

IMAGENS-ACASO

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise de três imagens. A primeira é de autoria do cineasta francês Cris Marker (1921 – 2012), presente no documentário *Le fond de l'air est rouge* (1977), e as outras duas, foram retiradas do filme realizado pelo cineasta alemão Harun Farocki (1944 – 2014), *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988). Durante a leitura das imagens referidas demonstramos as similitudes das obras citadas, bem como, a contextualização histórica de cada uma delas. O objetivo é desenvolver algumas ponderações acerca do processo do resgate de possíveis significações históricas, por meio do que chamamos no artigo de imagens-acaso.

Palavras-chave: Chris Marker. Harun Farocki. Leitura de imagem. Imagem e memória. Montagem.

RANDOM IMAGES

Abstract: This article presents an analysis of three images. The first is by the French filmmaker Cris Marker (1921 – 2012), present in the documentary *Le fond de l'air est rouge* (1977), and the other two were taken from the film directed by the German filmmaker Harun Farocki (1944 – 2014), *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988). During the reading of the images mentioned, we demonstrate the similarity of the works cited and the historical contextualization of each of them. The objective is to develop some considerations about the process of rescuing possible historical meanings through random images, as we call it in the article.

Keywords: Chris Marker. Harun Farocki. Reading of the image. Image and memory. Mounting.



1 O latente da imagem

O cineasta Chris Marker (Neuilly-sur-Seine, 1921 – Paris, 2012) em seu documentário, *Le fond de l'air est rouge* (O fundo do ar é vermelho), apresenta uma sequência de imagens sobre a conturbada história política da segunda metade do século XX. Em meio a dois exemplos de registros históricos, e aqui utilizaremos apenas um deles, o cineasta francês afirmou que “nunca se sabe o que se filma” (MARKER, 1977), em uma referência ao abismo que separa o olho humano da algaravia imagética em que vivemos, onde as imagens não nos dão instantaneamente tudo aquilo o que elas representam, e menos ainda, o que carregam em si de carga histórica e de potência social e política. Marker, sem dúvida, coloca em discussão o estatuto ontológico das imagens, essa indagação não é nova. Inúmeros campos de pesquisa em artes visuais jamais cessaram de se interrogar sobre o que a imagem tem de mais misterioso, ou seja, a sua capacidade de revelar-se apenas parcialmente para o espectador e nunca em sua totalidade. Contudo, a assertiva de Marker pode fomentar questões importantes acerca do estatuto e do trânsito das imagens na contemporaneidade, onde o ser humano como nunca antes na história, além de estar submetido a uma quantidade sem precedentes de imagens, passou também a produzi-las em ambientes virtuais, em grande parte registros aleatórios do espaço em que ele está inserido ou de indivíduos com quem ele divide o mesmo espaço.

As imagens aqui analisadas não ambicionavam muito quando foram produzidas, mas acabaram por muito revelar. Quando inquiridas, delas emergiu um conhecimento histórico precioso, um latente da imagem que serve tanto para o historiador que utiliza os registros como uma fonte histórica privilegiada, como também



para o historiador da arte que se debruça sobre documentários: obras pensadas por seus criadores como construções encadeadas poeticamente e de grande relevância para o entendimento da própria história da arte e do cinema do século XX.

Seguindo na trilha oferecida por Chris Marker, apresentamos ainda, dois exemplos de registros de imagens que parecem estar inseridos no mesmo âmbito da discussão aqui proposta. Ambas foram retiradas do conhecido documentário *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) (Imagens do mundo e inscrições da guerra) do cineasta alemão Harun Farocki (Nový Jičín, Tchêquia, 1944 – Berlim, 2014). Nomeamos as três imagens como *imagens-acaso*.

2 Como se vivesse no meio de uma nuvem

Logo nas primeiras páginas de seu romance *Estrela Distante* (1996) o escritor chileno Roberto Bolaño (Santiago, 1953 – Barcelona, 2003) apresenta Carlos Wieder, que dizia-se chamar-se Alberto Ruiz-Tagle, um poeta que frequentava um grupo de jovens poetas na Faculdade de Letras no Chile pré-Pinochet:

Alberto Ruiz-Tagle, que segundo ele mesmo afirmou certa vez, era autodidata. Muita coisa poderia ser dita sobre ser um autodidata no Chile daqueles dias que antecederam 1973. A verdade é que ele não parecia um autodidata. Quero dizer: exteriormente, ele não parecia um autodidata. [...] Os autodidas eram pobres. Falava como uma autodidata, isto sim. Falava como eu suponho que todos nós falamos agora, aqueles que ainda estamos vivos (falava como se vivesse no meio de uma nuvem), mas vestia bem demais para quem não tinha sequer pisado em uma universidade (BOLAÑO, p.12, 2009).

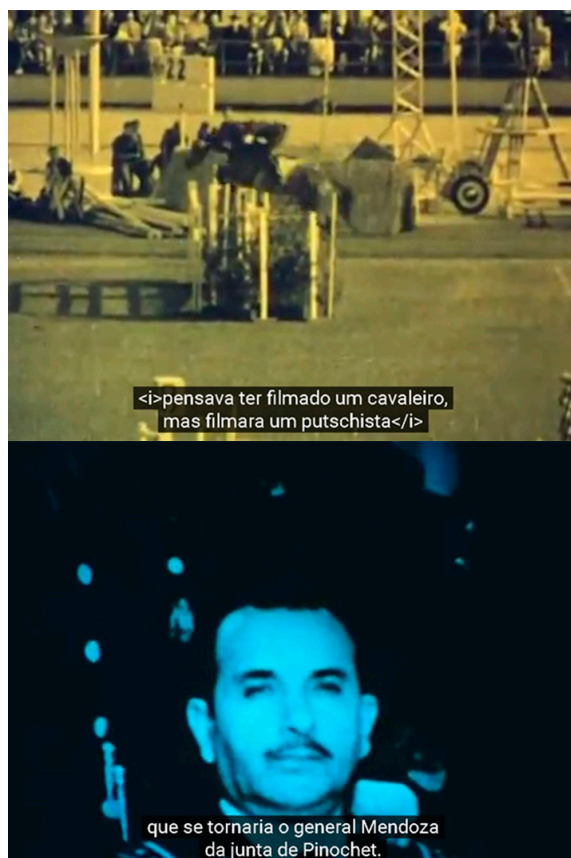


Em seus romances, Roberto Bolaño mistura memória e ficção, cria encruzilhadas onde ocorrem choques do leitor com fatos históricos. No trecho aqui destacado, o escritor trata da infiltração de agentes militares nas universidades chilenas no âmbito das vésperas do golpe militar sobre Salvador Allende em 1973, que ele interseccionará com uma história muito bem amarrada sobre as impressões do narrador a respeito de imagens verdadeiras e falsas dos inúmeros momentos de terror de estado vivenciados na América Latina dos anos 1960/1970. O militar infiltrado falava como se “vivesse em meio a uma nuvem”, ora, quem de fora mira uma nuvem, com certeza enxergará com dificuldade o que dela emana. Em *Estrela Distante*, o escritor chileno vai intensificar ao máximo a ideia de que nos momentos chave da história política do continente, aquilo que víamos (e vemos), o que conseguíamos ver na *superfície do fato*, nunca foi ou é o *fato inteiro*. Assim como Chris Marker não sabe o que está filmando, Roberto Bolaño sugere que no espaço concentrado de crises políticas e de momentos de luta aguda de classes, nós nunca sabemos o que estamos vendo. Prestamos atenção tarde demais, somente quando o terror foi consumado, quando a tortura, os desaparecimentos e os assassinatos em massa já foram há bastante tempo perpetrados. Já que precisamos contar uma história, será somente do futuro que finalmente enxergaremos em retrospecto o fato inteiro. Em suma: é sempre a muito custo que nós aprendemos a lição de Paul Valéry, para quem, “o mais profundo é a pele” (VALÉRY, 1988).

Chris Marker exemplifica a sua tese, mostrando um cavaleiro que ele filmou no Chile (Figura 1), ao acaso e despretenciosamente, e que revelou-se depois, ser o general César Leonidas Mendoza Durán (Santiago, 1918 – 1996), contumaz golpista que integrou a



junta militar que passou a governar o Chile a partir de 1973. Em 1977 em seu documentário *O fundo do ar é vermelho*, o cineasta francês parece não somente recontar a história de um dos golpes militares mais sangrentos que a América Latina já assistiu, mas também, oferecer ao espectador a possibilidade de finalmente *enxergar*. É como se, uma boa montagem fílmica fosse capaz de fixar um determinado contexto histórico em uma aura, possibilitando a sua compreensão com mais riqueza de detalhes. Marker retira o general Mendoza do interior da nuvem que nos embaçava a visão.



3 Cegueiras voluntárias e a dupla vertigem ética

Harun Farocki percebe que foi somente em 1970, “que o assassinato dos judeus entrou na consciência e na cultura midiática como holocausto” (ELSAESSER, p.118, 2010). Em 1977, analistas da CIA, a agência de inteligência estadunidense, em uma análise informal de imagens que foram registradas por pilotos que faziam incursões em 1944 sobre a Polônia ocupada, encontraram fotografias aéreas (Figura 2) de grandes instalações que não se encaixavam nos relatórios arquivados que foram escritos durante a Segunda Guerra Mundial. Nada nos documentos mencionava o que eles tinham sob os seus olhos. Após 33 anos, as fotografias mostravam então, com nitidez nauseante, o complexo de extermínio em massa de Auschwitz em pleno funcionamento, com as suas intermináveis filas de prisioneiros sendo conduzidos ao gaseamento, as colunas de prédios do campo e detalhes topográficos do espaço em que foram construídos.

Como passaram despercebidas imagens tão importantes, e durante tanto tempo? A resposta poderia girar em torno do fato de que os pilotos aliados no distante verão de 1944 não tinham ordens de encontrar campos de extermínio, mas sim, a planta industrial da IG-Farben, muito próxima de Auschwitz, com o objetivo de bombardeá-la. Mas não somente o acaso teria empurrado sob os olhos de funcionários da CIA, imagens que permaneceram incólumes durante décadas. Podemos supor que tamanho anuviamento de imagens tão relevantes do ponto de vista histórico, só pôde ser clarificado por funcionários que já estavam familiarizados com outras imagens similares, logo, **as enxergaram** quando foram a elas submetidos.



Foi somente quando a história já havia agido, é que tais imagens passaram a interagir conosco, mas somente depois que as histórias dos sobreviventes dos campos foram contadas e recontadas por Primo Levi (Turim, 1919 – 1987), somente depois que outras imagens nas quais também figurava a **Shoah**, cenas que passaram a frequentar em horário nobre as salas de estar dos lares dos Estados Unidos nos anos 1970, é que elas puderam ser resgatadas para o lado de fora do arquivo, e é claro, entrarem novamente no fluxo da história de onde permaneceram apartadas por décadas.

Farocki irá utilizá-las em seu documentário **Imagens do mundo e inscrições da guerra**, as jogando para o debate político, refletindo fortemente, ao que podemos inferir, não somente a respeito da desumanidade fascista daqueles que àquela altura da guerra eram bombardeados e já não dominavam mais o espaço aéreo dos países ocupados, mas compreendendo o fascismo como um fenômeno bem mais amplo e complexo, com raízes que se espalharam para além da Alemanha e da Itália:

Imagens dos campos foram tiradas sem conhecimento e só puderam ser vistas depois de décadas – o que é uma metáfora forte. Tão forte que, por muito tempo, foi difícil para mim pensar em outra coisa. O termo “antifascista incurável” ainda se aplicava a mim. Para deixar de sê-lo, era preciso contextualizar o fascismo apropriadamente. Só se pode prevenir o fascismo no futuro, ou saber ao menos combatê-lo, se você estiver familiarizado com as suas raízes (FAROCKI, p. 74, 2010).

Pensamos que o cineasta alemão parece alertar para o fato de que o fascismo pode estar presente não somente nas imagens explícitas sobre a **Shoah**. O fascismo também migra para as cegueiras voluntárias dos olhos de quem em tese deveria enxergar muito bem.





Figura 2. Frame de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, de Harun Farocki Alemanha ocidental, 1988, 16mm, cor e pb, 44min.

Harun Farocki trabalhou com ênfase no poder de intervenção das imagens na percepção que possuímos do mundo e dos acontecimentos históricos. Logo, acabou por ampliar o seu campo de atuação, criando videoinstalações. Em Harun Farocki o terror que foi ao acaso documentado, não é passível somente de contar uma história, mas também de narrá-la por meio de uma poética, como sempre fizeram os artistas: “Perguntam-me com frequência por que abandono o cinema para adentrar o espaço da arte, e minha resposta só pode ser a de que não tenho outra escolha” (FAROCKI, p. 164, 2010). Contudo, seja no cinema ou em suas videoinstalações, o



seu trabalho possui em seu cerne a crítica da técnica e da violência midiática: “nem o olhar e nem os pensamentos são livres quando as máquinas, nas mãos da ciência e das forças armadas, determinam o objeto de investigação” (FAROCKI, *apud* BLÜMLINGER, p.86, 2003).

As imagens nunca foram tão íntimas do terror quanto no século XX. O historiador da arte Georges Didi-Huberman explicita a potente dimensão política da matéria prima imagética utilizada nos documentários de Farocki, que inclusive, foi um forte incentivo ao seu próprio trabalho como pesquisador: “Harun Farocki formula sempre e incansavelmente a mesma pergunta terrível (a mesma pergunta que, me atrevera a dizer, estimulou meu trabalho para “sempre”): Por que, de que maneira e como que a **produção de imagens** participa da **destruição dos seres humanos?**” (DIDI-HUBERMAN, p. 28, 2020a).

Durante o processo de extermínio dos opositores ao regime nazista, a SS mantinha em Auschwitz alguns fotógrafos trabalhando em dois laboratórios. Muitos deles foram recrutados entre os deportados, eram trabalhadores especializados para atuar junto aos fichários de fotografias dos campos. “Restam hoje quarenta mil negativos dessa documentação de Auschwitz, apesar de sua destruição sistemática” (DIDI-HUBERMAN, p. 42, 2020b). O cineasta Jean-Luc Godard (Paris, 1930) “está certo de que os próprios nazistas filmaram as suas sinistras invenções, e de que os copiões ainda dormem em fundos de arquivo inexplorados.” (DIDI-HUBERMAN, p. 202, 2020b) nos quais constariam os registros pormenorizados dos gaseamentos, principalmente em virtude do “hábito da SS e dos burocratas nazistas de documentar e registrar visualmente até mesmo seus crimes mais hediondos”



(ELSAESSER, p.117, 2010). Godard afirmou em 1998 que “se me metesse ao trabalho com um bom jornalista de investigação encontraria as imagens das câmeras de gás ao fim de vinte anos. Veríamos entrar os deportados e veríamos em que estado em que eles saem” (GODARD, *apud* DIDI-HUBERMAN, p. 202, 2020b).

Nesse contexto há em uma dessas fotografias, a imagem de uma mulher sobre a plataforma de triagem de Auschiwitz (Figura 3), olhando na direção do fotógrafo, que na abordagem de Farocki, teria sido atraído pela beleza da prisioneira que mantivera a sua dignidade, mesmo em um ambiente de extremo terror, produzindo o que o pesquisador da obra do cineasta alemão, Thomas Elsaesser, chamou de “vertigem ética no espectador” (ELSAESSER, p.119, 2010). Na montagem de Farocki temos as imagens aéreas fotografadas pelos pilotos aliados e a desestabilizadora imagem da prisioneira em terra. Um recurso que desencadeia dois pontos de vista, principalmente se imaginarmos que as imagens foram registradas no mesmo instante. Confortavelmente aqui do futuro, vislumbramos o rosto de uma mulher e a fotografia aérea de um inferno, o grau zero de iniquidade e abandono a que ela foi submetida em um campo de extermínio nazista, o que resulta em uma **dupla vertigem ética**, ainda mais insuportável: a primeira, derivada do descaso dos aliados pelos campos de extermínio, e a segunda, pela violência ultrajante perpetrada pelos nazistas por meio da técnica e da própria ciência. Duas imagens-acaso que carregam acontecimentos históricos incontornáveis para o entendimento daquilo que chamamos de “humano”, debate que volta com força à ordem do dia no início do século XXI.

Uma aparente inocência e a premeditação política podem aparecer amálgamadas ao grão da imagem. Ao historiador caberia



“puxar o grão¹” e operar como quem revela imagens registradas com pouca luz no momento do clique. A premissa da filósofa Marie-José Mondzain (Algiers, 1944) sobre o poder do olhar, nos lembra que “a indeterminação da imagem conduz a qualificá-la como não objeto, como um lugar frágil onde o cruzamento de olhares que partilham a visibilidade do mundo instala o campo político desta partilha” (MONDZAIN, p. 52, 2015). Por outro lado, as três imagens aqui analisadas, parecem satisfazer ao caro conceito de Figural, um sofisticado arrazoado sobre o a elasticidade histórica constante em inúmeras imagens, desenvolvido por Philippe Dubois (1952):

O Figural parece-me um acontecimento da visualidade, algo que acontece à imagem, um acontecimento que surge, aqui agora, no presente e na presença de uma imagem, do interior desta quanto em sua superfície, alguma coisa que provoca uma ruptura (ou mancha) e que se impõe (com força e evidência) (DUBOIS, p. 109, 2012).

Talvez por isto, as imagens-acaso estejam envoltas em uma hipnotizante aura fantasmática, pois elas nos falam de distintos pontos do espaço, imagens que viajam constantemente em diversos “tempos políticos”, indo e vindo de fundos de arquivo.

1 Puxar o grão consiste em uma técnica desenvolvida por fotógrafos da era pré-digital que usavam filmes P&B e que consistia basicamente em utilizar um filme, com ASA menor e expô-lo como se fosse com uma ASA maior no momento de clicar uma cena. A sub-sensibilização do filme, que foi exposto a menos luz no momento do clique é compensada por um tempo adicional na sua revelação. Com essa técnica a granulação da película fica evidente na ampliação final. A analogia aqui é com o “tempo” que trabalha a favor do historiador na ampliação de sentido sobre uma imagem do passado *ainda com pouca luz*.





Figura 3. Frame de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, de Harun Farocki Alemanha ocidental, 1988, 16mm, cor e pb, 44min.

4 Considerações finais

Algumas imagens, mais do que outras, necessitam ser provocadas para falar, não somente quaisquer palavras serão utilizadas nessa infindável entrevista, mas as palavras dos tantos textos que foram escritos sobre elas no candente tempo da história que correu entre o registro e a futura explosão de sentido que nelas permaneceu latente. Cineastas como Jean-Luc Godard e Harun Farocki sabem que imagens distintas quando montadas



em uma obra cinematográfica conversam não somente entre si, mas também, com o entorno que as geraram. Fazer chegar aos espectadores toda essa conversa, é a rigor, uma das funções do cinema. Chris Marker afirmou que o cineasta não sabe o que está filmando, contudo, nunca será neutro a respeito daquilo que está montando, como bem lembrou Harun Farocki: “A montagem é reconhecida como montagem, mas o corte tenta passar despercebido como tal, a montagem pertence à ideia” (FAROCKI, 2020, p. 96). A montagem intervém na história.

A filóloga e filósofa francesa Bárbara Cassin (Boulogne-Billancourt -1947) argumenta em seu excepcional *Dicionário dos Intraduzíveis*, que “o intraduzível é antes o que se não cessa de (não) traduzir” (CASSIN, p.17, 2018), as palavras intraduzíveis não são as palavras impossíveis de transposição para outra língua, e sim, aquelas que nós nunca cessamos de traduzir. Com as imagens-acaso ocorre algo similar, delas emana um **constante pulsar de conhecimento** que informa ininterruptamente nuances e claros-escuros do nosso passado que foram sedimentados no efêmero presente da imagem quando registrada pela primeira vez. Mas o que chega com força até nós, sempre é o **futuro** da imagem-acaso que emerge em um terror insistente, e quando a esmiuçamos, desvelamos o presente do clique que é ao mesmo tempo um presente atroz. Possivelmente seja a imagem-acaso, nesse sentido, também uma imagem-abismo. Escreveu o poeta argentino Roberto Juarroz (1925 - 1995), em seu *Poesía Vertical*: “Às vezes parece que estamos no centro da festa / No entanto no centro da festa não há ninguém / No centro da festa está o vazio / Mas no centro do vazio há outra festa” (JUARROZ, 2005). O abismal contido nas imagens aqui analisadas, e que, nunca termina de nos



atrair o olhar, provém da impossibilidade de nossa linguagem em acertar o alvo e explicar de forma satisfatória o presente da imagem. Pode ser que esse caráter vertiginoso do nosso olhar compartilhe das mesmas tentativas de encontrar uma mirada um tanto quanto mais precisa do terror que perpassa a história do século XX.

No contexto das imagens aqui apresentadas, o que elas nos dizem, não dita somente sobre a onipresença do terror em nosso mundo, mas sobre intencionalidades, avanços e recuos daquilo que depreendemos da nossa própria história. Por elas mostrarem fenômenos sociais de vértice político, é revelador que das imagens-acaso possam nascer saberes reaproveitáveis. Um conhecimento precioso em um possível futuro que porventura tenhamos força para construir.

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado é escritor e graduado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e mestrando em História, Teoria e Crítica da Arte pelo PPGAV/UFRGS, desenvolvendo pesquisa sobre as intersecções entre arte e texto. Realiza as suas atividades profissionais junto ao Programa Educativo da Fundação Vera Chaves Barcellos, produzindo conteúdo para os materiais educativos e demais publicações da instituição. Desde 2019, passou a ser o responsável pelo Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB e em 2020 recebeu premiação em Concurso de Ensaios, promovido pelo Departamento de Letras Orientais da FFLCH/USP.



Referências

BLÜMLINGER, Christa. **1988**. In: FAROCKI, Harun. **Crítica de la mirada: textos de Harun Farocki**. Buenos Aires: Editorial Altamira, 2003.

BOLAÑO, Roberto. **Estrela distante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CASSIN, Barbara. **Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cómo abrir los ojos**. In: FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra, 2020a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020b.

DUBOIS, Philippe. **Plasticidade e cinema: A questão do figural**. In: HUCHET, Stéphane. (Org.). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Edusp, 2012.

ELSAESSER, Thomas. **Harun Farocki: cineasta, artista, teórico da mídia**. In: BORGES, Cristian. MOURÃO, Maria Dora. MOURÃO, Patrícia (Org.). **Por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

FAROCKI, Harun. **Trailers escritos**. In: BORGES, Cristian. MOURÃO, Maria Dora. MOURÃO, Patrícia (Org.). **Por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

GODARD, Jean-Luc. **La Légende du Siècle**. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.



JUARROZ, Roberto. **Poesía Vertical**. Buenos Aires: Emecé Editorial S/A, 2005.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem entre proveniência e destinação**. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

VALÉRY, Paul. **La idea fija**. Madri: Visor, 1988.

O fundo do ar é vermelho, de Chris Marker, França, 1977, 16mm, cor e pb, 240min.

Imagens do mundo e inscrições da guerra, de Harun Farocki, Alemanha ocidental, 1988, 16mm, cor e pb, 44min.

