

## O ARQUIVO COMO SINTOMA: Anacronismo das imagens na obra de Harun Farocki

### [ARCHIVE AS A SYMPTOM: Anachronistic images in the work of Harun Farocki]

Jamer Guterres de Mello

**Resumo:** Este trabalho busca investigar de que maneira a imagem de arquivo pode ser considerada como sintoma, portadora de uma memória que lhe é particular, dando espaço a uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos, a partir das contribuições de Georges Didi-Huberman. Para tanto, fixamos nossa atenção ao filme “A Saída dos Operários da Fábrica” (1995), produzido inteiramente com imagens de arquivo pelo cineasta alemão Harun Farocki. Pensar o arquivo como sintoma significa reivindicar sua fertilidade crítica para além dos atributos iconográficos mais evidentes. É a partir do conceito de sintoma, experiência interior da imagem, que Didi-Huberman vai estabelecer o paradoxo do anacronismo ao pensar em um tempo historicamente complexo e impuro que se manifesta nas imagens.

**Palavras-chave:** Cinema; Arquivo; Anacronismo; Tempo; Harun Farocki.

**Abstract:** This paper aims to investigate, from the contributions of Georges Didi-Huberman, how archive images can be regarded as a symptom, bearer of a private memory, providing space to a montage of heterogeneous and discontinuous times. Therefore, we fix our attention to the film “Workers Leaving the Factory” (1995), entirely produced with archive images by the german filmmaker Harun Farocki. To think of archive as a symptom means demanding his critical fecundity beyond its most obvious iconographic attributes. It’s from the concept of symptom, inner experience of the image, that Didi-Huberman establishes the paradox of anachronism, as he thinks of a time which is historically complex and impure, and which is manifested within the images.

**Keywords:** Cinema; Archive; Anachronism; Time; Harun Farocki.

A imagem, em meio ao avanço tecnológico do último século, muda completamente nossa relação com o passado e com a história, com as especificidades de nossa época. Em outras palavras, o avanço tecnológico altera o modo de circulação das imagens e com isso muda radicalmente também a representação de mundos anteriores. Portanto, assumimos neste ensaio a importância de uma reflexão sobre o modo como as imagens se relacionam, com foco em uma cultura audiovisual

contemporânea, pós-industrial, notadamente marcada pela influência das técnicas de produção e difusão de imagens nas esferas social e comunicacional.

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

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

Os estudos de Georges Didi-Huberman (1998; 2012) e suas inquietações sobre a obra de arte provocam um pensamento sob um ponto de vista estético e político sobre o estatuto do arquivo. Ao autor interessa, necessariamente, a dimensão da visualidade que é própria da obra de arte. Didi-Huberman retoma o conceito de choque em Walter Benjamin (1987, 1991, 2006) para atualizar a imagem em toda a sua potência revolucionária e violenta, chegando ao conceito de sintoma, intimamente ligado à concepção de história e tempo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.169). Qualquer imagem, mesmo que aparentemente superficial e simples, sem profundidade, carrega uma inquietação, uma capacidade de quebrar o curso normal dos acontecimentos.

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

Segundo Didi-Huberman, os artistas contemporâneos recolhem pedaços dispersos do mundo e acabam descobrindo associações, encontrando situações fora das classificações habituais. Criam, então, com estas afinidades, um gênero novo de conhecimento que abre nossos olhos sobre aspectos do mundo até então impensados, numa espécie de abertura do inconsciente da nossa visão.

Trabalhar o arquivo no cinema e na videoinstalação não prescinde um trabalho de elaboração. Trata-se de questionar a posição das imagens como dispositivos conceituais no sistema da arte, em suas articulações caracterizadas por uma patologia simbólica que se renova no decorrer da história. Conforme Didi-Huberman (2010), ao modificar a ordem das imagens, fazemos com que tomem uma posição. O arquivo no cinema nada é antes de ser recolocado a serviço da montagem, pois existe uma tomada de posição de ordem política frente ao arquivo. Podemos pensar, então, que esta tomada de posição política dos arquivos está intimamente relacionada com as fraturas da história. Em outras palavras, podemos dizer que as lacunas dos arquivos serviriam como mecanismo de desvelo das chamadas fraturas da história, dentro de seus regimes de visibilidade e dizibilidade.

No livro *Ante el tiempo*,<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman propõe uma arqueologia da História da Arte questionando uma visão de disciplina humanista, tradição teórica que almeja a referência científica, remetida a Giorgio Vasari, Immanuel Kant e Erwin Panofsky, na busca por uma superação epistemológica<sup>2</sup> nas consequências da relação

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo* – historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

<sup>2</sup> Didi-Huberman propõe um exercício de afastamento de uma prática historiográfica tradicional que visa uma análise interpretativa, idealista e iconológica da imagem, o que considera uma redução de seu potencial crítico. Estimula, assim, uma arqueologia crítica do tempo, de seus modelos e usos nos estudos que tem a imagem como objeto.

entre a história e o tempo, tal qual imposta pela própria imagem. Ao autor interessa especificamente a função epistemológica crucial do *anacronismo* e suas relações estreitas com as noções de *sintoma* e *sobrevivência*.

Tomaremos aqui a noção de sobrevivência que Didi-Huberman (2013) desenvolve a partir do termo *Nachleben* em Aby Warburg, um caráter de vestígio ou rastro que é próprio das imagens, formas e temas que permanecem como marca, como sintoma, e que se expressa em outras imagens e em tempos distintos. O interesse de Aby Warburg reside justamente em descobrir uma expressão psicológica comum entre imagens que *a priori* parecem completamente singulares entre si, o que o historiador caracterizou como “fórmula de *pathos*”: para além da singularidade de cada imagem existe uma raiz comum. Warburg aponta para um processo de reconhecimento de elementos de imagens da Antiguidade que se tornam reconhecíveis em tempos distintos, uma relação de diálogo em que os extremos da história podem se encontrar.

Walter Benjamin também configura-se como um intercessor importante das ideias discutidas por Georges Didi-Huberman. O autor francês busca em Benjamin as noções de imagem dialética e choque para desenvolver outros dois conceitos: imagem crítica e sintoma. A busca de Benjamin por uma chave interpretativa da modernidade fundada na disseminação da cultura da imagem terá íntima relação com a crítica de Didi-Huberman ao uso de categorias e modelos historicamente puros (positivista e iconológico), preferindo então uma arqueologia crítica da História da Arte.

O sintoma seria o responsável por fazer aflorar memórias, relações, semelhanças e tensões com as múltiplas temporalidades que se manifestam nas imagens. Assim, a imagem de arquivo pode ser considerada como portadora de uma memória que lhe é particular, dando espaço a uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que, por sua vez, se conectam e se interpelam.

Didi-Huberman tenta demonstrar de que forma a imagem sedimenta o tempo, ou melhor, de que forma o tempo se desdobra na imagem em suas mais variadas intensidades e durações heterogêneas, uma espécie de densidade ou matriz do tempo

que se expressa na imagem. O anacronismo seria, então, uma montagem de tempos heterogêneos que exprime a complexidade e a sobredeterminação das imagens. Diante das imagens estamos inevitavelmente diante do tempo, por isso a imagem não poderia ser tomada como simples objeto, mas antes como um campo de forças carregado de tempo complexo e impuro, ou seja, uma multiplicidade de tempos (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Para Didi-Huberman, a questão do tempo envolve plasticidade, ou seja, pensar o tempo pode ser também pensar a imagem (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 31). Fazendo uma pequena inversão, seria impossível (ou apenas improdutivo) pensar a imagem, principalmente a imagem de arquivo, sem pensar o tempo, sua plasticidade, suas fraturas, seus ritmos (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 31). “Pensar a questão do anacronismo é, pois, interrogar esta plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo que operam em cada imagem<sup>3</sup>” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 40).

Diante de uma imagem antiga, o presente não cessa de se atualizar constantemente, da mesma forma que diante de uma imagem – a mais contemporânea possível – o passado não cessa sua reconfiguração num movimento obsessivo de construção da memória (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32). Desta forma, pode-se entender a importância que Didi-Huberman confere à montagem, pois este a considera de forma vertical em relação à história e à memória, em oposição a uma evolução linear e horizontal do tempo. Com efeito, trata-se de uma montagem de diferentes tempos, que o autor denomina como anacronismo histórico das imagens.

A montagem assume, assim, uma importância significativa na obra de Didi-Huberman e serve aqui de pano de fundo para o entendimento de algumas noções de grande utilidade para caracterizar o uso do arquivo na obra de Harun Farocki. O processo de montagem trazido à tona por Didi-Huberman em sua crítica à linearidade narrativa da história pode ajudar a caracterizar os efeitos estéticos e políticos das imagens de arquivo, pois implica, num primeiro momento, uma ação de desmontagem

<sup>3</sup> Tradução nossa.

prévia do que é construído historicamente e uma posterior remontagem estrutural e anamnésica. Em outras palavras, evidencia-se com este processo a existência de um não-sentido que é atributo por excelência da constituição histórica.

Didi-Huberman, no livro *A imagem sobrevivente*<sup>4</sup>, afirma que:

A montagem – pelo menos no sentido que nos interessa aqui – não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de “planos” descontínuos, dispostos em sequências. Ao contrário, é um novo modo de *expor visualmente as discontinuidades do tempo* que atua em todas as sequências da história. (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 399-400).

A importância desta virada epistemológica executada por Didi-Huberman é que história, memória e montagem tomam outras proporções. De fato, o interesse deste estudo é o de atribuir ao arquivo uma potência estética e política para além de uma historiografia tradicional que o delega uma função de documento e o coloca numa posição de montagem tradicional, específica e utilitária. Mais do que objeto, o arquivo é tomado como função do pensamento, sob o risco do sensível.

Se para Benjamin a imagem dialética possui uma legibilidade particular que se dá em um determinado ponto crítico específico, se cada imagem possui suas chaves de leitura sincrônicas à sua época, é preciso recorrer a uma atualização dessa dialética, o que Didi-Huberman chama de imagem crítica. Segundo Didi-Huberman, “falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos” (1998, p. 169). O autor se refere a uma obscuridade entre os sentidos sensoriais e os sentidos semióticos, pois essa distância faz com que a imagem, para Didi-Huberman, não seja pura sensorialidade, nem pura lembrança. Haveria, portanto, distâncias obscuras entre os sentidos ótico e tátil da imagem e também entre os sentidos significantes. Segundo Benjamin, a história se decompõe em imagens podendo formar constelações, lembrando dialeticamente uma historicidade que é revisitada no instante, no agora. “Precisamos doravante reconhecer esse movimento dialético em

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

toda a sua dimensão ‘crítica’, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintoma”, nos afirma Didi-Huberman (1998, p. 171).

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

A partir da observação de que, em uma mesma imagem, vários tempos interagem através de disfunções e disjunções, o autor chega à noção de sintoma, ao qual investe um particular interesse de investigação ao denotar a este sintoma um modelo específico de aparição que interrompe o curso normal das coisas, escapando assim à observação comum, afastando-se do regime figurativo da representação. O sintoma revela, de forma crítica e acidental, a estrutura complexa e as latências incontroláveis da imagem, “um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados” (Stéphane Huchet apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 17).

O sintoma é um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas é, ao mesmo tempo, a aplicação prática de uma estrutura significativa, um sistema que o acontecimento tem como função fazer surgir, mas *parcialmente, contraditoriamente*, de modo que o sentido emerja somente como enigma ou *fenômeno-indício*, não como um conjunto estável de significados. Por isso, o sintoma está caracterizado por sua intensidade visual [...]. O sintoma é, portanto, uma entidade semiótica de dupla face: entre o lampejo e a dissimulação, entre o acidente e a soberania, entre o acontecimento e a estrutura<sup>5</sup>. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 329-330).

<sup>5</sup> Tradução nossa.

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

Tomando estas questões trazidas aqui a partir de Didi-Huberman e seus intercessores, podemos fazer uma importante aproximação com a utilização do arquivo na obra de Farocki no sentido de caracterizá-lo enquanto sintoma e, assim, elemento essencial da sobrevivência das imagens. Ao explorar uma memória cultural e histórica que se produz involuntariamente no interior das imagens, em constelações virtuais do tempo, acabamos produzindo ferramentas suficientes para compreender o arquivo como *locus* privilegiado de manifestação dos restos da história a partir dos gestos estéticos e políticos de Harun Farocki. Com efeito, Didi-Huberman desenvolve uma abordagem epistemológica particular das imagens que pode ser considerada como um novo paradigma na filosofia da história. Assim, podemos pensar os arquivos como restos que dão sentido às imagens de forma dialética, menos por seu caráter de prescrição da verdade do que por suas dobras e interstícios latentes.

27

\* \* \*

Harun Farocki é um dos mais importantes cineastas da Alemanha. Do seu currículo constam mais de 100 obras entre filmes e instalações que possuem acentuadas marcas de originalidade tanto estéticas quanto discursivas. Um trabalho que tenta discutir questões referentes à natureza das imagens, trazendo à tona uma profunda reflexão sobre a cultura audiovisual contemporânea.

Em parte da obra de Farocki, as imagens pré-existentes constituem a base para criar um novo filme. Ao montar novas sequências, Farocki cria um contexto político e poético e substitui a ordem cronológica do material fílmico alheio, retirado de seu estado original. Uma característica essencial do gesto de Farocki encontra-se em sua competência para proporcionar um novo sentido às imagens que são utilizadas em

seus filmes. Como consequência, as imagens adquirem uma nova significação, o que não implica a perda completa do significado anterior; porém, nesta nova paisagem textual, a carga crítica e política se produz exatamente pela separação entre os significados nos contextos original e atual da imagem.

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

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

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

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

ficamos [...] estupefatos quando surge um cineasta, cinéfilo, pensador do cinema e co-autor de um livro sobre Godard<sup>6</sup>, perfeitamente a par dessas tendências contrariadas, remetendo-as a si mesmas, lançando-as numa paisagem de imagens e ideias na qual elas parecem se anular, em prol de uma outra imagem do pensamento. (BELLOUR, 2010, p. 137).

<sup>6</sup> SILVERMAN, Kaja; FAROCKI, Harun. Speaking about Godard. New York: New York University Press, 1999.

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

Em *A Saída dos Operários da Fábrica*, Harun Farocki retoma a célebre filmagem feita pelos irmãos Lumière em 1895 intitulada *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, pequeno trecho de 45 segundos que é considerado um dos primeiros filmes da história do cinema. Motivado pela comemoração de 100 anos do cinema, Farocki produz uma montagem com diversas cenas de operários saindo de seus locais de trabalho e tenta extrair dessas imagens algumas reflexões sobre a iconografia e a economia da sociedade de trabalho.

Entre as séries de imagens retomadas pelo cineasta estão trechos de filmes amadores e desconhecidos, filmes institucionais, antigos comerciais de TV, cenas célebres de filmes como *Metrópolis* (1926) e *Só a Mulher Peca* (1952), ambos de Fritz Lang, outras cenas de filmes de D. W. Griffith, Charlie Chaplin e outros cineastas. São imagens utilizadas como recurso estético para formar um discurso ao mesmo tempo ético e ácido não apenas sobre a situação do operariado a partir da revolução industrial, mas também sobre o papel da *práxis* do cinema em seu primeiro século de existência.

Entre as estratégias estéticas adotadas por Farocki estão o uso de imagens congeladas, imagens em câmera lenta, a repetição constante das imagens a fim de retomá-las em diferentes interpretações e o foco detalhado em pontos específicos das imagens que poucas vezes são notadas em uma visualização não muito atenta. É o caso de uma observação de Farocki sobre o filme dos irmãos Lumière: em um momento específico do filme, Farocki congela a imagem e focaliza em detalhe uma das operárias puxando a saia de outra funcionária. O cineasta ainda constata que a ação não é revidada devido à presença da câmera.

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

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

Podemos afirmar que o arquivo se apresenta como modo de circulação do sensível e oferece diversas possibilidades de reconfigurar as formas de visibilidade e sensibilidade através de seu sintoma. Identificamos esta operação do arquivo na obra de Harun Farocki, pois o cineasta toma as imagens já existentes como possibilidade de reconstituir o visível e de desorganizar o sensível, o que fica evidente quando são retomadas imagens de operários saindo de seus postos de trabalho e Farocki cria uma relação com o caráter de aprisionamento das fábricas.

Sua preocupação é pensar como o cinema, então completando 100 anos de história, se utiliza muito mais das imagens das prisões do que das imagens das fábricas. Ou seja, haveria uma comodidade do cinema ao representar o caráter de controle e

opressão do sistema carcerário, muito mais do que evidenciar tais elementos nas configurações da sociedade do trabalho. O cinema toma a prisão como algum punitivo, muito mais doloroso do que as fábricas, mas para o cineasta a vida é encerrada nas fábricas, da mesma forma que nas prisões. Cabe a Farocki revirar seus arquivos e estabelecer tais relações de forma anacrônica.

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

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

Ao final do filme, Farocki exhibe pela quarta e última vez o pequeno trecho dos irmãos Lumière, desta vez sem som, sem comentários, deixando as imagens falarem

por si, abrindo o espaço, talvez, para os espectadores criarem suas observações sobre a saída dos operários da fábrica Lumière em Lyon depois da experiência de terem contemplado algumas das interpretações propostas pelo cineasta. Afinal de contas, como o próprio narrador havia dito durante o filme: “uma imagem que vale por uma palavra, que pode ser usada em tantas situações; uma imagem que vale por uma palavra, utilizadas tantas vezes que a entendemos às cegas, e para a qual já nem deveríamos olhar”.

\* \* \*

Retomando o paradoxo do anacronismo e seus múltiplos mecanismos temporais como condição do agir histórico, podemos tomar o arquivo na obra de Harun Farocki como uma instância passível de inscrever múltiplas temporalidades. Sua apreensão enquanto objeto histórico no senso comum não dá conta de explicar este paradoxo. Assim, a imagem de arquivo se apresenta como um processo, carregado de uma potência sempre em devir, levando não um passado e um presente, mas uma carga crítica e histórica ao mesmo tempo anterior e posterior à sua manifestação. Esta é, então, a abertura tanto da imagem quanto da história em suas múltiplas formas de temporalidade, manifestas de forma crucial no interior do arquivo, na obra de Farocki.

Há, portanto, um sintoma que se expressa no arquivo, um mal-estar entre o excesso e a dispersão. Grosso modo, é o que percebemos na obra de Harun Farocki, na medida em que suas obras produzem articulações que afastam as imagens de arquivo de suas qualidades iconográficas ao desmistificar seu papel enquanto objeto mnemônico convencional, fruto de uma marca histórica, factual ou contextual, mas que a coloca numa situação anacrônica quase aberrante, algo como um sintoma violento ao mostrar uma imagem que seria a *priori* familiar intensificada em sua máxima estranheza.

Pensar o arquivo como sintoma é pensar a imagem enquanto acidente, enquanto catástrofe. Se existe uma busca predominante e, de certa forma autoritária,

pelas formas idealizadas e oficiais do arquivo enquanto documentação de um mundo verdadeiro há também um mimetismo degenerado no uso que Farocki faz das imagens. O arquivo, nas obras deste cineasta, indica uma decomposição analítica do tempo, explorando uma descontinuidade que desmonta a história. Em outras palavras, o arquivo se torna incompatível com um alinhamento histórico e descritivo das imagens.

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

## REFERÊNCIAS

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

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

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

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo** – historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontages du temps subi** – l’oeil de l’histoire 2. Paris: Editions de Minuit, 2010.

ELSAESSER, Thomas. Harun Farocki: Cineasta, artista e teórico da mídia. In: MOURÃO, Maria Dora; BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia (orgs.). **Harun Farocki**: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

**SOBRE O AUTOR**: Doutorando em Comunicação e Informação pelo PPGCOM-UFRGS. E-mail: jamermello@gmail.com.