. Algumas vezes ela se vê no território que o próprio arquivo impõe através do imperativo da guerra e encontra escapes das imagens que fugiram, inclusive, da autoria de Resnais e da pesquisa da equipe, produzindo novas camadas a partir do gesto de Lindeperg ao recuperar esses meandros. Inicialmente, o exercício que propusemos foi na contramão desse entorno.

Experiência de “Redecupagem” – Primeiros quatro minutos

00:10 “*Quando o mar se quebra na costa, irregularmente, mas não sem regras, este movimento atrai o olhar, sem o prender, e liberta os pensamentos*”. [‘Canal de ondas⁵²’, uma represa de água, limpeza, tratamento, purificação.]

00:16 [Sons de água e funcionamento da máquina.]

00:24 – 00:44 [Movimento da máquina, da água⁵³.] [Temos 20 segundos sem a voz da narradora.]

00:45 “*A rebentação, que move o pensamento, será aqui investigada cientificamente no seu próprio movimento, no grande Canal de ondas de Hanôver*”..

00:57 “*Até agora os movimentos da água foram menos investigados que os da luz*”.

[Até 01:10 permanece o canal de água durante 13 segundos.] [Pausa da narração.] [A narração tem tom explicativo e calma, a voz é feminina.]

01:12 [Um barco, água ainda, segurado por dois cabos.] [O movimento da água]

01:21 [Close no movimento da água, com a flutuação do barco, que se movimenta, entra e sai do quadro, enquanto a câmera permanece fixa.]

[até 01:34 permanece o barco, mais 13 segundos.] [Detalhe para o número 20, que parece nomear o barco.]

⁵² Segundo a legenda em português, em futura menção no filme, como ‘Canal de ondas de Hanôver’.

⁵³ Relação água e pensamento.

01:34 [Parece um enquadramento a partir de uma TV devido às bordas pretas, espessas e assimétricas que envolvem, com cantos arredondados, uma imagem de máquina⁵⁴, coberta com um filtro azulado.]

até 01: 46 [Movimento de fumaça, a máquina está em funcionamento e há um som mais agudo que acompanha seu trabalho.]

01:46 [Outra imagem, aparenta um horizonte do mar. Dessa vez, as bordas parecem ter sido colocadas sobre a tela de um televisor. Novamente são linhas enviesadas, e no canto direito superior, vaza parte do azul da imagem, parece ser um fragmento do céu. Mais uma vez, um filtro azul cobre a imagem, enquanto o preto das molduras aparece em contraste.] [Nessas imagens, chama atenção um possível procedimento de captura, talvez uma filmagem da tela, produzindo “grãos”, tanto na imagem quanto na moldura. Assim como na voz, há um ruído”.]

[O som da máquina é cortado bruscamente.] [Uma outra voz surge, agora masculina. Parece ter sido recuperada de algum documento, opondo-se a voz feminina, que apresenta limpeza e clareza.]

01:48 [Homem 1] – “*Mudamos de direção para norte*”. [Som de mudança de aparelho de comunicação em rádio.]

[Homem 2] – “*Ah, está bem, vocês são um navio alemão. Como alemães, deviam saber que têm de se registrar no Elbe⁵⁵ 1. E eu gostaria de saber aonde vocês querem ir, over (ou câmbio)*”. [Som de câmbio.]

[Homem 1] – “*Queremos ir para Helgoland⁵⁶. Mandamos uma mensagem, mas não conseguimos contatar*”. [Som de câmbio.]

[Homem 2] – “*Em que frequência tentaram?*”

[Homem 1] – “*Frequência 16*”.

⁵⁴ Tentarei, mais à frente, no caso de seguir este recurso de “redecupagem”, pesquisar a especificidades das nomeações de cada máquina, evitando a mesma classificação para quaisquer elementos eletrônicos.

⁵⁵ O Elbe aparece no filme pela primeira vez. Para quem sabe o que foi a "Operação Rammkommando Elbe", também chamada de "Operação Werewolf", certamente há um peso a partir de então. Trata-se de vozes de um dos 150 pilotos que embarcaram nessa missão, mas sabe-se que apenas 15 deles retornaram com vida para casa. Fonte: http://imansolas.freesevers.com/Angelos/Elbe_english.html.

⁵⁶ Arquipélago alemão localizado no Mar do Norte.

02:14 [Homem 2] – “*Não pode ser, teríamos ouvido. Sim, está tudo bem. Tenho as informações da viagem. Temos como primeira informação: perpendicular à nossa posição**, a *Kehrwieder*⁵⁷ com destino a *Bremen*⁵⁸”.

*[Neste ponto da fala, três navios surgem ao horizonte, acompanhados de som na entrada, grave, como os típicos de embarcação. Um navio está ao centro. Outro, de tamanho similar, à direita, encontra-se quase na mesma direção central. E, um navio maior, atrás, de cor mais escura. Os três possuem um mastro branco, proporcionalmente aos seus tamanhos.]

02:27 [Corte seco para outra imagem que dura apenas três segundos, se diferenciando dos planos proporcionalmente “longos” até então, com treze segundos, quatro vezes a mais. Somos surpreendidos com a rapidez dessa imagem quando perdemos o tempo de observá-la. Esta imagem também aparenta um canal de tratamento de água, como os narrados anteriormente, é possível que seja inclusive, o mesmo. Desta vez, é possível ver uma placa “*Werder-Brucker*⁵⁹” (grafia a conferir devido ao acento). A água espela a placa e, mais ao fundo do plano, aparenta brilhar mais, refletindo um espaço aberto. A água faz uma curva, começa desde o início do plano estático até terminar seu curso, dentro do mesmo quadro. A água se movimenta e há aparatos técnicos que a circundam.]

[Nesses dois primeiros minutos do filme, a água esteve presente em todos os planos, porém, contrastando com a referência ao mar feita na narração do início do filme, “*Quando o mar se quebra na costa, irregularmente, mas não sem regras, este movimento atrai o olhar, sem o prender, e liberta os pensamentos*”. (in 00:10), ela aparece sempre intermediada por outras materialidades, limitada por contornos além da própria tela em si.]

02:30 [Outro ângulo do mesmo ambiente da imagem anterior. O reflexo a água revela o teto do lugar enquanto se move repetitivamente. No canto direito, curiosamente se formam ondas, em um formato quase gráfico, representativo dos formatos de ondas.]

de 02:30 a 02:50 [Há uma espera, vinte segundos dos movimentos dessa água, descritos acima. Vemos o movimento da água, temos tempo para ouvir o organismo daquele procedimento.]

02:52 [Uma imagem de um livro aberto. Seu enquadramento em relação à tela privilegia apenas a página direita. Desta, salta uma figura que simula a continuação da ilustração que está no livro. Acima dela, outra figura que também salta ao livro e parece continuar a estreita parte de outro desenho, a que temos acesso na página esquerda. Vê-se a sombra que divide as páginas, e um bloco que parece indicar que o livro se encontra aberto no meio. Dá para se ver um filete da capa

⁵⁷ Ilha próxima a Hamburg.

⁵⁸ Cidade estado no norte da Alemanha.

⁵⁹ Não encontramos essa referência ainda.

preta. E, em quase um terço da tela, há outra textura que não é o papel, ela brilha um pouco mais, apresenta fissuras e um certo brilho da luz do local em que foi capturada a filmagem.]

02:58 “Iluminismo. É um conceito da história intelectual. Iluminismo”. [Repetição na narração.]
[Plano detalhe da imagem anterior, do livro. Um ponto central verticalmente é cortado por uma linha e parece refletir, como um prisma, múltiplas linhas horizontais, ao total 11, distribuídas em distâncias diferenciadas, mas formando um conjunto que simula a ideia de um cone, a partir do ponto central. A textura do papel continua, com um detalhe, as letras da páginas seguinte escapam e contam um lugar de saída dessas imagens. Novamente, a captura atenta para o objeto, evita a pós-produção e convida a um universo mais que narrativo, ou uma representação do que está sendo dito na narração. Ainda não é evidenciada as conexões entre as imagens, em suas especificidades, e o texto que é dito.]

03:01 [Parece ser a primeira imagem realizada para o filme, possivelmente filmada por Farocki. Há uma diferenciação nesta imagem às outras, apesar das imagens nas represas também passarem a mesma impressão.]

[Pela primeira vez no filme, a figura humana surge. Vemos o contorno do nariz ser continuado na fina sobancelha de uma mulher de olhos e cabelos negros. Ela pisca ao sentir uma mão que se aproxima com uma pequena esponja que toca a pele das suas bochechas. O movimento dessa mão é rápido, parece maquiagem a mulher e provoca um piscar de olhos mais intenso.]

[A imagem da mulher tem cinco segundos.]

03:06 [Imagem de uma foto de catedral que parece ter sido destacada de um caderno ou pasta, pois há dois furos do lado esquerdo da imagem. A fotografia está em preto e branco e tem anotações na parte abaixo da margem, como também dentro da foto, que encontra-se acima da cruz, com uma seta que aponta para uma das duas torres mais altas, a do lado esquerdo. A figura humana volta a aparecer, em um quase detalhe, como um contorno de dois homens vistos ao longe, à frente da catedral. Proporcionalmente à igreja, vê-se os homens minúsculos, ocupando uma parte discreta da imagem, ao canto direito e enfatizando sua pequenez diante da construção. Novamente, as bordas da imagem compreendem boa parte da tela, se somadas, quase metade do total de espaço.

03:08 “*Em 1858, em Wetzlar⁶⁰: o mestre de obras do governo Meydenbauer⁶¹ teve de medir a fachada da Sé*”.

⁶⁰ Cidade alemã. Sua principal catedral, forte ponto turístico, foi construída no século mil e duzentos.

⁶¹ Albrecht Meydenbauer foi o engenheiro responsável pela obra da Catedral de Wetzlar (1858). Sua história é curiosa, e contribuiu para a época indicando que fotografias poderiam ajudar a detalhar e armazenar informações, que ele denominou de “fotometrografia”, valendo-se da técnica desenvolvida pela indústria

[Outro desenho, porém as margens brancas exteriores a ele são menores. Mais uma vez, há anotações, agora, ao lado da figura. Os traços esboçam algum objeto, um aparato técnico.] [A câmera se mexe discretamente enquanto observamos os objetos.]

03:23 “De modo a poupar os custos de um andaime, passava ao longo da fachada, num cesto pendurado num cadernal⁶² como os limpadores da janela fazem.]

[Música. Piano.]

03:28 [Voltamos à imagem da catedral, embora o plano esteja fechado no alto da torre, onde vimos a anotação dentro da foto, que acompanhava um seta para a estrutura da esquerda. (é possível entender a anotação).] [O plano dura dez segundos.]

“Em 1858 em Wetzlar, quando uma noite quis sair da nacela⁶³ afastou-se da fachada e ele esteve em perigo de cair”.

03:38 [Vemos escritos em manuscrito. Há lindas sombreadas or trás das palavras. Desta vez, a câmera foi posicionada “sangrando” a tela. Há duas linhas verticais. Uma divide outra página, cujos escritos também vazam ao nosso olhar, mas não chegam a formar uma palavra. A outra linha parece tentar delimitar os escritos da página, embora as letras “desobedeçam”, sugerindo, com sua grafia, um fluxo de pensamento corrente, como apenas duas rasuras visíveis.]

03:40 “Neste perigo eminente, bati com a mão direita contra a parede e empurrei a nacela com o pé esquerdo para o ar”.

[O enunciado em primeira pessoas diferencia este relato do anterior e convém à recorrência do manuscrito.]

03:48 “A reação foi suficiente para empurrar o corpo pela abertura etc”.

(continua).

Lista dos atores | mediadores

óptica alemã, com o equipamento *Pantoskop*, desenvolvido por Busch. Através desse aparelho, podia-se conseguir imagens com menor distorção dentro de um campo de 90. Ver mais em <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/AlbrMeyd.html>.

⁶² Segundo o dicionário de engenharia civil, cadernal é um “conjunto de duas ou mais roldanas montadas sobre o mesmo eixo. Cadernal tem geralmente um funcionamento horizontal, ao contrário do Diferencial de Correntes ou Cabos que é o que funciona na vertical.” Fonte: <http://www.engenhariacivil.com/dicionario/cadernal>.

⁶³ De acordo com o dicionário de português online, na Arquitetura, significa “moldura côncava na base de uma coluna; Escócia.” Fonte: <https://www.dicio.com.br/nacela/>.

Assim como sugerimos na introdução do trabalho, podemos esboçar esses agenciamentos e identificar atores | mediadores e tradutores. Somente nos foi possível entender os deslocamentos, as “diferenças” produzidas no curso das coisas que tivemos à frente, em nosso caso, o filme, posteriormente à descrição. Ela, que parecia *nonsense* como primeiro gesto, mostrou-se necessária ao processo e excedeu nossas certezas anteriores a ela. Nesta lista, procuramos nomear, por vezes com a nossa própria descrição, por vezes com a ajuda da narração pistas para identificar os atores. Na conclusão deste tópico, iremos avaliar quais se apresentam mais determinantes à ação fílmica deste trecho sobre o qual nos debruçamos e recortá-los. Acrescentamos, ao lado desse esboço de atores, um número de repetições que já conseguimos identificar, deixando mais clara sua recorrência. Partimos de pistas através das imagens, que denominamos Atores-imagem, e ainda, de rastros deixados pelas palavras, que chamamos de Atores-palavra. Temos dúvidas se, os comentários de Farocki no filme, na narração, poderiam ser rastros. Consideramos que, no gesto de montagem a narração é o ponto capaz de correlacionar as justaposições que são feitas entre as imagens da medição fotográfica, as mulheres e as fotos da guerra.

Pistas a partir das imagens: Atores-Imagem

As imagens de *Imagens do mundo e Inscrições da Guerra*, como retomaremos no item extracampo, são um diferencial sobre os filmes de guerra que o antecederam. Farocki utiliza mais que imagens de arquivo e traça inúmeros paralelos para se aproximar do trágico. Neste ponto, as imagens nos auxiliam de forma determinante para entender as agências do olhar e dessas simulações que se apresentam. Junto a essa lista, copiaremos partes da sequência de frames para auxiliar na visualização. Neste caso, não utilizaremos a ordem de aparição, mas sim, pequenos agrupamentos que fizemos, a partir das observações dessas relações entre as imagens.

Atores-imagem: Série Água mediada

1- O canal de água





2- Um barco número 20 na **água** marrom



3- Uma máquina que produz fumaça (ou está abaixo d'água?) e está na **água**

4- Filtro azul na imagem



5- Três navios na **água** do mar

6- Filtro azul na imagem

7- Borda preta de TV (além do corte da janela)



8- Canal de ondas (Formato Riacho, a água está parada, com leve movimento)

9- Ondas em formato “gráfico”



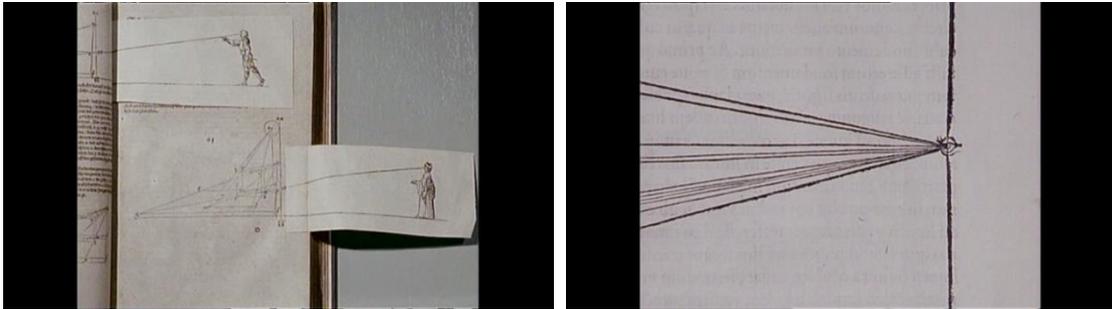
Atores-imagem: Série Humano-Desenho

10- Livro aberto, na página direita, letras na outra página

11- Figura humana no desenho

12- Outra figura humana no desenho está uma folha que “salta” do livro

13- Linhas



Atores-imagem: Série Humano-Olho

14- Olho de uma mulher

15- Mão

16- Esponja

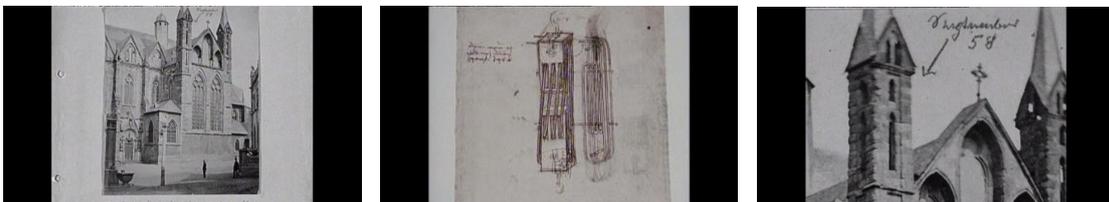


Atores-imagem: Série Fotos-Catedral

17- Desenho de uma catedral + Manuscrito

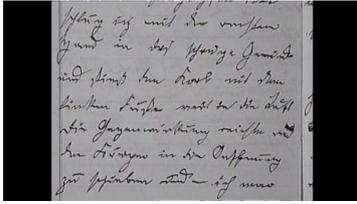
18- Desenho de uma máquina + Manuscrito

19- Torre da catedral + Manuscrito



Atores-imagem: Série Manuscritos-Desenho

20- Manuscritos



Listamos, resumidamente, algumas “viradas” nas imagens que nos chamaram atenção, ou seja, produziram diferença se comparadas à anterior. Uma das maiores agências que percebemos entre elas está no fato de são extremamente diferentes entre si. O elemento água não despenderia nada caso houvésemos dispensado uma descrição “cega” e minuciosa. As categorias, pensamento e movimento, do mesmo modo, não teriam se conectado. A formação de bordas, o suporte de papel, livros e fotografias, todos filmados e posicionados desalinhadamente, aparentemente com estética despreziosa quanto à sua apresentação, também nos surpreenderam por conferir um caminhar junto a quem vê o filme, como um pesquisador ou detetive que procura provas e pistas. Não parece ser feito para informar, mas esses detalhes e materiais, a forma como se chama à tela, agem trazendo seus universos sem ilusionismo, com as portas e cortinas abertas ao público.

Pistas a partir da narração: “Atores-palavra”

Em ordem de narração, elencamos alguns atores-palavras, que já podem ser identificados. Decidir se realmente agem diante de todo o filme, não é o caso agora. As palavras, neste trecho (até 4 minutos), não se encontram “sincadas” com a imagem e não a sublinha, se tornam ponto de abertura. Assim, acabamos por considerar que convém a rede. Dividimos em séries alguns campos e diferentes formas de introdução dessas palavras.

Atores-Palavra: Série Água, Movimento e Pensamento

Em ordem de aparição:

- | | |
|---|----------------------|
| 1- “Mar” (1/5) | 4- “Irregularmente” |
| 2- “Bate” (6/6) – Consideraremos um movimento da água | 5- “Regras” |
| 3- “Costa” (2/5) | 6- “Movimento” (1/6) |

- | | |
|--|------------------------|
| 7- “Olhar” | 14- “Movimento” (3/6) |
| 8- “Prender” | 15- “Canal” (3/5) |
| 9- “Liberta” | 16- “Ondas” (4/5) |
| 10- “Pensamento” (1/2) | 17- “Hanôver”*** |
| 11- “Rebentação” (5/6) –
Consideraremos um movimento da
água | 18- “Movimentos” (4/6) |
| 12- “Move” (2/6) | 19- “Água” (5/5) |
| 13- “Pensamento” (2/2) | 20- “Luz” |

Na primeira série, as palavras que mais se repetiram, de forma diversa, mas se reforçando, foram os termos escolhidos para o título da série, “Água, Movimento e Pensamento”. Algo agrava essas palavras, ao contrário do que dissemos que se apresentava, um vetor diferente entre imagem e narrações. Um campo sobre a água afeta todos esses “atores-palavras” que elegemos, porém, não sublinham as imagens. Se a narradora fala de “mar” e “liberdade” dos “pensamentos”, temos, a contrapelo, águas represadas, um canal que dimensiona o movimento das ondas. Portanto, acreditamos que se apresenta uma diferença, o atrito entre “libertar” e “prender”, “irregular” e “regras” com as imagens que as acompanham. A palavra “navio” também aparece na Série Alemanha, completando essa ideia de água mediada.

Atores-Palavra: Série Alemanha

Em ordem de aparição:

- | | |
|---------------------|---------------------------|
| 1- “Mudamos” (1/9) | 10- “Ir” (6/9) |
| 2- “Direção” (2/9) | 11- “Helgoland ***” |
| 3- “Norte” (3/9) | 12- “Mensagem” |
| 4- “Navio*” | 13- “Contatar” |
| 5- “Alemão” | 14- “Frequência” (1/2) |
| 6- “Alemães” | 15- “Frequência 16” (2/2) |
| 7- “Registra” (4/9) | 16- “Informações” |
| 8- “Elbe***” | 17- “Viagem” (7/9) |
| 9- “Aonde” (5/9) | 18- “Perpendicular” (8/9) |

- | | |
|---------------------|--|
| 19- “Posição” (9/9) | 22- Werder-Brucke** (escrito, não falado) |
| 20- “Kehrwieder**” | |
| 21- “Bremen**” | (Hanôver, da série anterior, poderia ser incluída nesta série) |

Nesta série de palavras, percebemos que a Alemanha é ressaltada a partir das menções “alemão” e “alemães”, como também, através da citação de algumas cidades (ou ilhas), começando por “Hanover”, presente na Série anterior. Ainda se acrescentam “Kehrwieder”, “Bremen”, “Helgoland” e provavelmente, Werder-Brucke, que arriscamos como o nome do Canal de ondas que é citado. Todas essas referências se conectam com o “Elbe”, que se trata da operação militar da Segunda Guerra, famosa por ter exterminado 135 dos 150 soldados envolvidos na missão. Porém, sobre estes extracampos podem ou não estar presentes, dependendo também de quem assiste e pode conectar, até então, essas referências. O filme, apesar do título, parece adentrar suas questões traçando paralelos, portanto, o peso de uma informação como essa, do Elbe, pode não contar nesse momento. Ainda assim, o escolheremos como ator, partindo do pressuposto que chame atenção, provoque, no mínimo, uma pergunta: - o que é Elbe? Neste tópico que consideramos as palavras da narração, os sons que as acompanham também se completam. A Série Alemanha traz o primeiro momento em que temos outra voz conosco, além da narradora. Com este fator, há certo estranhamento e curiosidade, por dar a ideia de uma gravação em que dois homens estão conversando através de rádio, em algo que aparenta determinante, como uma missão.

Atores-Palavra: Série Livro, Modos de ver e Igreja

Em ordem de aparição:

- | | |
|-------------------------|-----------------------|
| 1- “Iluminismo”** (1/2) | 9- “Sé” |
| 2- “Conceito” | 10- “Andaime” |
| 3- “História” | 11- “Cesto Pendurado” |
| 4- “Intelectual” | 12- “Cadernal” |
| 5- “Iluminismo”** (2/2) | 13- “Limpadores” |
| 6- “Wetzlar”** (1/2) | 14- “Janela” (1/2) |
| 7- “Meydenbauer”** | 15- “Wetzlar” (2/2) |
| 8- “Fachada (1/2)” | 16- “Nacela” (1/3) |

17- “Janela” (1/2)	23- “Mão”
18- “Torre”	24- “Parede”
19- “Nacela” (2/3)	25- Nacela (3/3)
20- “Fachada” (2/2)	26- Pé
21- “Perigo” (1/2)	27- Corpo
22- “Perigo” (2/2)	

Os agenciamentos

Além de especificar, a partir das descrições apontadas, como estes atores agem e mais, se possível, quem acionam. Iremos então, descrever a lista de atores a seguir, propondo suas agências a partir dos quatro primeiros minutos do filme e não sua relação com o todo. Outra questão na descrição das agências é que, evitaremos os contextos e extracâmpo a imagens facilmente referenciáveis como a da Catedral etc. Os nomes das cidades, já contarão com sua ligação ao país e localização, porém, deixaremos a ver como estas relações irão se complexificar nos próximos passos do filme.

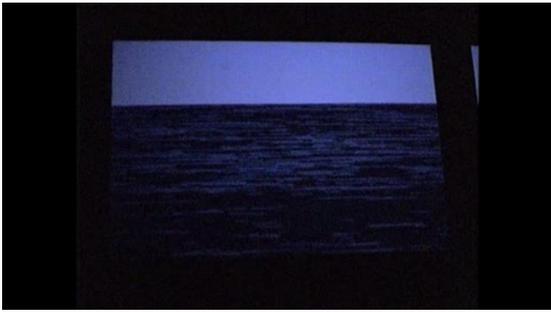
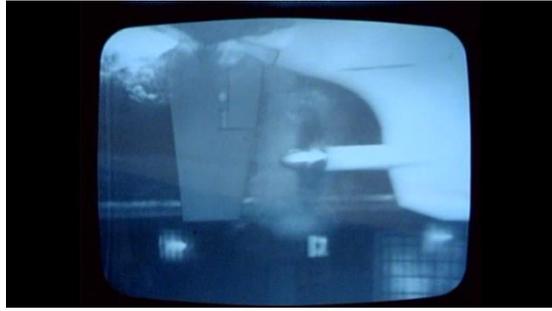
“Agências fotogramadas”

O segundo procedimento, “Agências Fotogramadas”, foi pensado para ir além das “descrições” que fomos capazes de fazer no dispositivo da “Redecupagem”, e que ainda iremos alterar, procurando entender novos agenciamentos. Também nos serviu para compartilhar melhor as questões que se apresentam e para questionar os atores que elegemos. Trata-se de reproduzir em um frame cada “virada” das imagens, procurando observar suas relações de cor, ordem, enfim, características que fogem à linha sonora e às palavras da narração, que poderíamos entender dentro do gesto da montagem. Pensamos, posteriormente, em adicionar algumas observações após cada série de imagens que conseguirmos identificar. Consideramos nesta seção apenas um frame de cada mudança de imagem.

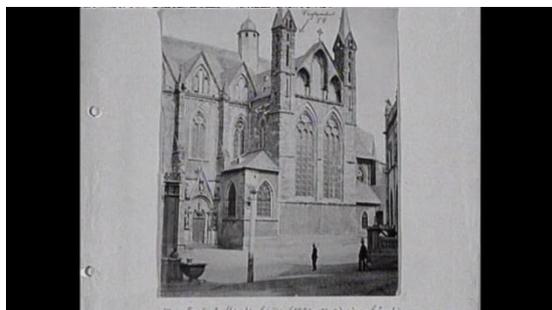
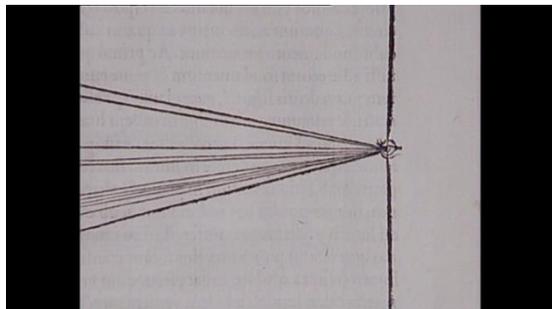
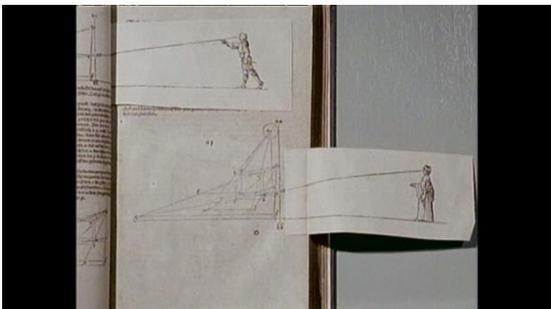
Bilder der Welt und Inschrift des Krieges

Film von
Harun Farocki





64



⁶⁴ O movimento do horizonte, revelando que o ponto de captura também pertence ao movimento da água.

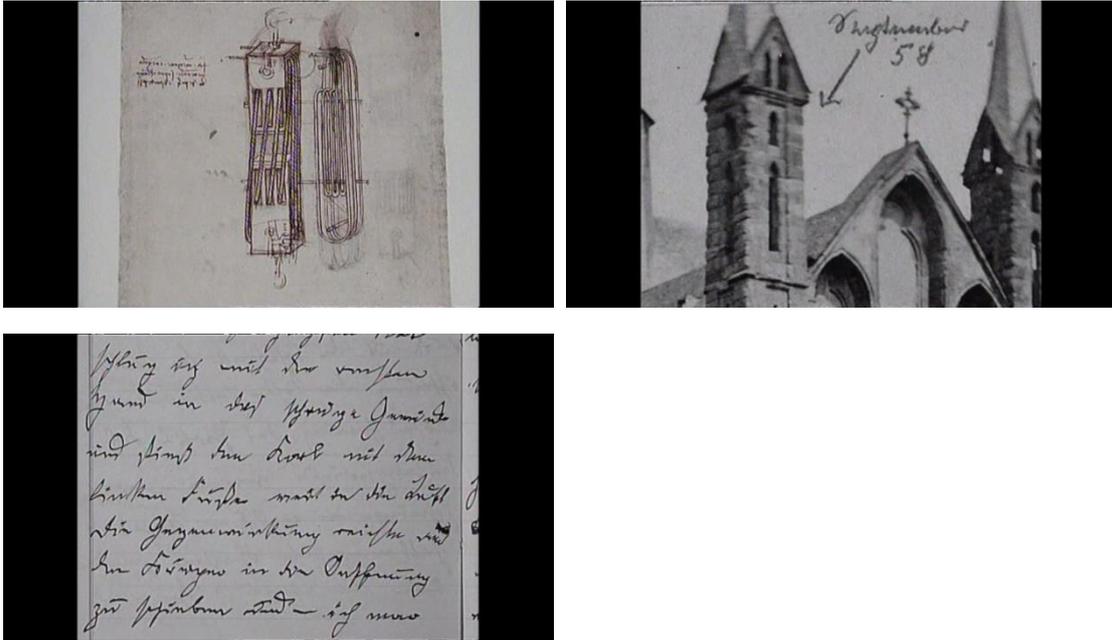
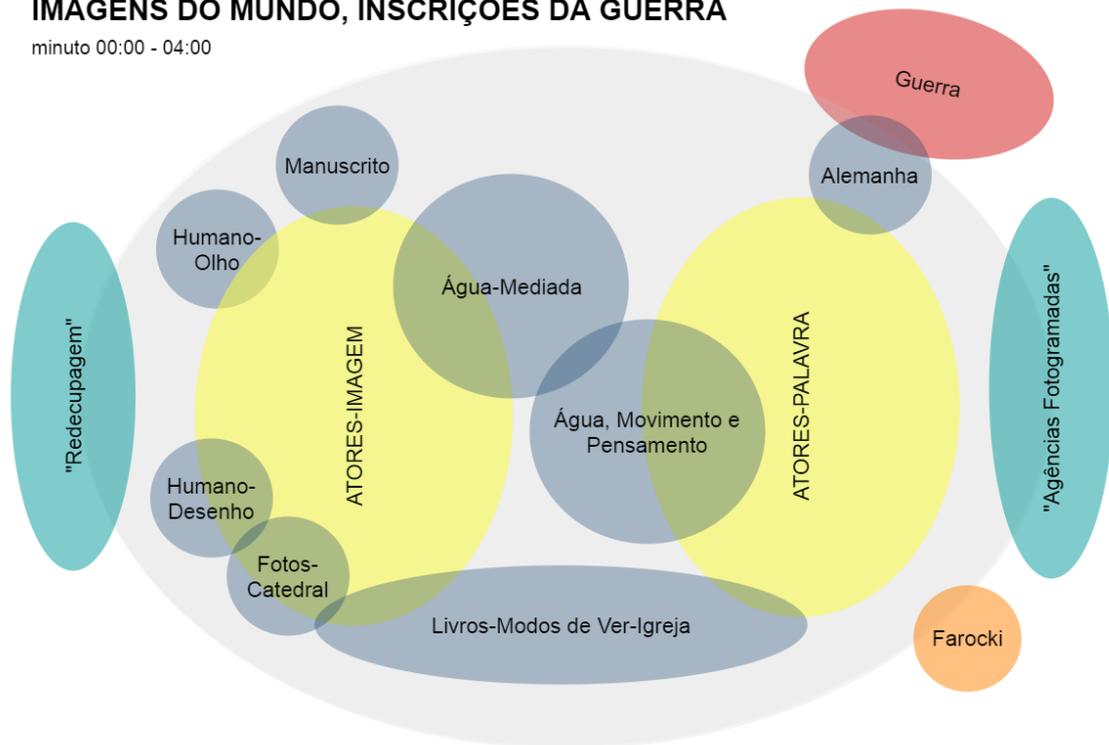


Diagrama dos quatros primeiros minutos

IMAGENS DO MUNDO, INSCRIÇÕES DA GUERRA

minuto 00:00 - 04:00



Feito em <https://www.draw.io/#G0B2JqGzGtBDAnZWxNZk1KYWljWUU>