

GESTOS EM UMA MESA DE MONTAGEM

[GESTURES AT AN EDITING TABLE]

Érico Oliveira de Araújo Lima

Resumo: Este artigo discute trabalhos do realizador Harun Farocki, tomando como eixo central uma investigação sobre a montagem como gesto. Procuramos seguir de perto o ensaio fílmico *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1988), em que Farocki opera derivas associativas em torno de fotografias aéreas feitas em 1944 dos campos de concentração de Auschwitz. Esse filme é também pensado como emblemático dentro da cinematografia do artista, por retomar uma busca por imagens possíveis, a partir do que propomos pensar como um princípio gestual de montagem.

Palavras-chave: Harun Farocki; gestos; montagem; possibilidade

Abstract: This text discusses the work of Harun Farocki, taking as a central point an investigation of montage as a gesture. We try to follow closely the essay film *Images of the World and the Inscription of War* (1988), in which Farocki operates associative drifts on aerial photographs taken in 1944 of the Auschwitz concentration camp. This film is also thought as an emblematic example in Farocki's filmography. It is a new look on the search for possible images, based this time on the principle of what we propose to call a gestural montage.

Keywords: Harun Farocki; gestures; montage; possibility

55

CHEGANDO À MESA DE MONTAGEM: GESTOS NA CENA

Quando em um dos primeiros filmes de Harun Farocki, *Fogo inextinguível* (*Nicht Lösbares Feuer*, 1969), o realizador confrontava o espectador com a difícil escolha ética e estética de constituir uma imagem das dores causadas pelo napalm aos violentados pela Guerra do Vietnã, a saída encontrada para o problema posto naquela circunstância era tocar o cigarro na pele, para queimar a epiderme a uma temperatura bastante reduzida e inferior àquela da ardência provocada pelas bombas incendiárias lançadas pelos norte-americanos nas aldeias vietnamitas. Farocki solicitava uma adesão do olhar e da sensibilidade do espectador, mas preocupava-se com os limites

que uma imagem carrega, com os riscos que o próprio ato de ver o horror traz para o jogo entre memória e esquecimento. A sequência é já bastante conhecida e convocada com recorrência, quando se trata da obra do artista alemão. Mas vale retomar, sobretudo, um trecho da fala de Farocki. Após ler um testemunho sobre a destruição causada pelo napalm aos povos vietnamitas, proferido por Thai Bihn Dahm no Tribunal de Crimes de Guerra do Vietnã, em Estocolmo, Farocki encara a câmera e pergunta:

Como podemos lhes mostrar o napalm em ação? E como podemos lhes mostrar as lesões causadas pelo napalm? Se lhes mostrarmos imagens de queimaduras de napalm, vocês fecharão seus olhos. Primeiro fecharão seus olhos às imagens, então, fecharão, seus olhos à memória, então fecharão seus olhos aos fatos, então fecharão seus olhos a todo o contexto.

O problema colocado remete à possibilidade mesma de se fazer imagens. É, com efeito, uma questão a respeito de uma imagem possível. Dentro dessa inquietação, a preocupação em tornar sensível a existência de uma destruição dos povos por parte dos poderes precisa ser acompanhada por uma forma que seja capaz de afetar o olhar do espectador. O limiar que surge aí tem a ver com certa noção de que o referente dessas imagens seria demasiado perturbador, o que poderia implicar desmobilização, ocultamento e esquecimento. Imagens inquietantes, fechamento dos olhos. Farocki situa-se aqui em uma discussão bastante recorrente no campo dos embates a respeito da fabricação de um visível a partir do horror, o que remete às problematizações contemporâneas movimentadas por Didi-Huberman (2012), em seu questionamento da ideia de inimaginável, e por Rancière (2012), que faz tensões com a perspectiva do irrepresentável. Mas Farocki não decreta uma impossibilidade da imagem, nem se decide imediatamente por uma tese do irrepresentável. O curto-circuito que essa sequência primeira de *Fogo Inextinguível* instaura está na fissura entre uma forma de ver e uma maneira de agir, entre um gesto no campo do visível e uma operação de memória. Ele lança o impasse, para seguir com a experimentação de fazer imagens, tendo como horizonte a busca por um modo ético e estético de possibilitar uma apresentação sensível – visível, mas também tátil e sonora – das dores de comunidades. Ele não decreta uma interdição moral, mas faz problema no

momento mesmo de desencadear o filme, anunciando o inquietante lugar de pensamento que será adentrado.

Essa solução encontrada nesse primeiro momento do filme – e também nessa conjuntura inicial das pesquisas de Farocki – passa por aquilo que poderíamos chamar de uma dimensão performativa do corpo na cena. A imagem que o diretor escolhe para mostrar o napalm em ação se dá na pele, na presença física diante da câmera e na constituição material de uma queima, no contato com o corpo do realizador. É *(n)o* corpo que *(se) faz* a imagem, é ele que a *possibilita*. Trata-se aqui de uma primeira entrada que gostaríamos de fazer na noção de gesto, mobilizada pelo pensamento dos filmes de Farocki. Tentaremos construir essa figura que pode ser extraída das obras do realizador, tomando, na verdade, outro filme, *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988)*, feito em momento distinto, com novos problemas e, ao mesmo tempo, com questões que ressoam o dilema da possibilidade da imagem. Ao longo da trajetória múltipla de Farocki, arriscaríamos dizer que acompanhamos investigações que apontam para modulações entre o gesto performativo do corpo na cena e o gesto performativo da própria imagem em associação e dissociação, em dilatação e relaxamento, em sístole e diástole. São gestos de fotografar, de filmar e, sobretudo, de montar que se atravessam, em reverberação uns nos outros. A própria montagem se performa como um gesto. E aqui cabe pensar as implicações dessa formulação, tomando a gestualidade como abertura a um *ethos*. Gesto de montagem, gesto de uma dança. “Da mesma forma que uma dança, o trabalho da montagem vai e vem” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.145). Dança do pensamento.

POSSIBILIDADE DA IMAGEM

Uma heterogeneidade de materiais é mobilizada por Farocki para fazer esse ensaio que gira em torno das relações entre imagem e guerra. Esse seria o nível mais imediato da operação de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*. Mas o que o filme constrói, progressivamente, se situa numa discussão mais ampla sobre aquilo que a

visibilidade possibilita, quando a máquina fotográfica se transforma em instrumento de medição. As práticas de fotogrametria vêm e voltam como motivo melódico nesse trabalho de Farocki, que opera relações improváveis, tornadas possíveis por conta da montagem. Para pensar, é preciso articular lugares, tempos, materiais, texturas. Tornar a imagem possível passa, num primeiro nível, por torná-la pensável na associação com outras.

E nesse filme em especial de Farocki, a montagem se estrutura em torno da imagem fotográfica tornada unidade básica da escritura. É como se o fotograma do cinema se transformasse no objeto de análise, que dá condições para pensar não apenas o próprio estatuto do visível, mas a implicação desse visível com toda uma gestão dos espaços, dos corpos e dos processos de extermínio das vidas. Operação por excelência do cinema de Farocki: constituir na montagem cinematográfica a possibilidade da imaginação e de uma operação crítica do mundo. Trata-se de um mote, desde já, analítico, podemos dizer. É uma análise daquilo que a imagem pode revelar, ainda que acidentalmente. As fotos aéreas que a aviação norte-americana tirou em 1944 das fábricas de Buna mostravam também o campo de concentração de Auschwitz, o que só foi percebido devidamente em 1977. Se a câmera fotográfica é máquina para medir um espaço à distância, ela também pode construir imagens que guardam os rastros de uma experiência traumática. Na relação estreita entre imagem e experiência histórica, o gesto analítico vai investigar aquilo que sobreviveu, os elementos materiais que retomam uma vida e retornam a existir, apontando, por vezes, para relances de resistência à devastação.

A questão da medição é perseguida pelas associações de Farocki, que não se limitam a pensar o uso da câmera fotográfica nas situações de guerra, mas enlaça toda uma problemática da perspectiva renascentista, dos estudos de aferição do corpo, dos usos da fotogrametria no século XIX e nos períodos de guerra, já no século XX. Tudo costurado, atado e reatado, segundo um fio de pensamento alinhado como princípio de desmesura. É como se Farocki tentasse também dar medida ao que não tem medida, reunir os incomensuráveis, para retomar aqui uma discussão já movimentada

por Rancière (2012). Uma medida comum, ao contrário das métricas normatizantes, não vem já dada – lógica representativa e do consenso – mas é operada na mistura dos heterogêneos, no caos produtivo que justapõe signos e desmesura a norma. É uma grande parataxe, não mais a sintaxe, que pressupõe o encadeamento significante e linear. Um comum da desmedida e do caos, como nos diz Rancière (2012, p.55). Princípio de montagem.

O realizador, então, vem e volta para o conceito de Iluminismo (*Aufklärung*), desmembra o sentido da palavra, explora recantos por onde ela passa. Há uma relação muito estreita entre o filme e um texto intitulado *A realidade tinha que começar*¹, também escrito por Farocki. Aspecto muito singular na trajetória do realizador, o constante intercâmbio entre a produção de pensamento em textos e a articulação das matérias de cinema torna os processos criativos permeados por um profundo caráter de pesquisa e de formulação de conceitos. Farocki teoriza, com os filmes e os escritos, sobre os modos de ver e de fazer, sobre as operações das máquinas e do olho. E faz das suas próprias imagens uma inscrição de pensamentos no mundo. Na trajetória crítica de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, a questão se volta para o próprio gesto operador das imagens, para os modos pelos quais a fotografia insere um corte no espaço e no tempo, resvalando na sua própria superfície uma investigação da guerra e projetando no mundo uma atividade constituinte de espaços-tempos. “A imagem fotográfica é um corte através de um feixe de raios de luz refletido dos objetos em um espaço circunscrito. A fotografia reproduz o objeto tridimensional em um plano, de acordo com as regras da geometria projetiva” (FAROCKI, 2003, p.23). Essa premissa bastante basilar, que surge nos escritos do realizador, diz de um desejo mesmo de perscrutar a natureza da imagem na sua relação com o real, de investigar os mecanismos que fundamentam a operação fotográfica e de pensar os modos pelos quais as formas do mundo se incrustam nas formas fotográficas.

Um dos personagens centrais, se podemos dizer assim, do ensaio fílmico e do texto de Farocki é Albrecht Meydenbauer, arquiteto que inventou em 1858 uma

¹ O título dado por Farocki retoma uma frase dita por Günther Anders, citada logo no início do texto e também nos minutos finais do filme.

maneira de utilizar a fotografia como recurso ótico de medição da fachada da catedral da cidade alemã de Wetzlar. Esse começo da técnica da fotogrametria passava por uma estratégia de não colocar o próprio corpo em perigo no espaço a ser mensurado, uma maneira de documentar os prédios e as estruturas arquitetônicas, sem o risco pessoal de estar no exato lugar a ser transposto em números. Os comentários que Farocki tece a respeito desse processo de medição marca o tom crítico da retórica que ele elabora. Ele diz assim no texto referido acima: “É perigoso permanecer fisicamente próximo ao objeto, à cena; mais seguro é tirar uma foto e logo analisá-la na tranquilidade do próprio escritório” (FAROCKI, 2003, p.24). Essa tensão entre a presença do corpo no espaço concreto e a distância possibilitada pela imagem técnica aferidora de valores norteia a base da argumentação traçada por Farocki, na medida em que esse mesmo procedimento esquadrihador desemboca nas fotografias aéreas realizadas durante as guerras, para também mensurar à distância aquilo que se passava no solo e nas zonas de conflito. “Se se concebe uma imagem como um dispositivo de medição, se deve prescindir então do casual e do subjetivo. Usar uma imagem fotográfica para a fotogrametria significa insistir em um mundo visual que é compreensível desde a matemática, o cálculo e, finalmente, a ‘computadorização’” (FAROCKI, 2003, p.27).

Esse tensionamento vai ser operado nas imagens em uma sequência paradigmática do filme, quando Farocki chega a uma discussão sobre a tentativa policial de esquadrihar os rostos e sobre o controle estabelecido pela transformação dos corpos em números, nos processos de vigilância, de medição e de reconhecimento. *Aufklärung* é a palavra que retorna, um conceito da história das ideias e também um termo militar, que implica exatamente a noção de reconhecimento. *Aufklärung*, um conceito da polícia. E agora, a polícia quer avaliar imagens, é assim que ela opera. A voz *off* nos lembra que a polícia, em todos os lugares, guardou fotos de milhões de suspeitos. E nessa situação ela se depara com um dilema: “Como se pode descrever um rosto de um ser humano de modo a que possa ser reconhecido por qualquer um? Por todos, até mesmo por uma máquina”. A

montagem convoca imagens dos rostos de mulheres argelinas que nunca antes tinham sido fotografadas, vistas aí sem o véu que lhes cobre o rosto habitualmente: elas já tinham surgido em momentos anteriores do filme, como que em um anúncio preliminar das associações que viriam. Na primeira aparição, uma mão cobria ora a boca, ora os olhos nas fotografias. E então, um corte jogava para esse mesmo procedimento de fragmentação do rosto, agora realizado pelo próprio gesto de reenquadrar um detalhe na imagem. Dessa nova vez em que as mulheres argelinas aparecem, vemos apenas o queixo e a boca das mulheres, partes do corpo que não costumam ser vistas, boca que tem de se aproximar do objeto “para poder saboreá-lo”, como se dizia no primeiro momento de análise ao longo do filme.

Em seguida, estamos diante de uma imagem de máquina, e verificamos uma varredura eletrônica e aérea de um campo aberto. De volta às imagens das mulheres argelinas, podemos ouvir a pergunta: “Como descrever um rosto?”. É a questão da figuração dos rostos que começa a vir com mais força nesse momento. E a voz segue: “A polícia ainda não consegue abranger os aspectos de um rosto, quais os traços que se mantêm, na juventude e velhice, na sorte ou infelicidade. A polícia não sabe o que é a imagem de um ser humano”. Passamos, então, para a série do estúdio de desenho: também se trata, nesse gesto de desenhar, da tentativa de reproduzir para a superfície o volume do corpo. “E porque a polícia não sabe o que é a imagem do ser humano, como descrevê-lo, quer pelo menos medi-lo, expressar a sua imagem em números”. Vemos desenhos de Albrecht Dürer que expressam a medição do corpo humano. Uma imagem de um olho humano aparece, logo alternada novamente com os desenhos de Dürer. A voz *off* segue o comentário a respeito da dificuldade em perceber as singularidades dos rostos dos seres humanos. Existem traços diferentes: “os homens têm barba e as mulheres pintam o rosto para estarem bonitas, o que dificulta a medição. Para uma exata medição, teriam de se tirar os cabelos”. Nesse momento, são convocadas algumas fotografias de rostos que são transformados com o recurso de uma máquina, imagens trucadas, que experimentam múltiplas combinações e

recortes. Cabelos retirados, rostos fragmentados e reconfigurados. Colagens de pedaços, montagem e desmontagem, figuração e desfiguração dos rostos.

Questão recorrente no cinema de Farocki, a disciplina que quer incidir sobre os corpos é aqui colocada em conexão com a problemática mais ampla do uso da imagem como ferramenta de análise e de medição. Se em *Imagens da Prisão (Gefängnisbilder, 2000)*, ele irá resgatar mais diretamente toda uma genealogia do olho das câmeras de vigilância e das relações de visualidade em jogo nos estabelecimentos penais, nesse *Imagens do Mundo...*, Farocki já assinala uma crise que cinde o ato de ver e o de controlar. Ele ressalta, com um tom ao mesmo tempo seco e irônico, as estratégias dos poderes em medir, calcular e organizar, procedimentos que se deparam com o impasse da limitação em reconhecer as singularidades dos rostos, dos gestos e dos traços de cada homem e mulher. *A polícia não sabe o que é a imagem de um ser humano*. Essa constatação torna-se um possível resguardo das vidas contra o poder policial, um espaço que é brecha para uma resistência precária e intermitente, fagulha que se abre por conta de uma impossibilidade do poder. Diante de toda uma trajetória de estudos e medidas, em Meydenbauer ou em Dürer, nas técnicas do desenho ou da fotografia, parece existir no rosto uma morada possível para que outras forças e intensidades sejam traçadas na contramão da métrica. Um rosto em desmedida, uma impossibilidade de descrever o rosto. Tudo o que se pode é transformar esses rostos em números: a imagem possível é aqui uma imagem numérica.

O aparecimento dos desenhos e estudos de Dürer nos remete para toda a pesquisa de Farocki em torno dos processos de medição pela imagem. *Ensino de medição com o compasso e a régua em linhas, planos e corpos inteiros* era um dos tratados que Dürer escreveu para fornecer instruções a uma boa composição formal no campo da representação pictórica. Nas medições de Dürer, nos seus estudos da natureza, números e regras são extraídos como princípios norteadores dos traços em superfícies. E os matemáticos artísticos da Renascença também são lembrados a partir de seus estudos de perspectiva. “Um corpo é reproduzido num plano segundo as regras da geometria de projeção”. Vemos Leonardo Da Vinci transpondo para o plano

uma representação do globo terrestre. “Hoje, as calculadoras transformam números e regras em imagens”.

Calcular é um dos momentos daquilo que Vilém Flusser já chamou de escalada da abstração. E a aproximação com esse autor é bastante cara ao pensamento de Farocki, já que ambos compartilhavam investigações sobre a sociedade pós-industrial (ou pós-histórica, como chamava Flusser), sobre as materialidades, sobre os gestos, sobre as imagens técnicas, enfim. Dois pensadores que promoveram intercâmbios conceituais e tiveram encontros efetivos que reverberaram mutuamente. Esse cálculo, então, ganha em Flusser a formulação daquilo que seria uma desintegração extrema da imagem, que vai, cada vez mais, rumo à nulodimensionalidade, estágio em que a imagem se configura como pontos, pedrinhas, cálculos. Se aos processos históricos coube a transposição de situações (a tridimensionalidade) para superfícies (a bidimensionalidade), na pós-história, pode irromper uma nova imaginação, que comporta outra operação de criar imagens, baseada em códigos numéricos, em sínteses, em contagens – no sentido mais elementar das *contas*, unidades básicas, fragmentos. Essas passagens – Flusser salienta em vários de seus textos – não dizem respeito a uma linearidade ou uma escala de progressão sucessiva. Ainda que na categorização tramada por ele, esses momentos apareçam, de fato, um após o outro, trata-se muito mais de uma estratégia para a formulação dos conceitos do que de uma correspondência direta com uma cronologia histórica. Esses gestos são vistos como se um pudesse se prender ao outro, eles não são isolados e soltos entre si (FLUSSER, 2007, p.176). E é também no âmbito da potência que Flusser situa essa nova conjuntura, ainda incerta e aberta para a fabricação de possibilidades.

A mudança no pensamento (e na ação), provocada por essas invenções, ainda está em curso e não chegou ao fim. Do ponto de vista da reflexão proposta aqui, as imagens, graças à rapidez possível da contagem com os dedos, se tornaram completamente analisáveis, e com isso todas as objeções apresentadas pela tradição filosófica e teológica contra as imagens se tornaram sem fundamento.

[...]

O ato de retirar o código numérico do código alfabético (e, com isso, a retirada do pensamento que calcula do pensamento histórico e linear) teve, no entanto, um resultado imprevisto pela tradição: possibilitou um novo

gesto de criação de imagens, contrário ao gesto antigo e intencional. Surgiu uma nova imaginação, contrária à antiga, e dela derivam imagens contra as quais as objeções da filosofia e da teologia não podem ser aplicadas. Ao analisar esse novo gesto de criação de imagens de modo fenomenológico, ele se mostra como um gesto de ajuntamento de elementos pontuais (algo calculado) para a formação de imagens; mostra-se como uma computação. (FLUSSER, 2007, p. 171).

Uma nova imaginação tem na teoria de Flusser uma ambivalência de implicações, mas carrega-se, fundamentalmente, de uma perspectiva mobilizadora de liberdade, outra palavra tão recorrente na matriz de reflexões do autor. Em Farocki, a adesão a esse mundo de computação e de síntese não encontra, de imediato, um ponto de resolução e passa por uma torrente de associações, de séries e de camadas postas em contato para desencadear, sobretudo, uma crise no olhar. Flusser é o teórico que afirma, com ênfase, as promessas de jogo e de criação do novo no mundo pós-histórico. Para ele, as novas imagens colocam em questão a busca do inesperado, em meio às possibilidades dadas nos aparelhos (2007, p.174). O problema da liberdade tem lugar especial quando se trata de pensar as potências das imagens fotográficas. O que elas podem e o que podem os fotógrafos com elas são questões em jogo para tratar de uma política do gesto de fotografar.

Na filosofia de Flusser, a centralidade da questão da liberdade se orienta para um estudo sobre a caixa preta com preocupação nos momentos de subversão daquilo que condiciona o fotografar a certos limites. O aparelho oferece uma virtualidade de operações técnicas, envolvidas em um programa, mas cabe ao fotógrafo promover novos usos, torcer o que estaria como dado e como limitação de atuações, “contrabandear na fotografia elementos estéticos, políticos e epistemológicos não previstos no programa” (FLUSSER, 1985, p.28). Os aparelhos se ocupam em programar a vida, organizar um campo de possíveis. “O aparelho fotográfico é a fonte da robotização da vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos” (FLUSSER, 1985, p.36). Buscar furar o programa e a ordenação do ver seria uma estratégia dirigida *contra* o aparelho. É preciso produzir uma imagem que não estava no programa, se se trata de apostar no campo aberto pela nova imaginação.

Essas considerações já bem conhecidas de Flusser sobre a relação do fotógrafo com o aparelho merecem destaque, sobretudo, pelo caráter político que carregam. É esse aspecto que merece ser destacado, já que se trata de um esforço para recolocar o problema da liberdade e tornar central o debate sobre uma práxis que escape à captura e busque brechas. O que Flusser propõe é tanto uma defesa de determinada postura estética e política por parte dos fotógrafos diante do aparelho quanto uma convocação a uma abordagem teórico-metodológica que proponha saídas às limitações dos programas. Na proposta de Flusser, são os fotógrafos que podem responder às perguntas sobre onde está o espaço para a liberdade na contemporaneidade. “Liberdade é jogar contra o aparelho” (1985, p.41), dirá o autor em passagem já bem consagrada. E a filosofia da fotografia deve conscientizar essa práxis fotográfica, para que sejam apontadas ampliações dos possíveis. “A filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos”. (FLUSSER, 1985, p.41).

A postura metodológica da crítica fotográfica é exatamente investigar quando os gestos conseguem encontrar desvios, quando se vislumbra a subversão do fotógrafo diante do aparelho. A composição de um mapa de conceitos deve ser também uma operação política, experimento de torção no pensamento. Nesse sentido, a posição de Farocki enquanto teórico e realizador nos permite aqui falar também de um *método* de fabricação no seu cinema, método que implica tomar a fotografia como objeto de análise e de crítica, e que desemboca no gesto de ir e vir com fotogramas, para extrair deles possibilidades de tomadas de posição. Farocki é, de certa maneira, também um jogador, no sentido atribuído por Flusser, um realizador-jogador que toma as imagens para desmontar os aparelhos que esquadrinham, ordenam e restringem. Não faz isso como maneira de jogar luz ou de elucidar mecanismos que estariam além ou por trás das imagens, mas opera, na própria superfície da imagem, o jogo da possibilidade e da impossibilidade. Ele torna legíveis os materiais que convoca pela via da ênfase no próprio caráter físico de tudo o que dispõe e associa na mesa de montagem. É a imagem que vai criando o próprio possível. Não estamos falando, com Farocki, de uma

imagem *do* possível. Mais do que uma possibilidade fora da imagem, trata-se de mergulhar numa zona de impossibilidades, para fabricar todo um novo conjunto de possíveis *de* imagem. Se a máquina fabrica um visível a ser mensurado, o montador-jogador opera desvios com seu método, ele borra as medidas para tornar experimentável um amplo conjunto de relações incomensuráveis.

GESTUALIDADE DA MONTAGEM

A operação que passa, então, a saltar na escritura de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* é a do gesto de montagem ou da montagem como gesto, como queremos salientar aqui. Se *Fogo Inextinguível* exprimia, de forma paradigmática, a atenção aos gestos dos corpos na cena, Farocki passa a fazer, progressivamente, gesto sobre gesto, tornando-se realizador de dedicado olhar gestual para aquilo que também se constitui no mundo como gesto. Christa Blümlinger (2010) já falou do quanto o gesto em Farocki liga-se, estreitamente, à produção de um conhecimento e ainda a uma dimensão mágica. O sentido da montagem, dentro do cinema do realizador, passa pelas mãos, o que já foi tomado com ainda mais intensidade no curta-metragem que ele realizou em 1997, *A expressão das mãos (Der Ausdruck der Hände)*, e também em *Como se vê (Wie man sieht, 1986)*, no qual o universo das técnicas é pensado em meio às passagens entre as atividades realizadas pela mão e as que são operadas pela computação e pelo cálculo. Farocki reúne, nos seus filmes, uma infinidade de operações em que o tátil se confunde com o visível e em que a imagem entra em um jogo de preensões das formas do mundo. “Esse catálogo de gestos mostra, de maneira límpida, o valor expressivo que o cineasta atribui aos corpos e à forma com que se tornam imagens” (BLÜMLINGER, 2010, p. 150).

Em *Imagens do Mundo...*, toda a atenção dada às séries do estúdio de desenhos revela um interesse pela dimensão das formas expressivas que se apresentam para a câmera na unidade circunscrita da cena. É também uma análise bastante tátil aquela que se desenrola nos momentos em que são confrontadas as fotos das mulheres

argelinas – surge uma mão para cobrir bocas e olhos – ou ainda quando as fotos aéreas de Auschwitz são minuciosamente analisadas em uma mesa luminosa por dois observadores que conversam sobre as relações de escala, de espaço, de distância, contidas nas fotografias que investigam. Esses gestos internos são catalogados, para seguir com a expressão de Blümlinger, ou inventariados, para dizer também da tarefa de colecionador adquirida pelo trabalho do filme, ao reunir materiais tão distintos. Desses gestos internos, seria possível passar ao gesto estrutural do conjunto do filme, bastante rigoroso em reunir e associar tudo, como se fossem empregadas as mãos para tal procedimento. Um pouco como em Bresson, que fazia dos seus planos de mãos uma maneira de falar do próprio gesto de montar no cinema, Farocki faz todas as séries díspares de imagens do seu ensaio fílmico se relacionarem entre si a partir de um trabalho bastante manual empreendido pela montagem².

Mais uma vez, podemos recorrer a Flusser (1994), especialmente ao livro *Los Gestos*, em que ele se dedicou a pensar toda uma catalogação de gestos, reservando lugar especial para os gestos de fotografar e de filmar. O próprio gesto de fotografar seria produtor de pensamento, como modalidade de pensar com imagens, como no diz Flusser, um gesto de filosofar: “desde que se inventou a fotografia, é possível filosofar não só por meio das palavras, mas também por meio das fotografias” (FLUSSER, 1994, p.104). E esse gesto promove, no corpo a corpo com o mundo, interferências e transformações: “A fotografia é o resultado de um olhar para o mundo, e simultaneamente uma mudança do mundo: algo de tipo novo” (1994, p.105). Estamos aí já em processos de complexidade em que olhar e agir já não são instâncias desconectadas, mas se comunicam e interpenetram. A imagem lança modos de ver e cria problemas para o fazível, o dizível, o sensível. Olhar o mundo é já transformá-lo também. O gesto de fotografar implica uma elaboração de categorias e se conecta, para Flusser, ao princípio mesmo do que chamamos de teoria. Tanto na fotografia quanto na filosofia, trata-se de uma tomada de posição diante do mundo,

² Uma aproximação entre Farocki e Bresson também não é acidental e faz parte do campo de afinidades sensíveis do realizador alemão. Ver, por exemplo, o texto “Bresson, um estilista” (FAROCKI, 2007).

um ponto de vista que implica operação crítica. “A posição do fotógrafo é um ponto dentro do espaço-tempo” (FLUSSER, 1994, p.106). E se falamos aqui de fotografar é também porque encontramos um elo com a própria investigação de Farocki, também um pesquisador dos gestos de fazer imagens como instâncias do pensamento.

Mais amplamente, vale dizer que um gesto, dentro da catalogação de Flusser, comporta uma definição geral, desdobrada nas singularidades contidas na classificação que ele elabora ao longo de todo o livro. “O gesto é um movimento do corpo, ou de um instrumento unido a ele, para o qual não se dá nenhuma explicação causal satisfatória” (FLUSSER, 1994, p.8). Ainda que de forma temerária, poderíamos convocar aqui – também num gesto de montagem, por assim dizer – o pensamento de outro filósofo, Giorgio Agamben, que também dedicou algumas reflexões em torno dos gestos. Guardadas as singularidades de Flusser e Agamben, e as distâncias que devem ser asseguradas entre essas duas matrizes conceituais, podemos observar, em ambos, a inscrição dos gestos na esfera de um livre jogo sem fins. Em Agamben, esse aspecto é central, e quando se trata de gestualidade, a questão é enfatizar a exposição de uma pura medialidade sem fim, tarefa por excelência da política. Trata-se de uma imanência, de uma radical incidência sobre o meio, atravessado por várias forças intensivas, sem qualquer além ou adiante. “Se a dança é gesto, é porque esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal.* Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética” (AGAMBEN, 2000, p.58). Especialmente se referindo ao cinema, o autor defende que cabe “reconduzir as imagens à pátria dos gestos” (2000, p.56).

Se entendermos gesto a partir do que essas considerações nos mobilizam, podemos nos aproximar mais da montagem de Farocki como uma operação que convoca o olhar e o corpo do espectador para que se instalem na própria experiência das passagens das imagens. Seria possível acessar, a partir daí, uma experimentação de materiais e formas que desencadeiam efeitos críticos muito menos pelas mensagens exteriores a que poderiam remeter, do que pela sensação mesma das

figuras de montagem surgidas como vetores do ir e vir na mesa do montador. Novamente: montar como quem dança, vale lembrar. Nesse pôr-se em jogo envolvido na profusão de séries livres associadas, é como se aquela problemática levantada por Farocki em um de seus primeiros filmes, *Fogo Inextinguível*, encontrasse uma resposta ética e política provisória, já que a sensibilização do espectador pode encontrar-se nesse torvelinho de sensações e derivas. Como nos diz Agamben (2007) em outro texto, há que se ter em mente também os vazios surgidos em meio aos gestos. “Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p.59).

Colocar em relação, eis um gesto de montagem, entre o expresso e o não expresso. O montador é aquele que torna possível uma sensação inédita, ao reunir imagens e elaborar um ritmo. Não se trata simplesmente de uma técnica, mas, sobretudo, de um pensamento. Associar e dissociar, juntar e disjuntar implicam procedimentos criadores de um campo para habitar. Campo mais ou menos ramificado, conjunto mais ou menos harmônico e consensual. São sempre escolhas estéticas, éticas e políticas. Quando se buscam as relações, enfrenta-se o desafio do encontro. Na montagem, se esse encontro não guarda a atualidade da inscrição do mundo e dos seres filmados que interpelam o aparelho, existem outras forças em jogo, não menos intensas e produtoras. É toda uma outra maneira de inscrição do real que se coloca em movimento. *Inshrift des Krieges*: diz o título do filme de Farocki. O verbo alemão *shcreiben*, escrever, está contido na palavra *Inshrift*, inscrição. É como se a guerra, a experiência do tempo e da história, pudesse ser preendida pelas mãos do montador, que a *inscreve* na matéria do filme. Uma escritura, então. E ela se processa no encontro com as imagens, o montador se vê diante do corpo fílmico no seu estado bruto, devendo inventar modulações para transformar o material que tem diante de si. Ao criar relações entre as imagens, a montagem funda uma experiência de temporalidade. Tempo do plano, do encontro entre uma imagem e outra, tempo do

filme, da experimentação da matéria, da sensação dos fluxos. É uma composição de tempos e contratempos. É uma maneira também de acessar a experiência histórica e situar-se no intrincado campo do arquivo e da memória. “O cinema tem muitas histórias, das quais apenas algumas pertencem aos filmes. É necessário um artista-filósofo ou um arqueólogo-etnógrafo, mais do que um historiador, para detectar, documentar e reconstruir as linhas de força que conectam essas histórias”, escreve Thomas Elsaesser (2010, p.101) a respeito do conjunto da cinematografia de Farocki.

Se nos acompanharmos de Bellour (2010), seria possível falar de uma imagem que adquire o estatuto de diagrama, entendido tanto no sentido foucaultiano quanto a partir das considerações de Deleuze a respeito das figuras de Francis Bacon. A foto-diagrama de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* permite pensar, sobretudo, aquilo que a fotografia agencia como força temporal e de movimento, por meio da variação que o filme opera entre detalhes ínfimos dos fotogramas, batimentos das águas no canal de Hanover e o piscar constante de um olho que se insere em espécie de analogia com o obturador da câmera. Farocki deseja descobrir tempos impuros e movimentos aberrantes em cada uma dessas imagens. Ele busca fazer emergir dos arquivos respingos de resistências, como quando percebe o sorriso de uma mulher na fila do campo de concentração. E essa percepção só se torna possível porque uma imagem foi aproximada da outra. Se na individualidade, essas relações não estavam dadas de antemão, eis que uma camada potencializa a outra, gerando uma mútua condição de legibilidade. Apreensões imprevistas das imagens que se tornam possíveis, sobretudo, graças ao contato e ao derramamento de uma imagem na outra.

Para Farocki, todo real, qualquer que seja ele, aparece primeiramente como documento, ou melhor, como monumento, especificado enquanto arquivo, segundo o deslocamento anunciado por Foucault em *Arqueologia do saber*, em nome dos traços elementares da descrição. Surge assim um alinhamento, que dispõe num só nível as mais diferentes camadas, assegurando dessa forma uma transformação constante, colocada por Foucault como condição da análise, do latente ao patente. A fotografia torna-se, então, o fotograma do cinema, sua menor unidade passível de ser decomposta, quanto sua regra de consciência, sua instância de formação histórica, sua condição propriamente arqueológica (BELLOUR, 2010, p.146).

“A fotografia capta o momento, cortando o passado e o futuro”, nos diz Farocki em determinado momento de seu filme. Montar e desmontar. Reverter os sentidos dos documentos, reaprender as experiências dos tempos. Montagem é desvio. “Ora, a primeira e a mais simples forma de mostrar aquilo que nos escapa, consiste, de fato, em montar o seu desvio figural, associando várias perspectivas ou vários tempos do mesmo fenômeno” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.171). Um conhecimento por montagem, mas que não seja mero reconhecimento, iluminação, *Aufklärung*. Ao mesmo tempo em que aparece, a imagem desagrega, dispersa aos quatro ventos (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.119). É preciso compreender a imagem como aquilo que monta e desmonta. Também ao falar do trabalho de um historiador da arte, Didi-Huberman coloca o procedimento metodológico nos termos de uma montagem que pressupõe uma desmontagem, uma dissociação do que é construído, daquilo que cabe então remontar. “Uma imagem que me ‘desmonta’ é uma imagem que me para, me deixa sem palavras, uma imagem que me joga na confusão, me priva momentaneamente dos meus meios, me faz sentir o chão fugir sob meus pés” (2000, p.120).

Ao colocar em relação, inventar disposições, possibilitar conhecimento, a montagem é um trabalho de *manipulação*, o que quer dizer, muito diretamente, uma operação na qual está envolvida a mão do homem (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.72). Não há então qualquer recusa a esse paradigma que passou a ser tão mal visto, como se manipular fosse imediatamente uma maneira negativa de lidar com as imagens. Didi-Huberman destaca que tal operação é evidente, e o que cabe pensar é o que faz a mão precisamente, em cada caso, em cada imagem. É preciso saber como a escritura trabalha a imagem na mesa de montagem. Trata-se, assim, de afirmar o gesto como parte fundamental da imaginação, justo na sua possibilidade de produzir uma multiplicidade. A imagem não é uma totalidade nem uma unidade: ela não tem um sentido globalizante nem uma única dimensão de nos afetar. Cabe à manipulação constituir a escritura.

Montar torna-se, assim, a via capaz de extrair dessas imagens legibilidades variantes, o método produtor de uma diferenciação e de uma política marcada pela resistência ao unívoco. “Farocki constrói, nas suas montagens de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, uma verdadeira *exposição dialética*, onde cada elemento vem rasgar a evidência primeira acordada com cada um dos outros elementos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.134). A imagem seria como uma malícia na história, uma visual malícia do tempo na história, seguindo ainda de perto termos mobilizados por Didi-Huberman. O conceito de imagem-malícia, proposto pelo autor, permite novas chaves de compreensão do próprio caráter da imagem na sua dinâmica de aparecimento e desaparecimento, de cortes e combinações dos blocos de tempo, de começo e recomeço da história. Fazer um corpo visível por um breve instante, produzir a descontinuidade de um gesto, criar um espaço quebrado e remodelado ininterruptamente. A imagem joga e se liberta de uma suposta referencialidade a fatos, para produzir outras relações, que não são de sentido, mas fundamentalmente de percepção da duração.

A montagem, ao abrir a imagem na sua espessura, cria cortes no contínuo, costura aberrâncias e distorções, opera por inversões. Como malícia, a imagem aparece no mundo da representação como uma “besta negra”, mal intencionada e perturbadora, nos dizeres de Didi-Huberman (2000). “A imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas” (2000, p.114). A malícia diz muito de um mal-estar da representação. A complexidade dos procedimentos de montagem gera uma desordem na harmonia e no bom funcionamento das hierarquias. A montagem abre o tempo em vários. É fundamental recusar um modelo da conclusão e do fechamento. “A montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou a enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente. Quando nos permite aceder às singularidades do tempo e, por conseguinte, à sua multiplicidade essencial” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.156).

Se ainda é válido falar, de algum modo, em procedimentos dialéticos nas associações de Farocki – o que Didi-Huberman defende com ênfase –, é também fundamental considerar uma dimensão não sintética e aberta dessas operações. Sobretudo porque a própria estrutura do cinema desse artista e realizador passa, progressivamente, a se desmembrar e a se dar como um emaranhado de fragmentos. Se eles costuram alguma argumentação, esta se dá muito mais como experiência de sensação e de ritmo³. A palavra, tão central nos ensaios fílmicos de Farocki, atua por tons e vibrações, por reverberações segundo as danças das imagens. Uma vez mais, vale dizer do caráter de co-implicação entre olhar e agir no mundo. Em *Fogo Inextinguível*, o impasse se dava por conta da constatação de uma ineficácia do olhar no agir, de um descompasso e uma desmobilização da memória e do afeto por conta da exposição dos olhos ao horror. O caminhar rumo à mesa de montagem, nas trajetórias críticas de Farocki, pode apontar para o fato de que as imagens mesmas agem. Descobrir as fagulhas de resistência dos prisioneiros de um campo de concentração pode ser já um gesto de cinema. Insurreição *de cinema*, insurgência dos povos. E então um corpo-imagem precisaria ser considerado como aquilo que exprime um conjunto de gestos de intervenção no mundo. “Na sala de montagem, adiantando e retrocedendo, aprende-se algo acerca da autonomia da imagem” (FAROCKI, 2003, p.12).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo, Boitempo, 2007

_____. **Means Without End: Notes on Politics**. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2000

³ Analisando o conjunto da cinematografia de Farocki, Thomas Elsaesser (2010) identifica modulações entre uma retórica da metáfora e um procedimento de montagem.

BELLOUR, Raymond. **A foto-diagrama**. In: Maria Dora Mourão, Cristian Borges, Patrícia Mourão (organização). Harun Farocki: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010

BLÜMLINGER, Christa. **Harun Farocki – estratégias críticas**. In: Maria Dora Mourão, Cristian Borges, Patrícia Mourão (organização). Harun Farocki: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps: Histoire de l’art et anachronisme des images**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000

_____. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012

_____. **Remontages du temps subi. L’oeil de l’histoire, 2**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010

ELSAESSER, Thomas. **Harun Farocki : cineasta, artista e teórico da mídia**. In: Maria Dora Mourão, Cristian Borges, Patrícia Mourão (organização). Harun Farocki: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010

FAROCKI, Harun. **Crítica de la mirada: textos de Harun Farocki**. Buenos Aires: Editora Altamira, 2003

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985

_____. **Los gestos: fenomenologia y comunicación**. Barcelona: Herder, 1994

_____. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Rafael Cardoso (org). Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007

_____. **Pós-História**. São Paulo, Annablume, 2011

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

SOBRE O AUTOR: Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC, na linha de pesquisa de Fotografia e Audiovisual. Pesquisador no Laboratório de Estudos e Experimentações em Audiovisual (LEEA-UFC) e no Grupo de Pesquisa Vilém Flusser. E-mail: ericoal@gmail.com.