

Parte II

linhas de fratura e fórmulas de intensidade



Minhas asas estão prontas para o voo,
Se pudesse, eu retrocederia.
Se ficasse no tempo vivo,
Eu teria menos sorte.

(Gerhard Scholem, Saudação do Anjo)

[...] O anjo da história deve ter este aspecto. Seu rosto está voltado para o passado. Onde diante de nós aparece um encadeamento de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que vai empilhando incessantemente escombros sobre escombros, lançando-os diante de seus pés. O anjo bem que gostaria de se deter, despertar os mortos e recompor o que foi feito em pedaços. Mas uma tempestade sopra do Paraíso e se prende em suas asas com tal força, que o anjo já não as pode fechar. A tempestade irresistivelmente o impele ao futuro, para o qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce até o céu diante dele. O que chamamos de Progresso é esta tempestade.

As imagens constituem um ponto de peculiar fricção e desconforto junto a uma larga faixa de questionamentos, emergindo como um tópico central de discussão nas ciências humanas. São inúmeras as aporias e antinomias reveladas pelo regime contemporâneo das imagens. Lembra-nos António Guerreiro¹⁴ esta situação paradoxal formulada por Jacques Derrida em *Échographies de la télévision* (1996), que destitui uma das convicções mais partilhadas na sociedade em que vivemos: “Nous sommes en gros dans un état de quasi-analphabétisme à l’égard de l’image”. Outros tópicos, mais comuns e até recorrentes, deram lugar a uma tematização de vasto alcance: as imagens não são o duplo da realidade, mas a única realidade que existe; as imagens destruíram os ídolos mas tornaram-se, elas próprias, objeto de idolatria; as imagens, devoradas pela lógica do seu movimento hipertélico, não vivem num tempo de glória (ao contrário do que deixa supor a ideia da “cultura da imagem”), mas num momento crepuscular. A estes tópicos, devemos acrescentar o longo capítulo da estreita relação entre as imagens artísticas e o fluxo da “imagerie” social e comercial, num tempo de estetização generalizada e de antropologia artificial. Na origem, está uma relação consubstancial entre as imagens e a modernidade consagrada por uma confissão de Baudelaire, profeta e sacerdote de uma religião moderna: “Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion).” Mais perto de nós, Guy Debord lançou, em jeito de manifesto, uma fórmula que iria tornar-se uma espécie de cifra da época das fantasmagorias: “O espectáculo é o capital num tal grau de acumulação que se torna imagem”.

Então o que é a imagem, esta que pode ter todos estes efeitos? Que teoria seria adequada para domar a imagem, desmistificá-la, explicá-la ou destruí-la? Enfrentamos um tema que marca um ponto de inflexão na nossa área de investigação, qual seja, a imagem não se localiza em um espaço ou coisa particular, mas é, ela própria, o espaço no qual mensagens e representações circulam e prosperam. Observamos a crescente tendência nos estudos dos meios de comunicação pela dimensão transnacional do tráfico e da produção de imagens acompanhar o deslocamento da imagem até o centro dos debates sobre o papel da representação nas culturas contemporâneas. Estas questões poderiam cumprir-se em dois problemas-chave fundamentais: a hibridação dos campos disciplinares da fotografia, do cinema, da literatura, da arte; a relação entre a imagem e o arquivo, com relação à memória, à história, à justiça. No horizonte destes problemas, será importante distinguir o entrelaçamento entre as formas de discurso e visibilidade como nexos para delinear a arquitetura do regime representativo em uma cultura cada vez mais dominada pela dinâmica da *visual culture*, valendo-me do projeto do artista visual, cineasta, documentarista, crítico alemão Harun Farocki como intercessor.

A estratégia básica de Harun Farocki é trabalhar como um caçador-coletor de imagens através da mídia, livremente transgredindo fronteiras históricas e disciplinares entre, por exemplo, *film studies* e história da arte. Não que ignore as fronteiras. Ao contrário: o momento do cruzamento de uma fronteira é parte crucial do trabalho: não apenas notar a fronteira, mas se perguntar de que tipo é e como foi instituída. Além disso, seu intuito é o de indagar se ela esteve sempre lá ou foi uma invenção histórica específica de uma cultura ou civilização particular. Ele está especialmente interessado na migração das imagens, seus cruzamentos (*cross-breeding*) e hibridações, características cruciais da evolução histórica das imagens; alinhando-se ao interessante aporte que o professor de História da Arte da Universidade de Chicago, W.J.T. Mitchell, traz à questão com o artigo “Migrating images totemism, fetishism, idolatry” (2004), ao dar seguimento às noções teóricas que permeiam seus métodos iconológicos – ideias como a de *metapicture*, a de *image/text*, a da distinção entre *image* (imagem imaterial) e *picture* (imagem material). Não seria irrelevante afirmar que o projeto de Farocki também partilha uma das indagações perturbadoras com a qual o trabalho de Mitchell nos interpela: *What do pictures want?*

¹⁴ António Guerreiro se dedica ao estudo de Walter Benjamin e Aby Warburg, atuando na Universidade Nova de Lisboa na área de teoria literária e estética.

Para começar, e um pouco por provocação, por gosto pelo gesto radical, me reportarei, primeiramente, à série fotográfica *Theaters*, do artista visual Hiroshi Sugimoto.



Theaters, Hiroshi Sugimoto, 1978

Essa tela não é simplesmente de cor branca, mas “a luz branca”, um branco sólido, irradiante. Ela é branca porque foi, por assim dizer, queimada pela luz do filme que foi projetado *in extenso* e que resultou em uma superexposição na imagem. A exposição da fotografia de Sugimoto, de fato, durou *todo* o tempo da projeção do filme na tela. O tempo de exposição fotossensível e a projeção do filme são deliberadamente associados, identificados, unidos em um gesto de pensamento que coloca em equivalência simbólica exposição e projeção. Em outras palavras, essa tela branca “contêm” virtualmente todas as imagens do filme, acrescentadas, sobrepostas até que sejam apagadas, engolidas pela brancura brilhante do tempo de exposição esticado até o limite de duração de um filme inteiro. Todas as imagens acumuladas do filme resumem-se assim à falta de imagens visíveis na foto.

Theaters opera uma *forma-tela*, enquanto objeto concreto e material, de um lado (a *física* da tela) e enquanto objeto formatado e padronizado, de outro (os *dispositivos* da tela). Os jogos de tela são frequentemente jogos de *trompe l'oeil*, jogos ópticos mais ou menos ilusionistas, armadilhas para a percepção (o gozo está na dissonância entre cognição e percepção). A tela é também uma superfície que esconde e mascara (não vemos o que está atrás), um véu que “faz tela” (como na expressão “uma lembrança-tela” em psicanálise). Pois essa superfície se interpõe em um fluxo e porque ela interceptou um meio de transporte, ela tenta nos ultrapassar, nos fazer acreditar, por exemplo, que a superfície é profunda e a opacidade transparente (“uma janela aberta para o mundo”), que o vazio está cheio, que a imobilidade é um movimento, que a imagem é real. Nunca esqueça que a tela, coração do dispositivo, esconde, corta, dissimula, desvia, retrai. E portanto essa *forma-tela* não é uma superfície; é, antes, uma interface.

Presume-se dessa série de Sugimoto uma arqueologia da percepção que importa para articular uma descontinuidade do modo de ver da contemporaneidade em relação à visão moderna que se separou do corpo e fez ausentar o referente para construir suas imagens abstratas, isto é, a noção de visão como interioridade de um sujeito, submetido ao modelo da câmera obscura e suas pretensões à transparência e objetividade.

A *forma cinema* é um espetáculo que se passa em uma sala escura, na qual é projetado um filme que conta uma história em aproximadamente 90 minutos. De fato, o cinema faz convergir estas três dimensões diferentes em seu dispositivo: a arquitetura da sala, herdada do teatro italiano, a tecnologia de captação/projeção da imagem e a chamada linguagem cinematográfica (responsável pela organização das relações temporais e espaciais sem as quais o espectador não compreende a história contada pelo filme). A invenção do cinema é atribuída aos irmãos Lumière, mas esquecemos que o Cinematógrafo só continha as duas primeiras dimensões do dispositivo cinematográfico. Apenas recentemente começamos a discriminar o cinema dos “primeiros tempos” (1896-1908) do cinema narrativo clássico, que emerge em torno de 1908. Retomar a história do cinema primitivo nos permite distinguir dois momentos absolutamente diferentes: aquele da emergência de um dispositivo técnico, o cinema como dispositivo espetacular de produção de fantasmagorias, e outro, fruto de um processo de institucionalização sócio-cultural do dispositivo cinematográfico, o cinema como instituição de uma forma particular de espetáculo, o cinema enquanto formação discursiva.

Segundo Foucault, um dispositivo possui três diferentes níveis ou três dimensões. Em primeiro lugar, o dispositivo é um conjunto heterogêneo de discursos, formas arquitetônicas, proposições e estratégias de saber e poder, disposições subjetivas e inclinações culturais. Em segundo lugar está a natureza da conexão entre esses elementos heterogêneos. E, finalmente, em terceiro lugar está a formação discursiva, ou a *épistémè*, resultante das conexões entre tais elementos. Sob essa perspectiva, podemos dizer que a *forma cinema* articula as três dimensões de seu dispositivo – arquitetônica, tecnológica e discursiva – de forma a criar no espectador uma estética da transparência. Cada uma destas dimensões do dispositivo é, por si, um conjunto de técnicas voltadas para a realização de um espetáculo que gera no espectador a ilusão de que ele está diante dos próprios fatos e acontecimentos representados; no entanto, a *forma-tela* está longe de constituir prerrogativa exclusiva do campo do cinema. Historicamente, as variações nos dispositivos audiovisuais replicaram em variações no regime espectral de cada época, reinventando o papel do observador.

A era das gambiarras: ingressamos assim em uma nova época. O dispositivo cinema a preparou e foi o seu agente, seu ator, sua estrela. Totalitária é a vontade de poderio do espetáculo generalizado. Entretanto, trata-se de combater o espetáculo em sua onipresença. Lutar contra sua dominação é livrar um combate vital para salvar e possuir algo da dimensão humana do homem. Essa luta deve ser feita contra as formas mesmas que o espetáculo põe em ação para dominar. A luta pelas formas se oculta na maior parte das formas de luta. Incessantes, as guerras dos explorados contra os opressores se extraviam e perdem seu vigor ao prolongar as formas mesmas nas quais se exerce hoje a dominação do capital, seja no âmbito da informação, da publicidade, dos meios ou dos espetáculos. Nós, nas lutas de todos os dias, falamos muito frequentemente com as palavras do inimigo. Mas não criaremos outra maneira de dizer o mundo e nossas esperanças senão no círculo da língua comum, essa bela cativa que é preciso arrancar a seus domadores. Do interior mesmo do espetáculo nos toca desfazer ponto por ponto essa dominação e destecê-la para dessincronizá-la, atravessá-la desde o fora de campo, perfurá-la de intervalos. Dado que as câmeras e os microfones estão em todos os lados, as telas se encontram por toda parte e a nós intima a estar em meio a isso. Para voltar as armas do inimigo contra ele é menos necessário a conquista que a denúncia e a corrosão das formas e maneiras de mostrar majoritárias, dos modos de modelar o espectador, de fazer dele uma mercadoria.

Nos cabe mudar essas maneiras. Trocá-las por outras. Em sua história, o cinema supôs e construiu mais de uma vez um espectador capaz de não somente ver e escutar mas de *ver e escutar os limites do ver e do escutar*. Isto é, um *espectador emancipado*, aquele a quem o espetáculo quer fazer desaparecer.

Jacques Rancière acerta ao assinalar que a crítica da alienação adquiriu um caráter mecânico, e que teríamos que escutar por baixo ou ao lado as vozes singulares daquelas ou daqueles que, por “alienados” que estejam, são portadores de uma palavra de diferença ou de luta. Em *Le Spectateur émancipé* (2008), Rancière discute precisamente a presumida alienação do espectador teatral, a ilusão na qual ele gostaria de comprazer-se. O cinema não é o teatro, enquanto o embuste cinematográfico não é a ilusão cômica. A cena filmada, sem dúvida, “se assemelha” mais ao mundo do que a cena teatral sonharia em parecer. Mas quanto mais se parece o filme do mundo, mais difere dele. Em resumo, acredito que o pressuposto de uma emancipação do espectador teatral é talvez mais lógico que o pressuposto de sua cegueira. No cinema, ao contrário, o poder do embuste, sua mecânica complexa, faz com que o espectador experimente algum gozo ao não resolver a questão da ilusão, ao jogar com ela, ao fazê-la passar pelo crivo do “verdadeiro” e do “falso”.

Em suma, ao verter a alienação contra si mesma, nos valemos do cinema (historicamente definido) para criticar o cinema (ideologicamente dominante). Atravessamos o cinema como no terreno de jogo, de onde se põe à prova as formas de crença mobilizadas pelas relações políticas de força. Sigo nisso, tratando de arguir o poder a partir das técnicas e das táticas de dominação. O dispositivo cinematográfico é político porque se funda em um sistema de embustes que põe em jogo a crença por parte do espectador. E, visto que o cinema é um campo de batalhas, me parece que nele se põe em crise a dominação do espectador denunciada por Guy Debord (1967). E que desde o interior mesmo desse campo, com as ferramentas teóricas forjadas na análise dos filmes, se pode compreender e combater melhor a santa aliança do capital e do espetáculo.

Histórias do não ver

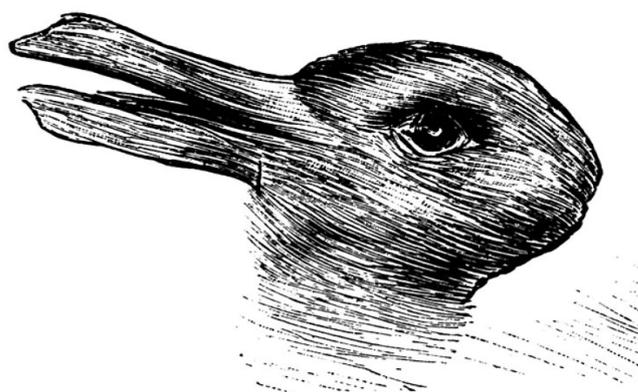
Na madrugada do século XX, as técnicas decidiram reproduzir a vida. Foi inventado, portanto, o cinema e a fotografia. Mas à medida que a moral ainda era forte, e o que se preparava era a retirada da vida mesmo sua identidade, se carregará o luto dessa exposição à morte. E é com as cores do luto, o preto e o branco, que a cinematografia se fez existente. Atrás da vida da tela, a morte urde a película que gira no projetor. Porque o que aconteceu foi isso.

O dispositivo cinematográfico constitui-se como um aparato ideológico. Uma câmera é produtora de um código perspectivo diretamente herdado, construído segundo o modelo da perspectiva científica do *Quattrocento*. A câmera está minuciosamente construída para retificar todas as anomalias perspectivas, para reproduzir em sua autoridade o código da visão especular tal como o define o humanismo renascentista. É inegável que, ao destacar a pregnância no aparato de base do código perspectivo, Jonathan Crary, em *Techniques of the Observer* (1992), aponta de fato essa “hegemonia do olho”, a especularização, à ideologia do visível ligada ao logocentrismo ocidental: a imagem produzida pela câmera não pode fazer outra coisa senão confirmar e duplicar o código da visão especular tal como o define o humanismo renascentista, a saber, o olho humano situado no centro do sistema da representação, na centralidade que por sua vez estreita distância a qualquer outro sistema representativo, assegura a dominação deste órgão sobre todos os demais órgãos dos sentidos e põe (o sujeito) no lugar propriamente divino.

Posto que, em efeito, é nesse *lugar câmera* onde se enfrentam os discursos, o que faz com que a técnica cinematográfica retrace a trajetória de uma tecnologia de poder. Eleger a câmera como representante disputada do conjunto da aparelhagem cinematográfica é uma operação de redução que se deve discutir em virtude de que vem a reproduzir e confirmar a divisão que não deixa de ser marcante na prática técnica do cinema entre a parte visível da técnica cinematográfica (câmera, filmagem, tela) e sua parte invisível (preto entre os fotogramas, cortes e *raccords* de montagem, projetor), reprimida esta por aquela, relegada em geral ao impensado do cinema. Veja exemplos desta proposição a partir da operação de enquadre.

O caso da locomotiva projetada sobre a tela do salão do *Grand Café de Paris*, pelos irmãos Lumière, e que avança até a câmera (até nós, espectadores): dá-se o reconhecimento de um fenômeno relativamente trivial em uma estação, que resulta surpreendente no salão do café parisiense. Ao mesmo tempo, se dá a aparente neutralidade do plano fixo que faz efeito de transparência e tranquilidade por sua vez. A máquina filmadora não se move; a que o faz é a outra, a filmada, a locomotiva.

Se sabe que as experiências da *gestalt* nos fazem ver ora o fundo, ora os traços da figura, como a imagem de *duckrabbit*.¹⁵ Segundo este princípio de alternância, suponho que em um primeiro momento o enquadre não seja perceptível enquanto tal. A fixidez é perceptível. Mas não é o retângulo de luz marcado pela obscuridade. Para dizer a verdade, o enquadre não é feito para ser visto. E entretanto está aí, causa e condição da imagem, homotético da tela. Se impõe, por consequência, e o olhar do espectador o sofre.



Assim bem, tudo sucede como se o enquadramento fosse o olhar do espectador pousado na tela e não esta mesma. Assim sendo, estaríamos diante de uma das primeiras violências do gesto cinematográfico, o que deveria ser advertido. Mas como a imagem está rodeada de preto e só se vê o retângulo luminoso recortado sobre a tela, o enquadre pode de certo modo seguir sendo “invisível”, “latente”. Faz falta um esforço de adaptação para distingui-lo e não se ater ao que mostra. A renegação perceptiva do enquadre participa plenamente do efeito e naturaliza a operação cinematográfica. O trem é sobretudo um lugar onde o viajante imóvel está sentado a ver a ilha desfilarem um “espetáculo” enquadrado. Aqui se destaca a homologia entre a janela e o quadro. Permita-me deixar em aberto a pergunta de Alexandre Promio.¹⁶ E se fosse o mundo que se pusesse a mover no enquadre? E se o cinema apareceu historicamente para acentuar esse momento de *balance* em que o mundo vacila?

Por uma espécie de cegueira, o espectador sobre o fora de campo não vê que é isso mesmo o que beira a imagem e delimita a tela. O cinema é um campo de batalha. Mas a batalha afeta tudo o que se mostra neste mundo, levado, como tem sido, a um alto grau de intensidade pelo novo poderio dos meios massivos. O controle social e a formatação ideológica estão hoje mais ligados que ontem à ocupação do campo das visibilidades pelos objetos audiovisuais industriais. Minha hipótese é de que esse poder (essa cooptação) obedece às formas – antes de tudo a elas. Pelas formas, esses objetos audiovisuais preparam as recepções e modelam as percepções. A difusão de normas formais e o alinhamento com elas dos desejos de ver e escutar são hoje um fato massivo.

¹⁵ Imagem baseada no conhecido desenho de Joseph Jastrow (1899) do *duckrabbit*. Como se vê, podemos estar diante de um coelho e/ou de um pato. E.H. Gombrich (*Art & Illusion*, 1960) e L. Wittgenstein (*Philosophical Investigations*, 1953, section XI, part II) estavam fascinados, e com razão, pela imagem tão simples. Depois de tudo, como pode algo ser objetivamente as duas coisas?

¹⁶ Um dos mais célebres operadores dos Lumière. Alexandre Promio é conhecido por ser o inventor do primeiro *panorame* (*travelling*) da história do cinema.

Demos um exemplo mais dessa abstração do enquadre real. *The Kid Auto Races at Venice* (1914), de Henry Lehrman, considerado o primeiro filme onde Carlitos aparece com seu traje, coloca em cena a relação ambivalente de um homem (o vagabundo Carlitos) com uma máquina (a câmera montada sobre um tripé e manejada por um operador e seu assistente). O vagabundo não pode deixar de entrar no campo da câmera que filma a corrida. Expulsam-no o assistente, o operador, a polícia. Entretanto, o arroz-de-festa sempre volta a situar-se no lugar que adivinha como enquadre. Mas, qual?



A descrição do que sucede nesse filme não pode deixar de ser retorcida: se trata de um dos primeiros casos sistemáticos de *mise-en-abyme*. Uma câmera filma uma câmera que filma um espetáculo ou, a maior parte das vezes, um corpo. Por regra geral, vemos a câmera filmada e não quem filma, ainda que o papel decisivo desta não possa ser negado: há filme, há imagem de uma câmera neste filme. E se há filme, é porque uma câmera filma a câmera que está filmando. A câmera *filmante* é invisível, mas está logicamente presente. É exatamente o *impossível* da câmera filmada.



Carlitos estabelece visivelmente uma relação amorosa com a câmera filmada (chamemos câmera 1, e a outra, a câmera, *filmante*, câmera 2). Não pode prescindir dela, se olha em sua lente, toma forma em seu enquadre, vemos toda essa manobra. E o que vemos passa sem dúvida pelo enquadre da câmera 2, verdadeiro objeto de amor, em consequência, por parte de Carlitos. A câmera 1 seria a causa aparente; a 2 a causa real. A relação, já enfatizei, tem os seus opositores: os homens que manejam a câmera 1 se esforçam por ejetar Carlitos de seu enquadre, pois querem antes de tudo obter imagens da corrida sem esse *corpo a mais*. As reiteradas tentativas de expulsar o intrometido são evidentemente filmadas pela câmera 2. Se se supõe que Carlitos foi expulso do enquadre da câmera 1, não o é do enquadre da câmera 2, que filma toda a ação, incluindo a câmera 1. Reiterando: expulso do enquadre, Carlitos permanece no outro. Nos vemos, portanto, na necessidade de *imaginar* o enquadre do que é excluído, porque não cessa de incluir-se no quadro,



de incluir-se no enquadre que vemos efetivamente, o da câmera 2. Não vemos o que vê o operador da câmera 1, porque o que vemos é ele dar voltas na manivela, o vemos deixar de fazê-lo para expulsar o vagabundo impertinente. Podemos então falar de *campo imaginário*.

Saindo do enquadre, o vagabundo (admirável em seus trejeitos, sua sedução e sua auto-sedução) sempre está enquadrado. Rechaçado do campo (pres)uposto da câmera 1, e no momento mesmo em que se presume que foi expulso dele, está sempre no campo da câmera 2. Esta constrói um enquadre que atua como a *força de campo* da câmera 1. O que equivale a dizer: onde está a força de campo se foi convertida em campo?

Vejamos mais além. Um *raccord* a oitenta graus deveria fazer-nos ver que só vemos o que sucede às costas da representação das circunstâncias reais que permitem essa visão. Desta vez, a câmera 1 e quem a maneja já não são filmados pela câmera 2 de costas, mas de frente. Entre eles e nós, entre a câmera e nosso olhar, se interpõe o incansável Carlitos, que vai, volta e ocupa um espaço que não pode senão ser o mesmo que enquadra a câmera 1.

Mas essa câmera que vemos em frente, o que pode então enquadrar, se não for, ao mesmo tempo que Carlitos, a câmera 2 que está filmando a cena, a câmera “real”? As duas câmeras estão frente a frente. Uma imemorial memória nos faz saber que “frente a frente” quer dizer: situação de reciprocidade, intercâmbio de olhares. Entretanto, não se produz nada parecido. A câmera 1 não filma outra coisa que não seja os meios de Carlitos. Como se só estivesse este, como se não houvesse outra câmera em frente a ela. Ficção. expectador se vê obrigado, portanto, a anular mentalmente a câmera que filma para não ver jamais que a mera filmada, apesar desta, se filmasse a verdade, não poderia filmar, atrás do corpo de Carlitos, a câmera e está em frente a ela. Poderíamos dar a esta figura o nome de *contracampo imaginário*.

te curta metragem é exemplar: demonstra a lógica de nossa cegueira, de maneira tal que o enquadre que nos não é aquele em que se desenvolve efetivamente a ação (o jogo de Carlitos com as bordas do enquadre da câmera filmada), mas seu complemento: o jogo de Carlitos com o enquadre da câmera *filmante*. enquadre real (câmera 2) se mantém *invisível* como *tal*, quer dizer, *enquanto oculta*. O enquadre imaginário (câmera 1) *fagocita e absorve o enquadre real*. Captura o espectador. O que vemos não existe para a mera que supostamente o filma. E a câmera que filma concretamente a situação (a câmera 2) termina por ser co-extensa com o campo visual humano não limitado, não enquadrado, natural. Como se o enquadre determinado por ela não existisse em si mesmo, não tivesse realidade alguma. De tal modo, Carlitos não sai do campo nem sequer quando o expulsam do enquadre, de obstruir o olhar do câmera, de chegar a ocupar o campo do espectador, precisamente como se fosse a promulgação mesma do nosso olhar, seu ápice, seu único objetivo. Carlitos joga com o enquadre, encanta suas margens, põe seu corpo no centro de todo o visível. O encanto do cinema se adivinha desde o começo. Não se apagará.

A questão reside exatamente nas lógicas dos modos de fazer (que são, como se sabe, formas de pensamento). O que se apresenta como manipulação é assinalado, pois, na tela da sala de cinema ao dar-se a ver, ao fazer ver como filma filmando. Esta questão é da mesma ordem que a publicidade das manipulações da opinião na época dos meios massivos. Para manipular a opinião, esses meios devem publicar (ou programar, ou difundir) as informações manipuladoras. Como resultado, eles mesmos imprimem ou arquivam os vestígios da manipulação – assim também a câmera imprime sua presença sobre a superfície sensível.

O que temos visto sem ver, lido sem ler, escutado sem escutar, tudo o que de nossa história se escreve no presente e gera a ignorância do passado: isso se preserva e não espera senão o trabalho de um cineasta ou

um montador para voltar a apresentar-se ante nossos olhos, nossos ouvidos, e nos advertir por fim de que compreender o tempo presente é justamente fazer obra de montagens.

Ainda, antes que se verifique a primeira experiência de uma montagem na história do cinema, algo disso está potencialmente presente desde o primeiro filme, que, segundo se sabe, foi rodado em um só plano. Seria um erro, porém, ver o nascimento do cinema como a realização deste único sonho. Em sua história, o cinema aparece entre duas linhas de forças: a propensão a virtualizar o mundo e o que não pode não inscrever em si de um vestígio material do mesmo mundo. Vibrações, ondas, tintas, pigmentos, negror da química, e ante tudo lentidão, o peso do tempo (vinte imagens por segundo também é muito lento): persistência tenaz de uma duração como resistência. O “minuto Lumière” dura.

O espetáculo está acelerado, sim, e o mundo como espetáculo. A parede demolida em um dos primeiros filmes de Lumière se levantava por si só, magia espetacular. Mas as folhas se moviam nas árvores e esse era um milagre muito maior. Até então nenhum mago havia feito mover as folhas das árvores pintadas ou fotografadas. O cinema dos irmãos Lumière não se impôs a seus competidores como espetáculo fantasmagórico senão como *poder mimético*. O espectador preferiu a duplicação do mundo a sua transformação (as lanternas mágicas). Quis o realismo.

A essa semelhança obedece o lastro de real que funda a ilusão. Antes de inventar mundos, a analogia cinematográfica demonstra seu poderio no primeiro nível: o do familiar, do comum. Há uma fatalidade realista do cinema. Que implica, portanto, um *realismo das durações*.

Dito de outro modo. Se no cinema a analogia do ínfimo ou o infra visível põe em ato os processos sem fim da semelhança através de todas as dessemelhanças, é porque, em realidade, constitui a “história do olho” câmera. O olho maquinal macula o olho espectador. No momento, até o fim do filme, voltamos à sala cinematográfica do princípio e nela os espectadores sentados como nós já não veem na tela outra coisa senão listras brancas e pretas: latido pulsional, para dizer de algum modo, em estado bruto. O que vacila, treme, palpita, cintila, deslumbra, cega, não é o que poderíamos crer na figura mesma da pulsão escópica? Do desejo absoluto de ver o todo? Da vontade de poder do olho aperfeiçoado?

Há uma subjetividade da percepção das durações objetivas (as do contador de imagens da câmera ou do projetor) que as faz variar imaginariamente, e lhes dá o ritmo mental próprio de cada sujeito singular em cada função singular. O cinema se separa do mundo das sensações ordinárias para nos propor outro modo/mundo de sensações. O que há de ideológico no programa dessas características afeta todos os filmes como *o impensado destes*.

Desse modo, o cinema é um vigilante. Vibra com as correntes, com as tensões. É a superfície de ressonância do que se anuncia obscuramente. Por convenção, se aceita que as durações representadas sejam ora sinédoques, ora metáforas das durações reais. Retórica da elipse. Ao salvar a coerência temporal e espacial da cena, o *raccord* “invisível” deixa ao espectador a liberdade de imaginar que “atrás da representação”, “atrás da tela”, se perfila um real com sua temporalidade não determinada pelo relato, com sua autonomia. A ilusão desemboca na “realidade”. Um mundo de liberdade para o espectador, aberto desde o interior mesmo das formas fílmicas impostas. Fora-dentro. O tempo vivido é um fantasma que assedia o tempo espetacular.

Se as formas têm sentido, se atuam no pensamento do tempo, é preciso então examiná-las em suas relações com as maneiras de fazer (que também são formas de pensamento) em outras obras e, mais além, os outros

Gilles Deleuze o diria a sua maneira: “Me parece evidente que a imagem não está no presente. [...] A imagem mesma é um conjunto de relações de tempo do que o presente somente deriva, seja como um comum múltiplo, ou como o divisor mínimo. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto seja criadora. Voltam sensíveis, visíveis, as relações de tempo, irreduzíveis ao presente” (2003, p. 270).

É preciso estender a análise de Deleuze e mostrar que ela concerne, de maneira geral, ao estatuto da imagem na modernidade. Propõe ainda (ou antes) que toda imagem seria animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantes de Eadweard Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária.

Farocki não é um filósofo, mas um estrategista. Ele parece ver o seu tempo como uma guerra incessante e opera uma ferramenta para entender a violência política na história das imagens e/ou nas imagens da história. Seus filmes são um diálogo constante com as imagens, com os atos de fazer imagens, e com as instituições que produzem e circulam tais imagens. Muito da matéria-prima de Farocki vem de materiais de arquivo, imagens ou filmes feitos para um propósito diferente e oriundos de outro contexto. O cineasta coleciona referências, usa citações, lê passagens de livros e pesquisadores ou faz com que outros pesquisem por ele um estoque substancial de imagens de proveniências diversas. Tomadas fixas enfatizam o enquadramento, ou suas próprias mãos fornecem o quadro dentro do quadro. Mas este estoque de imagens, em sua arbitrariedade necessária e incoerência final, também é uma peculiar “paisagem depois da batalha”. Com cicatrizes, marcas e evidências de intervenção de muitas mãos, essas imagens mostram um mundo silencioso e parado. Nesse ponto o arquivista Farocki também tem que ser um arqueólogo que lê seu trabalho reconstrutivo na contemplação triste e na reflexão melancólica, consciente das quebras históricas. O diretor foi explícito quanto à conjunção da pesquisa de arquivo, reconstrução arqueológica e leitura alegórica, na sua descrição de como encontrou o personagem de *Zwischen zwei Kriegen (Entre duas Guerras, 1978)*. Depois de ler o ensaio de Alfred Shon-Rethel, foi pego por um choque, influenciado por uma excitação seguida de um feitiço de desolamento:

É como se eu tivesse encontrado o fragmento que faltasse de uma imagem inteira. Foi aí que a história inteira do cinema começou. Podia juntar a figura total a partir de peças fragmentadas, mas isto não desfez o ato da destruição. A reconstrução da figura era uma imagem da destruição.¹⁷

A última frase é um eco deliberado de Walter Benjamin: “a figura reconstruída era uma imagem de destruição”. A conexão entre “imagem” e “destruição” reverbera nos filmes de Farocki e à conjunção frente/verso dos dois termos o cineasta dedicou alguns de seus filmes, como *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Imagens do mundo e inscrições de guerra, 1988)*. Esse filme é explicitamente construído em cima desse paradoxo: captar uma imagem é um gesto de preservação, mas é também um gesto que prepara o objeto para a destruição. Farocki demonstra isso através dos bombardeios aéreos feitos por aviões britânicos e americanos sobre a Alemanha durante a II Guerra Mundial, e do protocolo da SS e dos burocratas nazistas de documentar e registrar visualmente até mesmo seus crimes. Ele percebe que foi somente em 1970, depois que o assassinato dos judeus entrou na consciência ocidental e na cultura midiática como *Holocausto*, que os americanos compreenderam plenamente que haviam documentado fotograficamente os campos nos momentos em que o extermínio era mais intenso. A segunda imagem, justaposta às que foram feitas pelos aviões, foi tirada em terra firme, face a face com a vítima, por um oficial da SS.

¹⁷ *Filmkritik*, n. 263, novembro 1978, p. 569-606.



Fotogramas, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988

A fotografia significa o contrato terrível que preserva uma “realidade”, uma “normalidade” sob condições extremas. Mas tão devastadora é a assimetria entre o que olha e o que está sendo olhado, produzindo uma espécie de vertigem ética. É como se todas as investigações anteriores a Farocki sobre os diferentes usos dos dispositivos cinematográficos – compreendido como tecnologias de percepção e de imagem, assim como construtos mentais, instâncias morais e sensações corporais associadas à própria câmara – tivessem os focos ajustados ao redor destas duas circunstâncias históricas, cada uma das quais deixou traços, para os quais Farocki pode dar significância emblemática. Essa leitura de detalhes contingentes, dentro do conhecimento “figura reconstruída”, requer a disposição de um alegorista, alguém que, de acordo com Benjamin, é capaz de contemplar um mundo de fragmentos e uma vida em ruína, enquanto ainda os lê como totalidade. A situação é, mais uma vez, *in extremis* a história inteira do Iluminismo ocidental (*Aufklärung*), à medida que o aparato de guerra moderno confia cada vez mais no reconhecimento aéreo (*Aufklärung*), sempre cego ao mundo que não está programado para ver. Os *filmes-ensaio* de Farocki são capazes de ler o papel revelador da câmera e o seu dom de ressurreição como outra face de seu impacto destrutivo e predatório, enquanto analisam, em cada imagem, sobre a “autorreferência reflexiva” notada anteriormente.

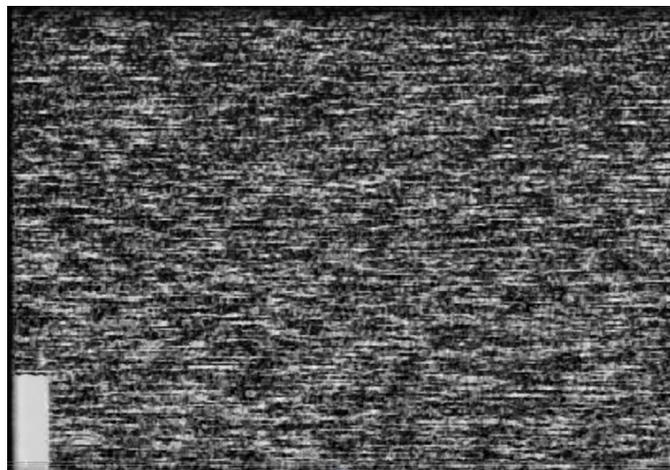
“e tudo você precisa captar duas imagens”, diz o fotógrafo em *Entre duas guerras*. Além de anunciar o princípio das instalações de vídeo de Farocki, a frase também nos remete à *cronofotografia* (Jules Marey, Eadweard Muybridge), a primeira condição de possibilidade do cinema. Atrás, para o modo pré-cinematográfico de transmitir movimento e sucessão e, à frente, para um “congelamento de imagens” pós-cinematográfico, seja na forma de uma moldura (Farocki, em *Zwischen zwei Krieger*, Jean-Luc Godard, em *Histoire(s) du cinema*)



Fotograma, *Zwischen zwei Krieger*, 1978

seja no uso de filmagens e fotografias de arquivo. Essas imagens estáticas – congeladas mesmo quando se movem um filme como *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, mas não apenas nele – são lidas por Farocki como mapas ou desenhos secretos, trazendo adiante um terceiro significado da ideia das duas imagens. Esse novo conceito é a imagem não como figura ou representação, mas como portadora de dado ou informação. O que tais imagens gravam é o tempo em si, criando uma nova forma de intermitência. Uma forma de visualidade que existe na similaridade e na diferença, como medida desse intervalo.

Farocki parece ter necessidade de apreender o mundo a partir desses quebra-cabeças, desse grande atlas de imagens. Para colocá-lo em uma inflexão mais filosófica, estando alerta à discrepância entre percepção e cognição. Quase todas as imagens que ele estuda de perto suscitam a proposição de Wittgenstein do *duck-rabbit*, na qual uma imagem, dependendo da moldura cognitiva de quem olha, parece visualmente um e/ou outro. Para Farocki, há uma contaminação constante entre as duas leituras alternativas, elas são como vasos comunicantes: vasos que juntam guerra e produção militar aos usos civis e à produção imagética.



Fotogramas, *Erkennen und Verfolgen (War at distance)*, 2003

Eye/machine

O cinema na obra de Farocki deve ser compreendido como uma máquina do visível, em si mesma incrivelmente invisível. Sendo talvez o modelo mais permeável – material e mentalmente – pelo qual nos imaginamos no mundo, e agindo sobre ele, esse dispositivo cinematográfico existe mesmo quando a câmera não está rodando e o projetor encontra-se ausente. Denotando um ordenamento das partes, uma lógica da presença de si mesmo, uma sequência de processos e uma geometria de ações, portanto o cinema encontra sua pós-vida protética e técnica em vídeos de vigilância e *scans* corporais. O que significa que 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.

O cineasta também tem sido uma testemunha excepcional de seu tempo, sobretudo quando filma como o visível e o inteligível afastaram-se cada vez mais na segunda metade do século XX, assim como o olho e a mão havia se distanciado na primeira metade do século – processos reunidos sob o título genérico de *Eye/machine* (2001-2003). Agora, trata-se de reconhecer o invisível no visível, ou de detectar o código pelo qual o visível está programado. Esses eventos precisam ser virados do avesso.

Em *Eye/machine* e em outras de suas instalações, no reemprego de imagens, Farocki não se mostra apenas um cinéfilo, utilizando imagens que chama de “operacionais”, com uma finalidade puramente técnica e funcional; o cineasta apresenta uma perspectiva pela qual o corpo é reduzido à função de meio. Aliás, tema recorrente ao eixo temático da obra de Farocki, no qual esboça uma história audiovisual da civilização (pós) industrial e suas técnicas, a fim de localizar as convergências entre guerra, economia e política no interior do espaço social.

Se o conjunto de imagens preexistentes marca a sua obra é porque o cineasta analisa esse espaço social através das imagens que circulam dentro dele. *Videogramme einer Revolution* (*Videogramas de uma revolução*, 1992) analisa, por exemplo, a ideologia midiática do evento transmitido pela televisão romena, mostrando que as formas de *pathos* desenvolvidas durante a queda de Ceauscescu assumem rapidamente formas simbólicas comparáveis às utilizadas pelo antigo regime. Essa pura compilação de materiais de arquivo sugere que é preciso ir além das imagens televisivas, vasculhando copiões e filmes de família, a fim de se ter acesso ao lampejo de um gesto de insurreição, em práticas públicas, como lugar histórico do cidadão.



Fotograma, *Videogramme einer Revolution*, 1992

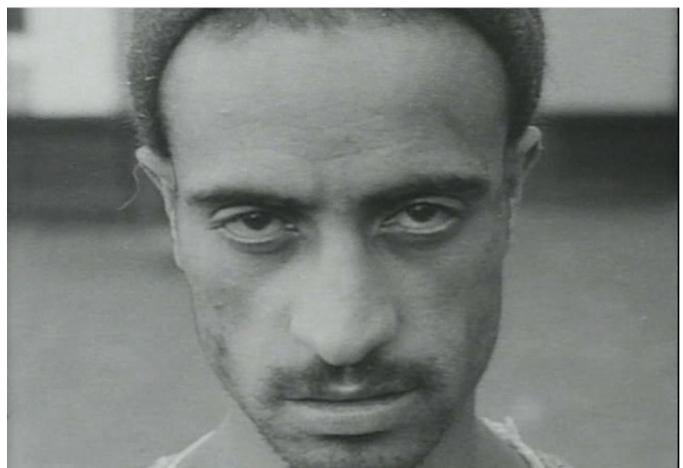
Fazer cinema para Farocki pressupõe ser um tipo especial de testemunha, um “leitor atento”, um comentarista sucinto. Um cineasta ao produzir imagens não apenas acrescenta itens ao acervo mundial; ele também comenta o mundo criado por essas imagens, e o faz através delas para documentar a vida pública sob o regime da imagem. Farocki trata o cinema com o maior respeito, o que significa que ele ignora muito do que normalmente entendemos como “cinema”. As tecnologias da visão são tão centrais para o século XX, que praticamente tudo o que é dito por Farocki, apesar das aparências contrárias, é uma reflexão sobre o próprio cinema.

na série de imagens na Alemanha dos anos 1920 arquivadas sob o título “*Abseits des weges*” (“À margem caminho”, 1926) serve de motivo visual para o tema a ser pesquisado no projeto do filme *Gefängnisbilder* (*Imagens da prisão*, 2000). Imagens de um asilo com deficientes de todas as idades (fotogramas 1 e 3). Ao assegu-se imagens de uma prisão do Egito (fotogramas 2 e 4). Estas imagens foram reunidas nos EUA pelo ministério da justiça no combate à prevenção de drogas, “*The drug evil in Egypt*” (“O mal da droga no Egito”, 31). Dois tipos de enquadramento. Por um lado, a tentativa da fila ordenada – expressão da ordem da prisão. Por outro, o retrato – a imagem do indivíduo ou do grupo. Comenta Farocki: “No movimento se busca a aparência, na imobilidade, o ser. Nos rostos se busca algo para o qual não há uma definição, isto é o que a câmera atrai”.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA



1



2

Farocki ainda faz uso de todas as variações do olhar panóptico, inclusive, através de imagens “operacionais” registradas no regime de observação instaurado num espaço de controle como a prisão *Maximum Security California*, USA (fotogramas, 7, 8 e 9). Trata-se não só de explorar como esse dispositivo produz visibilidade, mas de uma larga pesquisa na história das expressões filmicas: *Un chant d’amour*, J. Genet, 1950; *Un condamné à mort s’est échappé*, R. Bresson, 1956; *Frauenschicksale*, Slatan Dudow, 1952 (fotogramas 5, 6, 10, respectivamente); *Z*, Heinz Muller, 1965; *Enligt Lag*, Peter Weiss, 1957; etc. Ele declara: “Devia consultar todos os arquivos do mundo milhares de cenas nas quais se colocou prisioneiros em liberdade.”



3



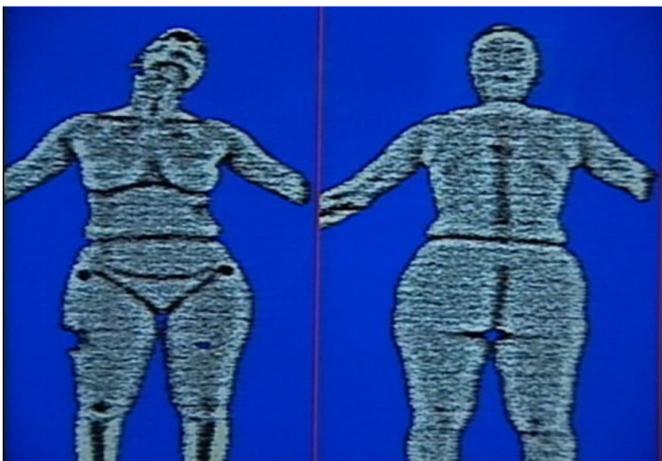
4



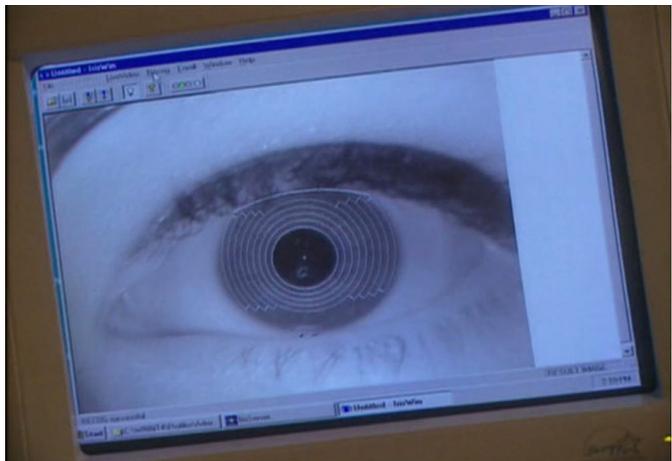
5



6



7



8



9



10

Há alguns anos, Farocki reforça o reemprego das imagens em um projeto iconológico. Trata-se de uma espécie de catalogação do que ele chama “história das expressões filmicas”, ou seja, arquivos estruturados segundo alguns motivos, como “vocábulos de imagens”. A saída da fábrica, dos irmãos Lumière, por exemplo, apresenta-se para ele como uma forma simbólica que se rarefaz na história do cinema, mas que é preciso localizar e analisar.



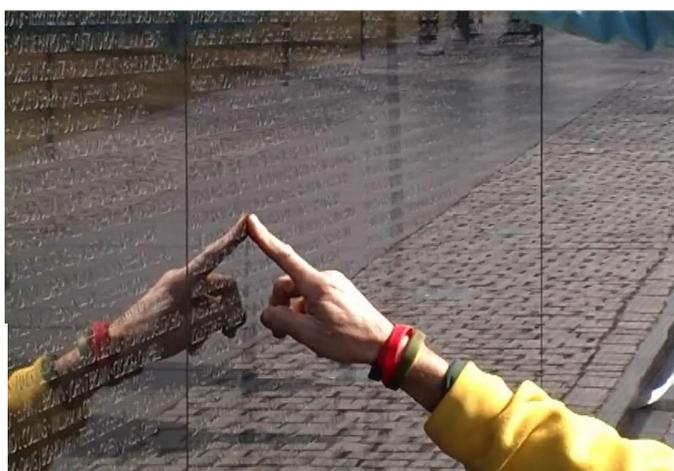
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Fotogramas, *Arbeiter verlassen die Fabrik*, filme e instalação, 1995

Arbeiter verlassen die Fabrik (*A saída dos operários da fábrica*, 1995), filme e instalação, parte da imagem do primeiro filme, a fim de procurar, através dos séculos do cinema, as raras imagens que mostram o operário no lugar histórico do evento. Essas imagens são fragmentos de um gesto, fotogramas de um filme perdido, no qual readquirem o seu verdadeiro sentido. Pois em toda imagem está sempre em ação um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a liberação da imagem no gesto.

Na verdade, Farocki frequentemente se interessa pela dimensão mágica dos gestos ou das imagens que surgirem a presença de um objeto ausente. Em uma instalação de vídeo criada para o espaço público da cidade, *Übertragung (Transmissão, 2007)*, ele constrói o inventário de um rito de memória muito propagado pelas culturas pelo mundo. O rito consiste em tocar com as mãos uma pedra representando matéria de inscrição simbólica ou vestígio de algo memorável da ordem do sagrado ou da história coletiva. Esse catálogo de gestos mostra o valor expressivo que o cineasta atribui aos corpos e à forma com que se tornam imagens.

Fotogramas de *Übertragung* na respectiva ordem numérica: *Vietnam Veterans Memorial*, Washington, projetado pela artista Maya Lin (1); *A pegada do diabo*, Igreja de Santa Maria, Munique (2); Túmulo de Carlos Gardel, Chacarita, Buenos Aires (3,4); fenda na pedra de cura em Bucklwehluckn, St Thomas, Áustria (5); *Via Dolorosa*, Jerusalém (6); túmulo Pe Rupert Mayer, Igreja Jesuíta de Munique, Alemanha (7); altar-sepultura em Igreja, Jerusalém (8); *Bocca della verità*, Roma (9); cena do filme *Roman Holiday (A princesa e o plebeu, 1953)*, com Audrey Hepburn e Gregory Peck na *Bocca della verità* (10); olhar do Jardim do Palazzo di Malta para a Basílica de São Pedro, Roma (11,12); *Memorial Buchenwald*, próximo a Weimar, obra dos artistas Horst Hoheisel e Andreas Knitz (a chapa de aço inoxidável que traz os nomes e as nacionalidades das vítimas é aquecida à temperatura do corpo humano (37 graus Celsius) dia e noite, verão e inverno (13); uma autoestrada urbana em Tel Aviv (uma vez por ano se pensa nos judeus nos campos alemães que foram sequestrados e assassinados. E pensa-se naqueles que ofereceram resistência contra os nazistas. Yom ha-Shoah, às dez horas da manhã por dois minutos a vida cotidiana é suspensa. A pausa é um gesto especial – o gesto do não-gesto) (14).



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13

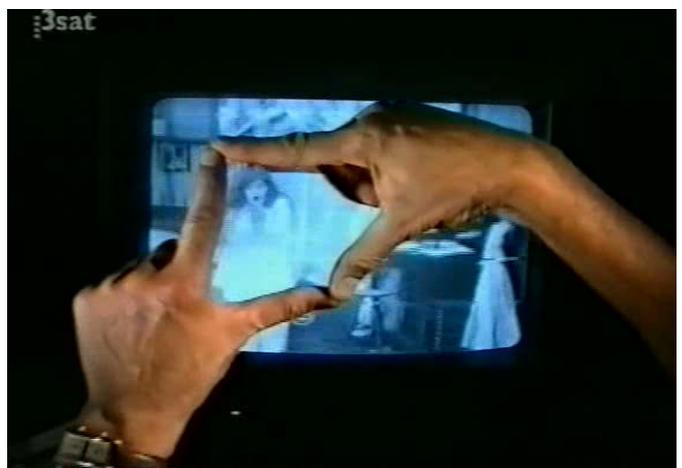


14

De forma semelhante a *Arbeiter verlassen die Fabrik*, Farocki se interessa, no início da *Ausdruck der Hände* (*A expressão das mãos*, 1997), por um gesto de *Pickup on South Street* (*Anjo do Mal* ou *Mãos Perigosas*, 1953), de Samuel Fuller. A repetição dos primeiros planos, em que se alternam o rosto de uma vítima e as mãos de um batedor de carteiras, cruza a ideia evocada pelo comentário segundo o qual as mãos falam uma língua diferente: “Hoje, estamos acostumados a ver as seções de imagem que levam nosso olhar. Sem a orientação da imagem e sem a palavra falada, achamos difícil compreender tudo o que está em jogo. As expressões faciais e gestos dos atores no filme silencioso vêm diante de nós como uma língua estrangeira que não aprendemos”; diz ele. Mais tarde, ele mostrará essa ideia a partir da fragmentação da obra de Robert Bresson. Farocki compõe um grande atlas de fragmentos de gestos. Faz-nos recordar não só Aby Warburg mas Giorgio Agamben, em uma crítica, ao afirmar não apenas a dimensão estética do cinema, como também o fundamento de sua potência política no gesto: “Uma vez que tem o seu centro no gesto e não na imagem, o cinema pertence essencialmente à ordem da ética e da política (e não simplesmente àquela da estética)” (2008b, p.12). Em seguida, Agamben ressalta: “O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal” (*Ibid.*, p.13).

O cinema de Farocki, bem como seu trabalho em vídeo, em instalações, é um gesto de imagem. É a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens – quando a obscura expressão kantiana, *finalidade sem fim*, adquire um sentido.

Farocki fala das origens do cinema, sua vida, morte e pós-morte, com os termos do próprio cinema. Todos eles, em suas palavras, “feitos contra o cinema e contra a televisão”. Ele é capaz de capturar e antecipar os sintomas do mal-estar na nossa cultura escovando a contrapelo imagens pré-existentes. Não somente as imagens do cinema mas imagens destinadas a um fim estratégico circunscrito ou que circulam em esfera pública. Cada abordagem faz surgir uma análise da imagem que sustenta o pensamento político em uma reflexão sobre a discursividade das imagens.

Fotogramas, *Ausdruck der Hände*, 1997

Indagado em entrevista sobre o que seria a *imagem* para ele dentro do regime representativo atual, Farocki é preciso: “Estou de acordo com Serge Daney: deve ser um pouco mais que o necessário e carecer de algo. Se deve tomar consciência de que algo está faltando”.¹⁸ Esta aproximação dá lugar à análise da imagem que sustenta o pensamento político em uma reflexão sobre a lógica discursiva das imagens. No balanço de sua crônica sobre a primeira Guerra do Golfo, feita para o jornal *Libération*, o crítico de cinema Serge Daney faz uma distinção conceitual entre o que, para ele, estava no lado do cinema, portanto, da “imagem”, e o que estava no lado dos meios de comunicação (a televisão, a publicidade, as imagens tecno-militares), portanto, do “visual”. Para explicar esta definição, Daney fez a seguinte distinção:

Le visuel, ce serait la vérification optique d'un fonctionnement purement technique. Le visuel est sans contre-champ, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle, un peu à l'image du spectacle pornographique qui n'est que la vérification extatique du fonctionnement des organes et de lui seul. Quant à l'image – cette image nous avons aimé dans le cinéma au point de l'obscénité –, ce serait plutôt le contraire. L'image a toujours lieu à la frontière de deux champs de forces, elle est vouée à témoigner d'une certaine *altérité*; et même si elle a toujours un noyau dur, il manque toujours quelque chose. L'image est toujours *plus et moins qu'elle-même*. (Daney, 1991, p.163)¹⁹

Se olharmos como Farocki incorpora, em seus ensaios fílmicos e instalações, determinado tipo de imagens que poderíamos associar ao conceito de visual (cenas de vigilância militar ou civil, publicidade e filmes de propaganda), podemos supor que a escritura do cineasta consiste justamente em confrontá-las com a possibilidade de imagem, tal como pensada por Daney. Imagens de uso único, frequentemente produzidas através de uma operação precisa, com uma finalidade puramente técnica e funcional, destinadas ao apagamento, tais como as imagens militares de vigilância que verificam a eficácia de um bombardeio, a exemplo *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, ou imagens de câmera de vigilância do sistema prisional, a exemplo de *Gefängnisbilder* etc. Essas imagens testemunham justamente a falta de alteridade da qual fala Daney, quando este as designa como imagens “verificadoras” ou imagens clichê.

Quando Farocki confronta, em suas instalações com telas duplas, imagens provenientes de simulações ou modelos com imagens provenientes de um registro do “real”, não confronta apenas os termos visão automática/ olhar cinematográfico, ou a relação entre indústria e guerra, mas também o efeito circular que colocou imagens televisivas da primeira Guerra do Golfo do lado do *visual*, no sentido em que Daney as opõe à imagem cinematográfica, definida, ao mesmo tempo, como “uma falta e um resto”. Farocki opera segundo o mesmo pensamento *Bilderatlas Mnemosyne*, do historiador de arte alemão Aby Warburg, na prática da *Iconologia dos intervalos (region der ewigen unruhe)*, que remete ao destino da imagem através da montagem. Para Warburg, a imagem não é a imitação das coisas mas a linha de fratura, o intervalo feito visível entre as coisas.

No centro dessas questões, quem sabe, permanece esta: que tipo de conhecimento pode dar lugar à imagem? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de propor este “conhecimento por imagem”? Para responder corretamente, teria que se reescrever toda uma Arqueologia do saber das imagens, e, se fosse possível, deveria seguir-lhe uma síntese que poderia intitular-se “As imagens, as palavras e as coisas”. Em resumo, retomar e reorganizar uma enorme quantidade de material histórico e teórico. Talvez baste para dar uma ideia do caráter crucial de tal conhecimento – quer dizer, de seu caráter não específico e não fechado, devido a sua natureza bifurcada, de encruzinhada dos caminhos – recordar que a seção *Imaginar* da Biblioteca de Aby Warburg, com todos seus livros de história, de arte, de ilustração científica ou de imaginário político, não se pode entender, nem sequer pode ser utilizado sem o uso cruzado, crucial, de outras duas seções intituladas *Falar e Atuar*:

¹⁸ PORTAS, D.D. Entrevista ‘Pensar em Imágenes’. In *Revista Código*, n.79, Mexico, febrero-marzo 2014, p. 96-99.

¹⁹ O visual seria a verificação ótica de uma operação puramente técnica. O visual não tem contracampo, não lhe falta nada, ele é fechado, circular, um pouco a imagem do espetáculo pornográfico que não é senão uma verificação extática do funcionamento dos órgãos. Enquanto a imagem que nos encanta no cinema, até a obscenidade, ela seria o contrário. A imagem sempre aparece no limite entre dois campos de forças, ela é chamada a testemunhar uma certa alteridade e, embora traga consigo um núcleo duro, algo lhe falta. A imagem é sempre mais e menos que ela mesma. (tradução nossa).

Image geste

Harun Farocki nos propõe uma temporalidade perturbadora. O ato de “documentar” o mundo contemporâneo é guiado por diferentes estratégias de provar e testar, demonstrar e testemunhar (aponta métodos forenses e pedagógicos). Tais métodos estendem-se aos textos críticos que publicou, àqueles escritos que acompanham seus filmes, ou servem para prepará-los. Os principais impulsos da obra de Farocki são motivados pela singularidade de uma escritura desconcertante e, no limite, fazem dele um inesperado documentarista, nem moldado na forma heroico-construtivista dos anos 1920-30, tampouco situado ao lado do cinema direto dos anos 1960-70. Em relação aos últimos, ele provavelmente se manteve mais como um agitador ativista para criar a abertura que normalmente dá ao espectador a ilusão de entrar nos eventos como um participante ou co-conspirador; e em relação aos primeiros, sua marca de artista-artesão é muito forte, reencenando-a para salientar pequenas diferenças, pequenas delongas, para fazer com que algo se torne visível através da repetição e da duplicação. Para Farocki, encontrar uma imagem é *reencontrá-la*.

Esse último ponto é importante: assim como uma imagem e sua pós-imagem imaginada estão juntas no programa televisivo, cada imagem – visual e verbal – já está evanescida. A razão é o grau de interferência do cinema enquanto meio, seu vasto estoque de imagens presentes antes do evento, mas sempre escorrendo a partir do evento. Temos a impressão de estar diante de um trabalho nutrido por uma curiosidade tenaz por “aquilo que acontece” e pelo modo como as coisas funcionam: de que maneira a vida se organiza nos menores níveis de poder, linguagem e relações sociais. Um conhecimento enciclopédico alimenta essa observação próxima do dia a dia dos escritórios, escolas e centros de treinamento militar, enquanto a economia elegante da linguagem e um estilo visual conciso encontram palavras para imagens, e imagens para conceitos trazidos à luz, a partir da centelha repentina de uma iluminada comparação ou, como o pavio de queima lenta, de um *insight* que se desenvolve gradualmente e lentamente até sua explosão.

Farocki assume um tema apenas quando preenche ao menos duas condições: permite que ele o retrate como processo e que estabeleça uma relação especular consigo mesmo. Tomemos como exemplo o seu primeiro filme, *Nicht löschesbares Feuer* (*Fogo que não se apaga*, 1969)



Fotogramas, *Nicht löschesbares Feuer*, 1969

Vista em retrospecto, a cena contém tudo sobre a obra de Farocki e prefigura as preocupações fundamentais de seu cinema. A cena mostra o cineasta assumindo o lado dos vietnamitas na guerra, num gesto de solidariedade eleita. Ganha seu poder moral (distinguindo-se do falso *pathos* de uma solidariedade auto-proclamada pelas vítimas) pela inadequação implícita e incomensurabilidade do ato. A inadequação é justificada em outros termos: demonstra a necessidade de algo que significa outra coisa – quando retrata as realidades do mundo e quando tenta trazer o “inimaginável” para a imagem, tornando-o visível.

Tão proeminente é o hábito do pensamento para expressar uma coisa no lugar de outra, e de “ver” a si mesmo no outro, que ele deve ser considerado o gesto inaugural da obra de Farocki e a sua assinatura no trabalho. Quer seja o ponto de partida ou a linha de chegada, o momento de “câmbio” metafórico marca a suspensão da gravidade em sua imaginação.

É importante frizar que a consideração simbólica da imagem é apenas o primeiro passo em sua obra. A distinção sensível intervém pela montagem, operação essencial entre imagem e imagem, palavra e imagem, som e imagem: um processo que nos leva, passo a passo, em direção ao pensamento. É, de certo modo, um gesto de aprender. Essas configurações de pranchas fotográficas situam-no segundo o mesmo pensamento do *Bilderatlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, ou seja, como uma espécie de *teatro da memória* que nasce de uma forma de montagem de gestos e de palavras.

próprio Farocki discute sua poética sob uma leitura a partir da montagem. A discussão assume duas formas. Uma delas está nos filmes, sobretudo nos primeiros, que possuem meta-comentários, que falam sobre *parar* e *unir*. A outra, como a dinâmica estruturante enraizada no movimento do pensamento, e é verbalizado, como corte, o intervalo e o que se torna visível *entre*. O que os teóricos cinematográficos chamam *segmentação*, Farocki discute enquanto dificuldade de pensar elementos juntos num mesmo plano, fazer *junções* e mantê-las separadas em outro. Os dois movimentos são as condições prévias do novo conhecimento: fazer conexões, baseando-se na separação, é onde a retórica da metáfora encontra a montagem cinematográfica.

o tentar encontrar novos blocos de construção para a sua narrativa cinematográfica, e uma nova gramática para sua linguagem, Farocki trabalha para criar uma base formal para o pensamento metafórico, reinventando o corte pictórico dos primórdios do cinema e concebendo formas de composição do quadro dentro do quadro. Uma *mise-en-abyme* mental começa a conectar segmentos, potencialmente inter-cortados.

O cinema de Farocki beira aquilo que é decisivo em nossa sociedade e modela nossa vida diária, que foi reiterado do plano da visão e está fora do alcance das técnicas tradicionais de representação, incluindo as de montagem. Daí a importância do corte, o intervalo não apenas na edição de trechos, mas também na montagem conceitual de seu argumento, que sempre deixa um *entre*, a imagem que falta ou a conexão ausente. Como todas as metáforas, há também em Farocki uma *tertium comparationis*, nem sempre explícita, e que às vezes se torna o *ponto de Arquimedes* para o qual a comparação final retorna. A partir desse *modus operandi*, o trabalho de Farocki expandiu-se de um cinema de montagem clássica a um cinema que acolhe instalações.

Quando, na condição de cineasta, edita-se uma imagem depois da outra, consecutivamente ou em oposição adjacente, é (quase muito) difícil criar metáforas que não sejam puramente gestos retóricos puros ou pré-estruturados linguisticamente. Por contraste, em um trabalho de instalação, onde sempre pode haver duas imagens lado a lado, é quase sempre excessivamente fácil criar metáforas: a instalação em si torna-se uma

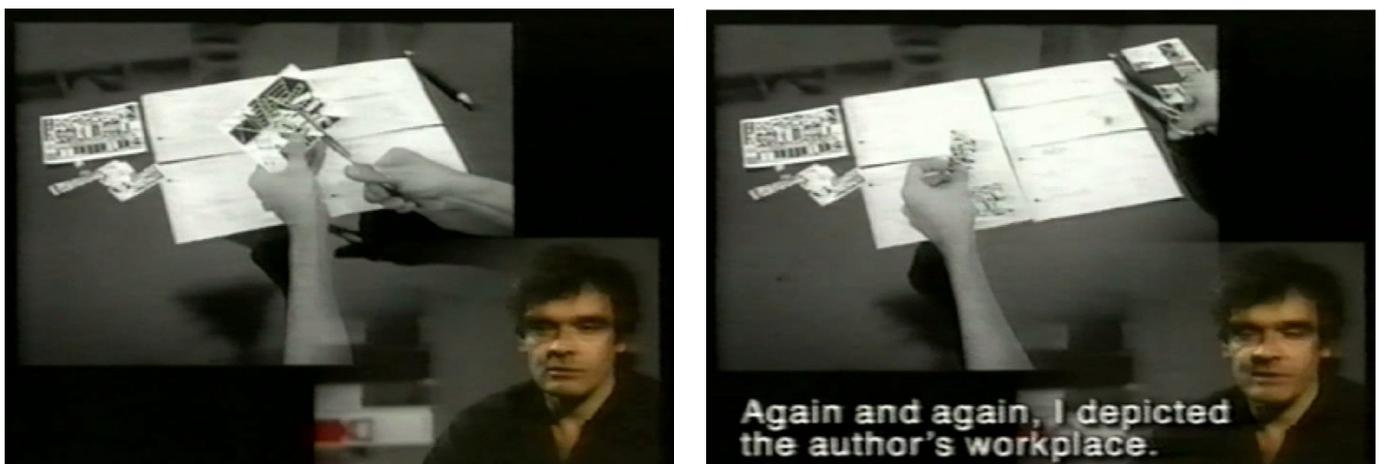
espécie de máquina de metáforas, que pode ser preciso conter, sincronizar pela voz e som, para que produza também relações de proximidade metonímica e que elabore o argumento ou um sentido de progressão. A tarefa é destilar sequência e consequência a partir da sucessão pura, traçar uma trajetória a partir do acesso randômico e afetar a forma de espaçamento que pode gerar relações sintáticas significativas entre imagens.

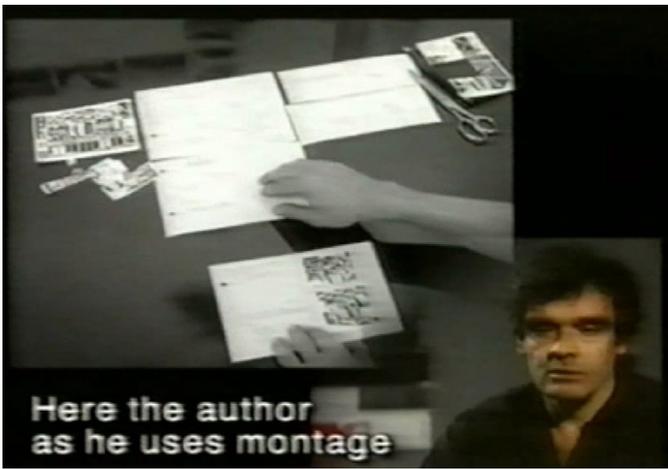
Em *Entre duas guerras*, pode-se encontrar a seguinte sequência, em si já uma espécie de princípio de suas instalações: “Comecei a tirar fotografias. *Uma* imagem é muito pouco; de tudo o que importa você tem que captar *duas* imagens. As coisas estão tão ordenadas em fluxo que você precisa de duas imagens para registrar ao menos a direção do movimento.” Em 1981, Farocki publicou um artigo, discutindo os prós e contras do plano/contraplano como a base do pensamento cinematográfico e suas articulações temporais: *Quereinfluss/Weiche Montage (Influência cruzada/ Montagem branda)*.

Com suas instalações, Farocki parece ter aproximado esse potencial das artes performáticas para gestos que condensam significados, e que também reduzem tempo. A singularidade de Farocki sempre esteve em separar e subdividir o que parecem unidades autossuficientes ou independentes de pensamento (ideológico), e mostrá-las divididas internamente e em contradição. Por outro lado, uniu o que a princípio não poderia estar junto, mas que uma vez percebido como “um e o mesmo” pode *chocar*, provocar reflexão, iluminar. Metáfora e montagem estão fisicamente em seu trabalho, tanto quanto atos de uma *lógica poética* que estendem a função da metáfora como um *gleichsetzen* (equiparar, comparar, igualar), como ele uma vez descreveu, para atingir um modo de pensar em diversas dimensões ao mesmo tempo: seu trabalho de instalação faz do filme o tipo de objeto multidimensional arquitetônico-filosófico que ele sempre quis que o cinema fosse.

As instalações são pontos de fuga conceituais do cinema de Farocki também em outro aspecto. O desafio que ele evidentemente se colocou durante sua carreira, foi o de pensar sobre fotografia, cinema, televisão e imagens digitais nos termos de cada mídia, o que equivale a dizer – nos únicos termos que fazem sua prática histórica compreensível enquanto realidade política –, congelando e apropriando-se das imagens em sua materialidade tátil e textual, antes que elas se tornem informação. O gesto fundador é o de interrupção, intercepção, mas também o de alguém que toca a imagem. Daí a frase em quiasmo: “Eu edito na minha escrivaninha e escrevo na minha mesa de montagem”.

Em *Schnittstelle (Interface, 1995)*, o primeiro trabalho para o museu, Farocki examina seu método de trabalho e tenta localizar as encruzilhadas nas quais se encontra. Assim as ligações e trocas estabelecidas entre escrita e montagem também, num certo sentido, reforçam o gênero comumente associado a ele, o *filme-ensaio*. De fato, seus filmes são discursivos e sua continuidade se dá por argumentos, o mais preciso a dizer é que corresponde sempre a uma forma de escritura. Mas a definição de *filme-ensaio* é apenas metade da história.

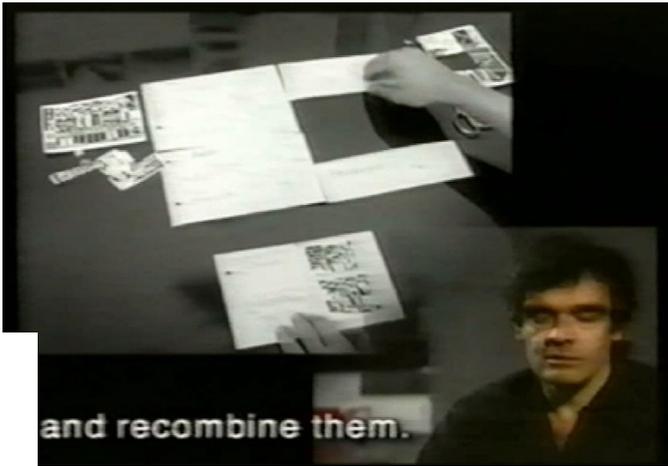




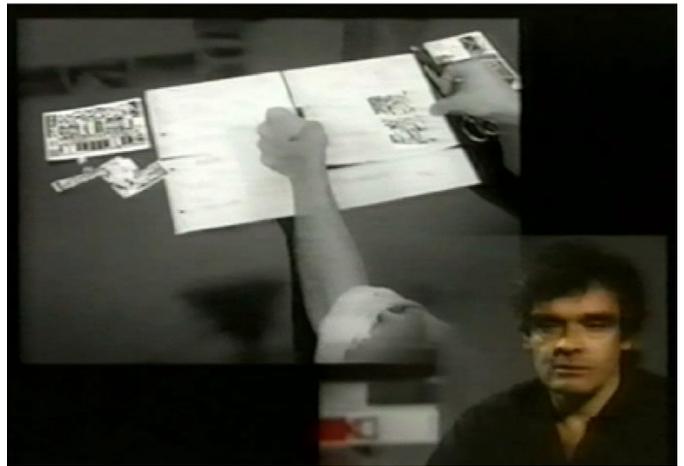
Here the author as he uses montage



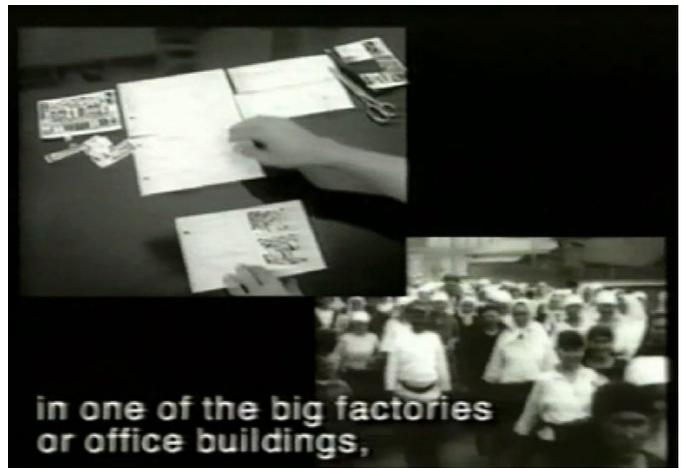
to invert images,



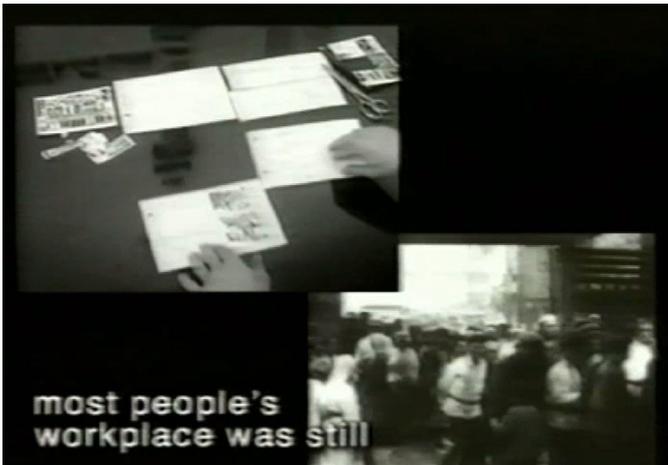
and recombine them.



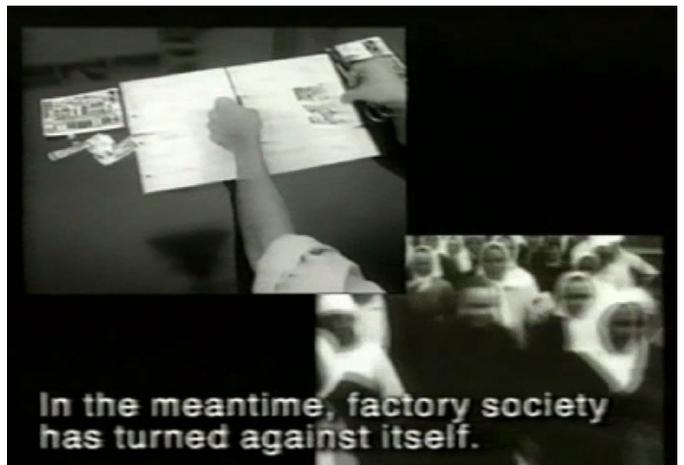
When I filmed this, nearly 20 years ago now,



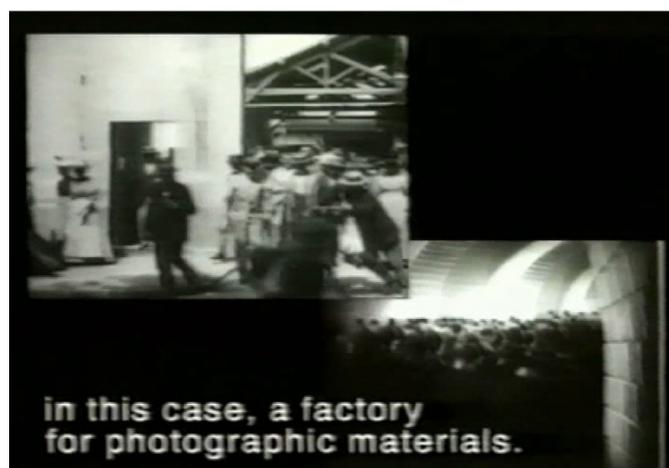
in one of the big factories or office buildings,



most people's workplace was still



In the meantime, factory society has turned against itself.



fotogramas, *Schnittstelle*, 1995

Entre a caixa preta do cinema e o cubo branco do museu é que cada conjunto mimetiza um certo dispositivo. Nesse sentido, seus filmes também são alegorias do cinema, mesmo quando o dispositivo que eles mimetizam não é necessariamente idêntico àquele do cinema. *Bilder der Welt und Inschrift der Kriegen*, por exemplo, mimetiza o dispositivo que hoje une operações militares e medicina, trabalho policial e retratos fotográficos, ao investigar vários momentos privilegiados de sua conjuntura histórica. Todas essas configurações são importantes para o cineasta: além de confirmar que não há um lado de fora para o lado de dentro do mundo da imagem-mídia, o que o obriga a divulgar suas opiniões a esse respeito, elas também dão à sua vocação, ao seu trabalho, um *lugar* a partir de onde ele se torna operacional – mesmo que esse lugar não seja nada além de um corte, de uma abertura vertiginosa, uma alavanca negativa, um *ponto de Arquimedes*.

Seu modo de pensar “frente e verso”, seu senso poético da metamorfose, seu olhar barroco para o *trompe-l'œil* conceitual não apenas protegeram Farocki das ideias fixas. É possível identificar alguns momentos e temas: um *ponto de Arquimedes* de *Bilder der Welt und Inschrift der Kriegen*, por exemplo, seria o intervalo que abre apenas em retrospecto, quando alguém pega as imagens no início (que são repetidas no final), de simulações de ondas e marés, num tanque de laboratório de um centro de pesquisa, e as conecta com um *slogan*, também duas vezes visível: “Bloqueie as rotas de acesso”. O que os conecta é a possibilidade de mobilizar tanto a resistência quanto uma estratégia alternativa, numa situação ética ou política onde o que se sabe não é o que é visto, e o que se vê não está lá completamente para ser conhecido.

Talvez exista uma tensão similar ou ponto de referência oculto em seu trabalho mais recente. Farocki é daqueles pensadores dispostos a nomear as forças que esvaziam a democracia liberal de dentro, por exemplo, ao tornar o espaço público uma *commoditie* e ao estimular a cidadania em condomínios fechados. Ele sabe que as zonas de exclusão criadas em quaisquer dos lados são igualmente policiadas pela fantasia e pela violência. Do trabalho abstrato à existência abstrata, se as instalações de Farocki dão a impressão de registrar como a humanidade está se tornando obsoleta no meio de suas criações, vale a pena situar o (não) lugar a partir do qual ele fala: “É preciso arrancar dos dispositivos – de todo o dispositivo – a possibilidade de uso que eles capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política [...]” (Agamben, 2007d, p.79)

Michel Foucault declarou uma vez em uma entrevista que *escrever é lutar, escrever é devir, escrever é cartografar* (Deleuze, 1988, p.53). Escrever é criar, e criar é resistir de modo que se inventem novas formas de vida que escapem às codificações do homem, assim como as produções de signo que constituem os espaços pré-fabricados da cultura contemporânea, que nos sequestram e nos controlam a todo momento. Somente o ato de criação pode fazê-lo. Apesar de todas as diferenças de método e conteúdo que possam separar a investigação de um filósofo-historiador e a produção de um artista visual, nos impacta o seu método heurístico em comum. Mas por que vacilar em escrever que, quando Harun Farocki compõe suas obras, o deslocamento das formas ocasiona o do pensamento?

Cross-breeding

Durante os anos 1960, surgiram os filmes compostos quase exclusivamente por fotografias, substituindo o movimento inerente à imagem fílmica pela ficção de uma animação com base na imobilidade. É impressionante que essa invasão do cinema pela fotografia tenha se conjugado, do final dos anos 1950 até os anos 1990, com duas modalidades próximas da transmutação do movimento. Uma atração desenfreada por todas as formas imagináveis de incorporação de pintura, por um lado. Uma sensibilidade acentuada pela figura eletiva do congelamento da imagem com interrupção do movimento, por outro. Fazendo o cinema se dobrar sobre sua identidade, segundo um regime de espera, ao mesmo tempo, preciso e infinito. Podemos citar *Van Gogh* (1940), de Alain Resnais; *La Jetée* (1962), de Chris Marker; *Saudações cubanos!* (1963) de Agnès Varda; *O diário de Yunbogi* (1965), de Nagisa Oshima; etcetera, para além das convicções de André Bazin, que inscreveu o cinema na linhagem de uma “ontologia da imagem fotográfica” e de uma força de realidade que essas duas artes dividiriam.

Assim, ficamos ainda mais surpresos quando surge um cineasta, cinéfilo, pensador do cinema e coautor de um livro sobre Godard, *Speaking about Godard* (1999), perfeitamente a par dessas tendências contrárias, 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.

1 *Industrie und Fotografie* (*Indústria e Fotografia*, 1979), percebo as séries que as pontuações compõem avés de repetições e variações, e o recurso sistemático ao *fade out*. Dito de outro modo: a princípio, há a imagem preta que separa cada imagem, em seguida, separando séries compostas por duas ou mais imagens, todas elas montadas com corte seco ou então em fusão lenta, acompanhadas de texto ou música. Mas, repente, depois de 20 minutos de projeção, inicia-se um interminável *travelling* lateral ao longo de uma rede, a primeira das imagens em movimento de *Industrie und Fotografie*. O último plano do filme será o longo *travelling* por uma estrada de uma zona industrial, enquanto a narração que o acompanha destaca o caráter de invisibilidade da indústria, através da multiplicação de suas engrenagens.

O ritmo alucinante em *Industrie und Fotografie*, dos *fade in* e *out*, a variação serial do número de todos aparecendo e desaparecendo, um mesmo ritmo submetendo, segundo seus próprios meios, as imagens em movimento (planos fixos encadeados por séries ou longos movimentos que saturam o espaço) e, acima de tudo, a persuasão crítica de uma narração quase contínua que atrai toda imagem para dentro de uma lógica ao mesmo tempo segura e sinuosa. Tais procedimentos produzem uma forte dinâmica de pensamento que acaba por subjugar as diferenças do visível, relativizando-as.

Assim, é possível evocar, a partir da obra de Farocki, o conceito da montagem *do ouvido ao olho*, proposta por André Bazin para qualificar o efeito dos ensaios fílmicos de Chris Marker, nos quais os dados fornecidos pela imagem se iluminam *lateralmente ao que é dito*. No caso de Marker, em *Sans Soleil*, o uso e o tratamento das fotos, baseado em Sei Shonagun, “as coisas que fazem bater o coração”. E isso, através de uma gravidade ética e política do discurso. Já na obra de Farocki, as fotografias e a captação de imagens reais são peças igualmente ordenadas em favor de uma constatação argumentada a respeito da natureza do visível apreendida a partir das invisibilidades que formam, induzindo tanto regulações e normatividades, quanto restrições maquinais e a-subjetivas. Daí o diagrama composto por “indústria” e “fotografia”: imagem-sígnico que pontua o filme como *leitmotiv*, fixando os paradoxos do que a fotografia, dizem, revela, mas também oculta e, sobretudo, *agencia*.

Esse processo é desenvolvido ao extremo em *Bilder der Welt und Inschrift der Krieger* (1988). O objetivo é que o espectador não oponha mais a imagem-movimento à imagem-descanso. É preciso fazer do cinema de Farocki o que Osip Mandelstam diz do poema: *nele, acorda-se no meio de cada imagem, de cada plano. Toda imagem é uma historiograma*. A imagem é também um documento do olhar que se coloca sobre ela.

Retomemos, por exemplo, as fotos aéreas do campo de concentração de Auschwitz, tiradas de maneira fortuita em abril de 1944, pela aviação americana em busca de pontos industriais estratégicos situados próximos ao campo – fotos ignoradas e esquecidas até 1977, quando foram descobertas e decifradas, graças ao auxílio da informática, por dois colaboradores da C.I.A., “encorajados pelo sucesso da série de TV *Holocausto*”; ressalta a narração [ver pg 114]. Para estabelecer esse congelamento, entre fotografia e cinema, e torná-lo compreensível, é preciso avaliar o trabalho das séries de planos presentes em *Bilder*. Vejamos o resumo das séries nos primeiros 15 minutos, que se sucedem de um a vários planos, montadas em corte seco. As séries desprovidas de narração estão entre parênteses.

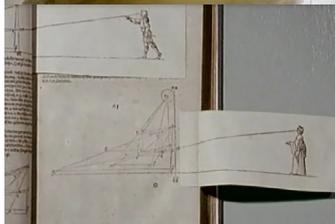
o estudo dos movimentos da água no grande canal de Hannover



(o movimento de barco nas telas de vigilância - diálogos)



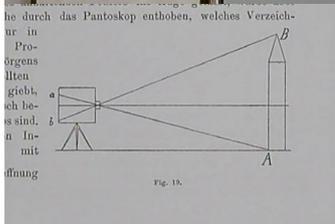
as Luzes (*Aufklärung*): desenhos em perspectiva



(em *close*, a maquiagem de uma modelo, cujo olho abre e fecha)



no meio do séc. XIX, em Wetzlar, a invenção da fotogrametria pelo arquiteto Meydenbauer, depois de um quase acidente enquanto as medidas de um edifício eram tomadas



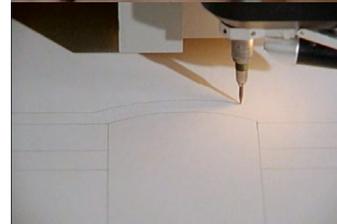
(continuação da maquiagem da modelo)



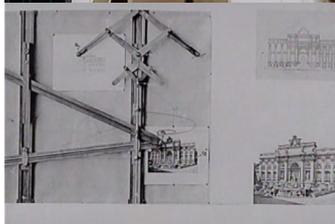
(sessão de desenho a partir de um modelo)



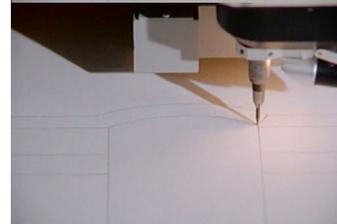
(desenho automatizado feito por um aparelho de desenho)



retomada da história da fotogrametria



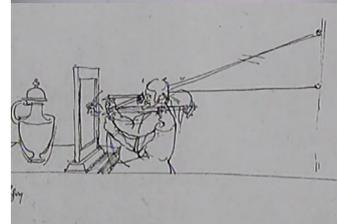
(continuação do desenho automático)



(continuação da sessão de desenho a partir de um modelo, no feminino)



continuação da fotogrametria



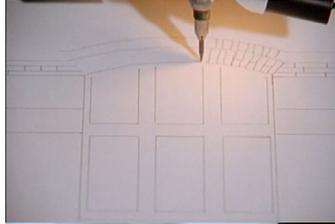
(verificação, numa mesa luminosa, de um rolo de fotos infravermelhas sobre operações militares - diálogo entre os dois observadores)



(continuação de sessão de desenho a partir de modelo)



(continuação do desenho automatizado)



mulheres argelinas fotografadas pela primeira vez sem véu, em 1960, a fim de confeccionar documentos de identificação



(fotos de rostos trucados, transformados e substituídos, segundo efeito de máquina)



(continuação do estudo, na mesa luminosa, das fotos infravermelhas de operações militares - diálogos entre dois observadores)



(continuação de fotos de rostos trucados, transformados e substituídos)



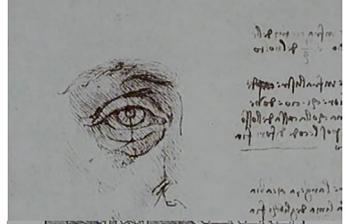
continuação de fotos de mulheres argelinas; leitura do livro de Marc Garanger



(continuação da maquiagem da mulher)



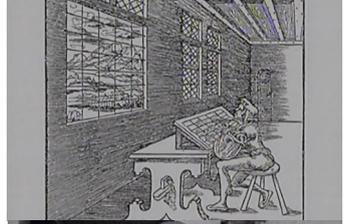
Aufklärung é um termo das ideias.



(continuação da leitura de um scanner sobre a imagem circular e azulada que remete à identificação biométrica)



Aufklärung é também um termo militar: o reconhecimento.



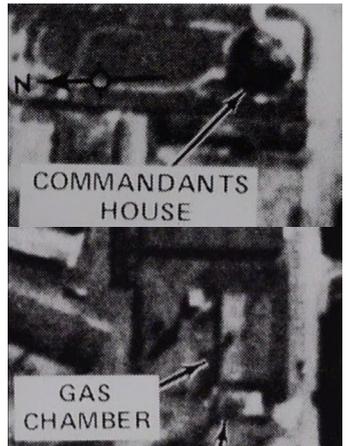
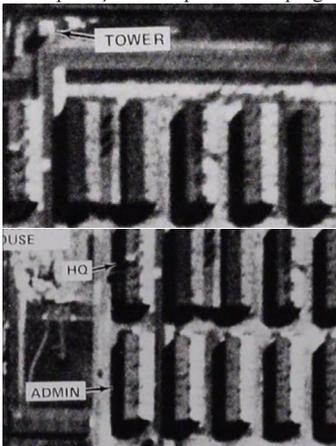
(continuação da leitura de um scanner sobre a imagem do Pigeon Aerial Vehicle, o Precursor do UAV (Unnamed Aerial Vehicle))



(continuação da leitura de um scanner sobre a imagem das fotos do campo de Auschwitz foram tiradas durante o voo de reconhecimento sobre o terreno da Fabrica IG Farben, na Silésia)



(continuação da interpretação das imagens aéreas de Auschwitz por dois empregados da CIA na década de 1970)



As séries introduzidas atingem seu sentido quando reaparecem ao longo dos 75 minutos do filme, de maneira que se tece entre elas uma rede, espessa e cortante, de amostras, réplicas, complementaridades, oposições, analogias e correspondências. Tentamos precisar esse efeito, dando um fragmento da narração com os quatro planos que ela acompanha. Série heterogênea, feita de imagens, ao mesmo tempo, díspares e fundidas.

As séries que ressurgem, desdobram-se e imbricam-se, suscitam sempre um efeito novo, de acordo com sua posição em relação às outras séries que as rodeiam e penetram. Seja pelos efeitos de montagem, seja pelos da narração, que as multiplicam, o conjunto adquire uma qualidade de volume móvel, que acaba por engendrar uma força de persuasão didática nessa arte de rigor e sutilmente emocional.

Assim, a partir da antiga invenção da fotogrametria, seu motivo recorrente, o filme ressalta como, na linha direta da invenção da perspectiva renascentista, passamos, com o advento da fotografia e tudo o que isso implica, de uma visibilidade construída à multiplicação quase incontrolável das invisibilidades que essa visibilidade supõe. Farocki estabelece aí uma arqueologia da razão fotográfica. No sentido em que Michel Foucault buscou, em *Les mots et les choses (As palavras e as coisas)*, (1966), “fazer a história da ordem, contar o modo pelo qual a sociedade reflete a semelhança das coisas entre si e o modo pelo qual as diferenças entre as coisas podem organizar-se numa rede, desenhando esquemas racionais” (1994, p.498). Um mesmo fascínio pela inteligência os guia, uma inteligência em rede, que apreende a desumanidade do tempo pela abstração do espaço, e faz de toda captação do real uma exposição de seus próprios recursos.

Dessa maneira, a Fotografia parece ocupar uma função para Farocki similar a que Foucault designa ao panóptico. Mas é no sentido mais amplo do comentário de Gilles Deleuze sobre o diagrama de Foucault que recebe, ao menos em parte, as qualidades da “máquina abstrata” de *Mil Platôs*. Escreve Deleuze de modo distinto, “o diagrama é uma máquina quase muda e cega, embora faça ver e falar”. “Multiplicidade espaço-temporal”, “instável ou fluente”, “inter-social”, que une a história a seu devir, o diagrama é a “exposição das relações de força que constituem o poder”. Deleuze ainda acrescenta: “o diagrama age como uma causa imanente não-unificadora, coextensiva a todo campo social: a máquina abstrata é a causa dos agenciamentos concretos que efetuam as relações; e essas relações de força passam ‘não por cima’, mas no próprio tecido do agenciamentos que produzem.” (Deleuze, 1988, p.42-4)

Tudo isso está de acordo com a realidade genética, maquinal, política, aberta e sustentada pela fotografia, que se desdobra em *Bilder der Welt und Inschrift der Kriegeres*. Porém, é necessário lembrar que existe, para Deleuze, uma outra caracterização do diagrama, de natureza mais estética. O diagrama supõe a erupção primária de marcas e traços sobre a superfície do quadro, e o “germe de ordem e do ritmo” que permite, para além da figuração, o acesso à *Figura*. O diagrama é a sensação formalizada, que guarda toda sua força numa forma aberta.

A exemplo de uma das séries de fotos espalhadas pelo filme, do campo de Auschwitz, revelando aquilo que o olho humano deveria ter aceitado decifrar, desde o primeiro momento de captação das imagens, através do olho mecânico dessas duas máquinas associadas, o avião e a câmera fotográfica, Farocki parece querer nos dizer que é somente através do cinema que a fotografia realiza essa divisão, retroativa e virtual. Que extensão dar a estas palavras para apreender através desse filme a arte desse *nicht lösbares feuer* de Farocki e para quem a *bilder* é também um documento do olhar?

Tudo isso se deve ao fato de que, para Farocki, todo real, qualquer que seja ele, aparece primeiramente como documento, como monumento, especificado enquanto arquivo, segundo o deslocamento anunciado por Foucault em *Archéologie du savoir* (*Arqueologia do saber*, 1969), 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. Nesse sentido, o cinema é somente um caso particular da universalidade do fotográfico, mas na medida em que somente a ele cabe a capacidade de repercutir a fotografia em todos os seus estados.

Em *Bilder der Welt und Inschrift der Krieger* somos todos espectadores privilegiados de numerosos filmes que a realidade nos oferece. E, por sorte, nunca vemos a mesmas coisas da mesma forma. Nas palavras de Jean-Louis Comolli, o cinema desloca o visível no tempo e no espaço, e “sua potência lhe permite dar um efeito de real à ilusão, um efeito da presença à ausência, um efeito de atualidade ao passado” (2008, p.102). Estes são os gestos que buscam, “apesar de tudo”, dar conta da vida, de algo que se encontra, ao menos quando se tratar de filmes, no desejo utópico de ver tudo, “tensionando e girando o mecanismo do olhar, instando o espectador a sua própria transformação crítica” (*Ibid.*, p.142).

Ter a coragem de entregar-se, saltar do plano deificado da imaginação para o plano real da imagem em ação, recodificar o transe e fazer realidade o milagre da multiplicação dos sentidos no que está mais além de sua persona. É necessário, de vez em quando, assassinar o sujeito para que a subjetividade exista. Pois é no lodo ismial de nossas existências que o sujeito real se move. Este ser *inominabilis* que está dentro de nós, do qual sabemos tão pouco – é este outro rosto que se revela do outro lado do espelho quando nos propomos encarar de frente a realidade.

No mesmo modo que não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. Então, é um enorme privilégio o querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de des-realização. Desde Goethe, temos entendido o sentido constitutivo da imaginação, sua capacidade de realização, sua intrínseca potência realismo. Assim, pois, podemos propor esta hipótese de que a imagem arde no seu contato com o real. Se a chama, nos consome por sua vez. Em que sentido se pode entender isso? Há que saber em quais sentidos diferentes arder constitui hoje, para a imagem, uma “função” paradoxal, melhor dito, uma disfunção recorrente, um mal-estar na cultura visual. Nunca, portanto – esta impressão se deve sem dúvida a seu caráter ardente –, a imagem sofreu tantos rasgos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes. Algo que apela, assim, a uma poética capaz de incluir sua própria sintomatologia.

Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais se inventam, para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações. Mas quem, entre os mortais, é capaz de encontrar um fulgor desse tipo? É característico dos rastros serem, quase sempre, imperceptíveis: são sempre o legado de uma atribuição apenas pressentida. Poetas são aqueles mortais que, cantando gravemente, experimentam o rastro dos deuses ocultos, se mantêm neste vestígio como para indicar aos mortais, seus irmãos, o caminho da mudança. Ser poeta em tempos de infortúnio é então, cantando, estar à altura das cintilações dos deuses ocultos – como mestres das gambiarras.





At the very same time that it is thus fascinated and gratified by the multiplicity of scopic instruments which lay a thousand views beneath its gaze, the human eye loses its immemorial privilege; the mechanic eyes of the photographic machine now sees in its place, and in certain aspects with more sureness. The photograph stands as at once the triumph and the grave of the eyes. There is a violent of the decentring on the place of mastery in which since the Renaissance the look had come the reign.

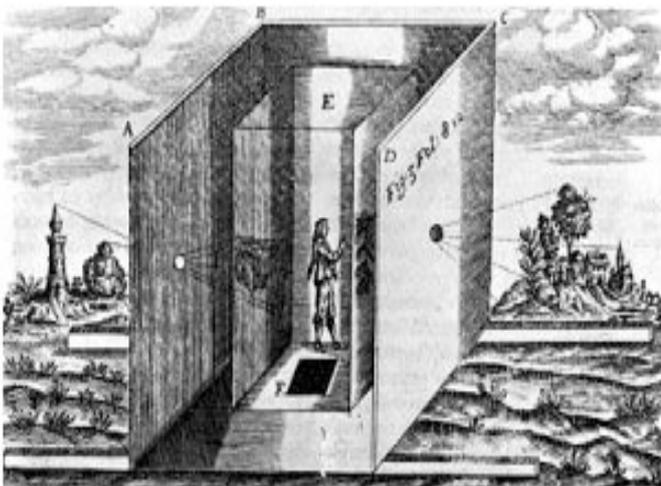
Como se vê

Na teoria do cinema é provavelmente Jean-Louis Comolli quem com mais veemência insiste em um divórcio entre a câmera e o olhar do espectador. Comolli sustenta que a fotografia representa o “triumfo” do olho porque confirma as leis da perspectiva que desde então constituem a norma ocidental da visão, porque mostra o que aprendemos a aceitar como “realidade”. Representa a “tumba” do olho porque produz um aparato capaz não só de “ver” esta realidade de um modo mais preciso, mas de fazê-lo automaticamente. A esse respeito poderia se dizer que não tanto confirma, mas desloca a visão de seu aparente lugar de domínio.

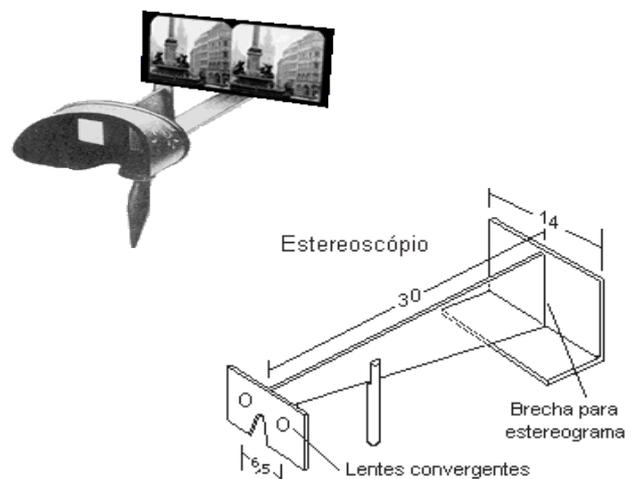
Jonathan Crary ampliou e complexificou enormemente o argumento de Comolli. Em *Techniques of the Observer* (1992), põe em questão o pressuposto mais importante sobre a organização visual do cinema, uma hipótese que nem Comolli refuta: a noção de que uma série ininterrupta de dispositivos ópticos conduz a câmera obscura à câmera. Crary argui convincentemente que o século XIX testemunhou a passagem da ótica “geométrica” para a “psicológica” (1992, p.14-6).

Techniques of the Observer emprega a câmera obscura como o exemplo privilegiado da ótica geométrica porque, diferente da construção convencional da perspectiva, não prescreve um lugar fixo para o espectador, mas permite um certo grau de mobilidade física, com o qual fomenta a ilusão de liberdade do espectador. O fato de que o espectador deva entrar fisicamente na câmera obscura para ver as imagens que ela produz implica uma “simultaneidade espacial e temporal da subjetividade humana e o aparato[ótico]” (*Ibid.*, p.41) e implica que o olho seja ostensivamente sequestrado do mundo (*Ibid.*, p.39), mas em favor de uma visão desembaraçada do corpo e nitidamente diferente do que vê (*Ibid.*, p.55).

Enquanto a câmera obscura é a metáfora primordial de Crary para a ótica geométrica dos séculos XVII e XVIII, o estereoscópio seria o aparato emblemático para a ótica fisiológica que surgiu no século XIX. O estereoscópio tem esse status não só porque procura uma apreensão heterogênea e plana do espaço – mais que heterogênea e perspectivista –, mas sobretudo porque põe em primeiro plano a diferença entre seus próprios princípios de organização e os da visão humana. O estereoscópio contém duas imagens, uma se dirige ao olho esquerdo, e a outra, ao direito. Entretanto, o espectador não vê nem uma nem outra. Seu aparato bipolar conjura ao revés uma imagem fictícia: um composto de duas imagens, com uma aparente profundidade de campo. O estereoscópio coloca assim o espectador em uma relação com a representação visual radicalmente diferente da implicada pela câmera obscura ou pela câmera perspectivista.



câmera obscura



estereoscópio

O que está em jogo é mais que uma drástica disjunção do olho e do aparato ótico. O estereoscópio põe em questão a mesma distinção em que reside tal domínio, a distinção entre o olhar e o objeto. O que o olho vê quando olha pelo estereoscópio não é de ordem especular, da qual está separado, mas “um terreno não demarcado no qual a distinção entre a sensação interna e os signos externos está difusa” (*Ibid.*, p.24). O estereoscópio precipita uma crise referencial, no entanto a crise referencial não tem tanto que ver com o deslocamento do real para o simulacro quanto com uma perda de fé na capacidade do olho para ver o que está “aí”. Realocados na “instável fisiologia e temporalidade” do corpo (*Ibid.*, p.70), a visão humana já não contempla e controla um domínio do qual ela se imagina separada.

No argumento de Crary, o estereoscópio é também emblemático da maneira em que o século XIX concebia o olho, segundo a qual em certo sentido seria uma extensão direta da descoberta de que o sujeito humano tem uma visão binocular e não monocular. *Techniques of the Observer* sugere que, a partir da década de 1820, a visão funcionou cada vez mais como objeto em vez de sujeito do conhecimento ótico. Essa pesquisa do olho contribuiu para diminuir a crença em sua suposta objetividade e autoridade. Não somente demonstrou um ponto cego em que o nervo ótico se abre à retina (*Ibid.*, p.75), mas mostrou que a apreensão visual flutuava com o tempo (*Ibid.*, p.98). A cor chegou a ser entendida menos como um atributo inerente do objeto do que uma extensão da fisiologia do espectador. E o descobrimento da pós-imagem, introduzida no cinema, sugeriu uma vez mais que o olho humano é capaz de uma percepção contra-factual.

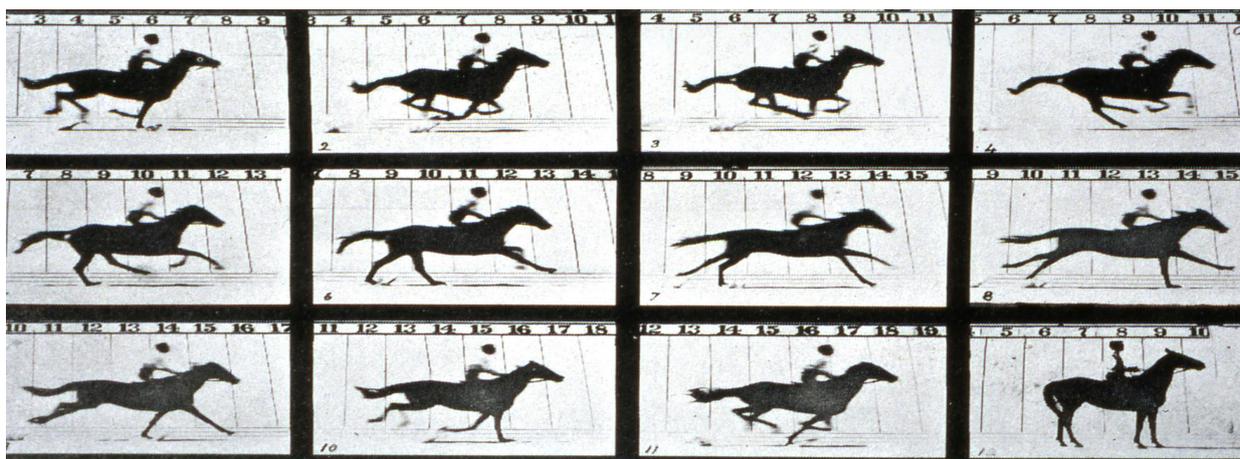
bem que a invenção do estereoscópio seja diferente da câmera, Crary argumenta que a câmera faz parte mesma ruptura epistemológica que o estereoscópio. A fotografia, como o estereoscópio, “é um elemento de um novo e homogêneo terreno de consumo e circulação no qual o observador se vê alojado” (*Ibid.*, 3). “Observador” é o termo que Crary coerentemente emprega para designar um espectador que já não contempla o mundo desde um vantajoso ponto ostensivamente transcendente e dominador, um espectador cuja visão pouco confiável e corporalmente circunscrita o situa dentro do campo de visão e conhecimento. Crary pretende alegar, a partir da autonomia do olho humano e da sua capacidade de “ver” de maneira diferente, que a fotografia desaloja também esse órgão da posição aparentemente privilegiada que ocupa dentro da câmera obscura.

Crary demonstra que o estereoscópio estava condenado à extinção, porque deixa por demais manifesta a disjunção entre câmera e olhar. A fotografia – e mais tarde, o cinema – prevaleceu porque mantinha os códigos pictóricos prévios, em particular os da perspectiva, com os quais realiza uma aparente extensão da visão humana e reafirma o espectador em uma posição de autoridade visual (*Ibid.*, p.136). Como Comolli, Crary preconiza que a imagem fotográfica permite ao olho um “trunfo” ilusório.

Entretanto, há uma estranha forma na qual, inclusive na fotografia, a manutenção da ilusão referencial – ou a atribuição de uma visão “verdadeira” – depende do isolamento da câmera com relação ao olhar humano. Em uma passagem importante da teoria recente do cinema, André Bazin sugere que o conhecimento da separação entre a câmera e o olhar humano pode ser tolerável enquanto a fotografia parece sinônima do “real”, porque a fotografia daria ao espectador um acesso retroativo àquilo que de outro modo seria impossível para ele. Mas também argumenta que tal conhecimento pode parecer condição necessária para manter a crença na equivalência entre a fotografia e o referente, e que somente quando a câmera se estabelece como independente do olho poderíamos confiar nela. Em “*Ontologie de l’image photographique*” (1945), Bazin escreve:

Pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme [...] L'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale[...] nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté (Bazin, 1981, p.13).²⁰

Uma das “jazidas” a partir da qual poderia se dizer que o cinema se desenvolve é a série de Muybridge de fotografias de cavalos em trote, imagens que foram produzidas exatamente para dissipar uma ilusão do olho: a ilusão de que o cavalo em movimento sempre mantém ao menos um pé em contato com o solo. Aqui a câmera vê exatamente o que o olhar não pode ver. Então, somos obrigados a considerar a possibilidade de que os códigos da perspectiva talvez sobrevivam no cinema e na fotografia sem que nada aproxime a estreita identificação do olho e o aparato ótico que a câmera obscura implica.



A relação entre a câmera e o órgão ótico humano parece agora menos análoga que protética: a câmera promete compensar as deficiências do olho e apontar as distinções que o olho não pode manter – a distinção entre a visão e o espetáculo. Entretanto, inclusive essa formulação sugere que a câmera mantém uma relação mais “benigna” com o olho do que aqueles casos de usos tácitos. A câmera geralmente não é tanto um instrumento para uso do sujeito humano; como Crary sugere, a câmera é mais uma máquina que uma ferramenta.

O conceito de observador implica não só um olho incorporado e espetacularizado, mas cujas operações têm sido sujeitas a uma completa racionalização: um olho convertido em socialmente produtivo. “Almost simultaneous with this final dissolution of a transcendent foundation for vision emerges a plurality of means to recode the activity of the eyes”, escreve Crary,

[means] to regiment it, to heighten its productivity and to prevent its distraction. Thus the imperatives of capitalist modernization, while demolishing the field of classical vision, generated techniques for imposing visual attentiveness, rationalizing sensation, and managing perception (1992, p.24).²¹

²⁰ Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem [...] A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica [...] somos obrigados a crer na existência do objeto representado (tradução nossa).

²¹ Quase simultaneamente com essa dissolução final de um fundamento transcendente da visão aparece uma pluralidade de meios para recodificar a atividade do olho, para arregimentá-los, aumentar sua produtividade e impedir sua distração. De modo que os imperativos da modernização capitalista, ao mesmo tempo em que demoliram o campo da visão clássica, geraram técnicas para impor a atenção visual, racionalizar a sensação e manejar a percepção. (tradução nossa)

No rastro da câmera, se pode claramente ver que o olho é o lugar para a indução de uma classe específica de visão não só “socialmente” útil, mas predeterminada. Detenho-me em pormenores de *Techniques of the Observer* por três razões. Em primeiro lugar, Cray problematiza profundamente os pressupostos tácitos dominantes na teoria do cinema segundo os quais o olhar pode alienar-se facilmente com a câmera, e a relação entre a câmera e o olhar sempre contribui para dar crédito à visão humana. Em segundo lugar, constitui uma explicação muito produtiva e polivalente da relação entre esses termos. Finalmente, sua análise da câmera coincide em pontos cruciais com aquela oferecida não somente em *Wie man sieht* (*Como se vê*, 1986), mas, sobretudo, em *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, de Harun Farocki.

No entanto, ainda que *Techniques of the Observer* ofereça uma inestimável ajuda na articulação da relação entre câmera e olho, omite um termo crucial dessa equação: o *olhar*. Cray não explica o campo subjacente da visão sobre o qual se constrói a oposição câmera/olho. Este tema ele aborda através das lentes tão exclusivamente históricas que não permite discernir que muitos dos poderes de coerção e definição da câmera são derivados de sua conexão metafórica com um termo muito mais antigo que ela. De fato, em sentido mais amplo, passa por alto a distinção do que há de social e historicamente relativo no campo de visão com respeito ao que persiste de uma formação social até a seguinte.

Em *Le Séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1963-4), Jacques Lacan oferece um potente modelo trans-histórico para a teorização da relação entre *ver* e *olhar*. Também emprega a câmera como metáfora do primeiro desses termos, como um significante do olhar. A passagem em que introduz essa metáfora situa o sujeito dentro do espetáculo, e atribui à câmera/olhar uma função constitutiva com respeito a ele. Entretanto, nunca se interroga propriamente, ao tratar a relação entre câmera e olhar, nem formula proposição do que poderia ser central para nosso atual campo de visão. Não é destituído de dificuldades do modelo de Lacan para esclarecer o que poderia persistir no domínio visual de uma época à outra.

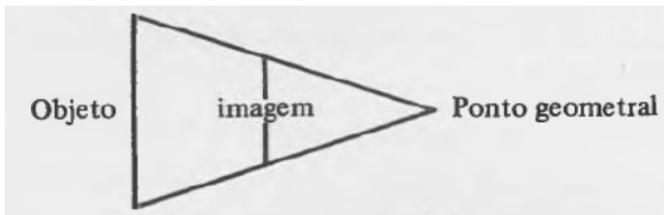
age-écran

1 *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1988), Lacan também insiste enfaticamente na disjunção entre a câmera e o olho, mas, em lugar de utilizar a câmera como um aparato ótico independente, faz uso dela como um significante do olhar. A passagem em que introduz esta metáfora localiza o sujeito dentro do espetáculo, e atribui à câmera/olhar uma função constitutiva em relação a ele: “O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual [...] sou *foto-grafado*” (*Ibid.*, p.104).

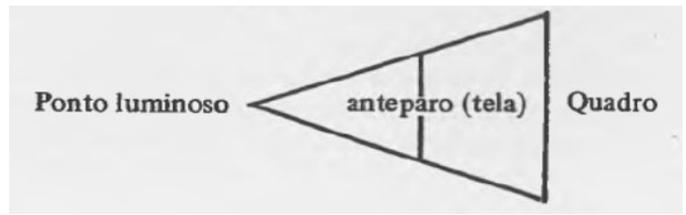
Entretanto, apesar de Lacan dar ênfase à exterioridade da câmera em relação ao olhar, seu emprego desse aparato como metáfora do olhar contribui para subtrair os tipos de demarcações históricas traçadas por *Techniques of the Observer*. Lacan associa o olhar não com valores específicos dos últimos um século e meio, mas, sim, com a iluminação e “a presença de outrem enquanto tal” (*Ibid.*, p.84). No contexto de *Os quatro conceitos fundamentais*, o olhar parece ser tão antigo quanto a socialização mesma. Inclusive, em sua utilização da metáfora fotográfica, Lacan resiste à periodização histórica. Ele secciona a palavra “fotografia”, com a qual sugere que, se a câmera é uma metáfora apropriada para o olhar, isso se deve ao fato de que esquematiza seus objetos dentro da luz. Esta é uma definição da fotografia que a despoja da maior parte de sua especificidade enquanto aparato.

Lacan elabora o campo de visão mediante os três esquemas seguintes; isto é, em outros termos, a ótica utilizada na montagem operatória que testemunha o uso invertido da perspectiva.

1. Objeto



2. Quadro



3. O olhar

O primeiro diagrama representa o passo preliminar na exaustiva desconstrução a que Lacan submete os pressupostos que sustentam o sistema da perspectiva. Nele se mostra o sujeito olhando um objeto de uma posição invisível e, portanto, transcendental. Entretanto, a “imagem” (*image*) interposta, que no diagrama 2 coincide com a “tela” (*écran*), perturba imediatamente este aparente domínio; se exhibe o espectador contemplando o objeto não através do transparente painel de vidro de Alberti,²² mas através da mediação de um terceiro termo. Somente se pode ver o objeto em forma de “imagem” e, em consequência, não se pode reivindicar nada da autoridade epistemológica implícita no modelo perspectivista.

O diagrama 2 situa o sujeito na zona denominada “quadro” (*tableau*), e o olhar, no denominado “ponto luminoso” (*point lumineux*). Ele localiza, portanto, o sujeito dentro da visibilidade. Também separa drasticamente o olhar com relação ao olhar humano. Assim, tanto o sujeito-enquanto-espetáculo como o sujeito-enquanto-olhar se situam fora do olhar. Como sugerido, o olhar representa o ponto do qual irradia a luz e “a presença de outrem enquanto tal” (*Ibid.*). Nesse segundo aspecto, talvez, se poderia entender como a intrusão do simbólico no campo da visão. O olhar é o “inapreensível” (*Ibid.*, p.83) agente por meio do qual somos ratificados ou negados como espetáculo. Esta é a forma em que Lacan acentua o fato de que dependemos do outro não só para nosso significado e nosso desejo, mas para nossa confirmação do si mesmo. “Ser” seria um efeito de “ser visto”. Uma vez mais, um terceiro termo media os dois extremos do diagrama, com o qual se indica que o sujeito nunca é “fotografado” como “ele mesmo”, mas sempre na forma do agora designado como “tela” (*écran*). O último diagrama superpõe o segundo diagrama ao primeiro, com o qual se sugere que o diagrama 1 está sempre circunscrito pelo diagrama 2; inclusive

²² Leon-Battista Alberti (1404-1472) realizou o primeiro trabalho teórico sobre problemas da perspectiva, na obra *De Pictura* (1435). O sistema “inventado” por Alberti consistia na utilização de um vidro, perpendicular à mesa de trabalho e no qual estava fixado um quadriculado. Noutro quadriculado, na mesa, o artista desenhava o que via através do vidro. A maior dificuldade assentava na necessidade de ver o objeto, a desenhar, sempre exatamente do mesmo ponto. Para isso, era preciso desenhar só com um olho aberto e com o apoio de uma espécie de vara fixa com um orifício, para ter a certeza de que observava sempre do mesmo ponto.



quando olhamos, estamos no “quadro” (*tableau*) e, portanto, somos um “sujeito da representação” (*sujet de la représentation*). O olhar ocupa o lugar do “objeto” (*objet*) no diagrama 1 e o do “ponto luminoso” (*point lumineux*) no diagrama 2. Nesta dupla capacidade, agora se está a uma distância ainda maior do olho. Além disso, parece devolver-nos o olhar precisamente do lugar em que se encontram esses outros, aqueles que tentamos subordinar ao nosso escrutínio visual – estar sempre onde nós não estamos. Uma vez mais, a relação entre os termos da esquerda e os da direita é mediada, neste caso, por algo que poderíamos denominar como a “imagem”, a “tela” ou a “imagem/tela”, mas no que segue designarei simplesmente como “tela”.

A forma como Lacan prevê uma explicação trans-histórica não somente do olhar, mas de todo o campo de visão, inclui a visão e a tela. *Os quatro conceitos fundamentais* oferece uma alternativa ao relativismo histórico extremo de *Techniques of the Observer*. Ele sugere que poderia haver uma “estrutura profunda” da psique e o *socius* que seria indiferente a muitas demarcações temporais, algo que se poderia designar, por exemplo, como “libido” no caso da psique e como “inter-relações” no caso de *socius*. Em consequência, certos elementos de cada um poderiam persistir de um regime especular a outro. Entretanto, o modelo de Lacan se equivoca em outra direção. Sua elaboração do campo de visão se revela, em última instância, tão insustentável em seu anti-historicismo como aquele que não poderia reconhecer mais que uma diferença histórica.

Tentarei unir a explicação da relação câmera/olho por parte de Crary com a explicação da relação olhar/olho por parte de Lacan apresentando uma formulação provisória do que seria ou não historicamente variável dentro do campo de visão. Também pretendo devolver à câmera – que Lacan emprega como metáfora do olhar – certa especificidade como aparato e considerar algumas implicações dessa metáfora. A primeira tarefa será realizar uma leitura revisionista do paradigma proposto em *Os quatro conceitos fundamentais*, e de alguma maneira se presta a uma elaboração histórica. Em uma segunda etapa, buscarei ir além da visão que Lacan faz à câmera.

parece correto Lacan quando propõe que o olhar e a visão são a-históricos em certos aspectos. Se o olhar se conecta com a iluminação e “a presença de outrem como tal”, então ele parece representar um aspecto inevitável de toda a existência social. Em outros termos, parece ser o registro no campo de visão da dependência do sujeito social com relação ao Outro a que o seu significado se refere. É, portanto, independente de qualquer visão individual e exterior ao sujeito em seus efeitos constitutivos.

Enquanto humano, o olhar parece, pelo contrário, ser sempre finito, estar sempre incorporado, e sempre dentro do espetáculo, embora não se reconheça como tal. Dado que o olhar é tanto uma característica psíquica quanto visual, parece também inevitavelmente marcado pela carência. Em consequência, parece movido pelo desejo, e vulnerável aos atrativos do imaginário.

Concomitante a essas considerações sobre o modelo lacaniano, sigo convencida de que há evidentes variações que separam uma cultura e sua época de outra com relação ao menos a três dimensões do campo de visão. Estas variações pertencem à forma como se apreende o olhar; ao modo em que se percebe o mundo; e à maneira como o sujeito experimenta sua visibilidade. Evidentemente, introduzir a variabilidade no domínio visual em três dimensões tão cruciais é indicar que este domínio pode assumir formas extremamente divergentes.

Gostaria então de propor que a *tela* (*écran*) é o lugar onde a diferença social e histórica entra no campo da visão. Em *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan elabora a *tela* exclusivamente em termos do determinante papel que desempenha na articulação visual do sujeito. Entretanto, nos diagramas,

a *tela* se interpõe não só entre o olhar e o sujeito-enquanto-espetáculo, mas também entre o olhar e o sujeito-enquanto-olhar, e entre o objeto e o sujeito-enquanto-olhar. Dado que Lacan caracteriza a *tela* como “opaca” (*Ibid.*, p.95), ela não meramente se “abre” (como janela) ao que a obstrui, mas o substitui. Em consequência, deve determinar a maneira em que o olhar e o objeto, assim como o sujeito, são “vistos”. Mas, o que seria uma *tela*?

Embora Lacan não defina realmente esta componente do campo de visão, oferece algumas considerações alusivas a ela. Ao especificar seus efeitos com relação ao sujeito-enquanto-espetáculo, ele comenta a possibilidade aberta a este de manipular a *tela* com propósitos de intimidação, camuflagem e paródia (*Ibid.*, p.97). Também argumenta que através da “mediação” da *tela*, ou da “máscara”, “o masculino, o feminino se encontram de maneira mais aguda, mais ardente” (*Ibid.*, p.105). Com base nessas duas observações, gostaria de abrir distância entre o *Seminário XI* e a minha proposta, definindo provisoriamente a *tela* como o condutor por onde a variabilidade social e histórica se introduz não só na relação do olhar com o sujeito-enquanto-espetáculo, mas naquela do olhar com o sujeito-enquanto-olhar.²³ A *tela* representa o lugar em que o olhar se define para uma sociedade particular; conseqüentemente, é responsável pela maneira como os habitantes dessa sociedade experimentam os efeitos do olhar e de grande parte da aparente particularidade do regime de visibilidade de tal sociedade.

Sugiro também que Lacan evoca a câmera no contexto das análises do olhar não só porque a câmera, o mesmo que o olhar, “grafa” com luz, mas porque está sobredeterminada a relação desses dois termos. Cheguei ao ponto de afirmar que, em decorrência de sua associação com uma “visão verdadeira” e “objetiva”, a câmera foi instalada desde o começo do século XIX como o tropo primordial através do qual o sujeito ocidental apreende o olhar. Sua elevação a essa posição precipitou a crise na visão humana tão convincentemente documentada por Crary, e contribuiu para pôr em primeiro plano a disparidade entre a visão e o olhar ocultada pela câmera obscura.

Ao propor essa formulação, quero aportar historicidade ao paradigma lacaniano e explicar como a câmera assume a enorme significação que Crary lhe atribui. A câmera não só contribui na definição do olhar contemporâneo de modo decisivo, mas ela deriva a maior parte de sua significação psíquica de seu alinhamento com o olhar. Quando sentimos que o olhar social se centra em nós, nos sentimos fotograficamente “enquadrados”. Entretanto, o inverso é também exato: quando uma câmera real nos enfoca, nos sentimos constituídos subjetivamente, como se a fotografia resultante pudesse determinar de alguma forma “quem” somos. Ao afirmar que a câmera é a metáfora primordial do olhar, me vejo obrigada a complexificar a definição que antes ofereci de *tela*, a conceptualizá-la como mais que um repertório de imagens ideológicas diferenciadoras. No entanto, resta indagar o que é uma câmera.

Enquanto se formula essa pergunta, se torna evidente que não basta sugerir que a *tela* através da qual apreendemos principalmente o olhar seria sinonímia das imagens por meio das quais uma sociedade dada articula a visão de autoridade. Ao menos desde o Renascimento, os dispositivos óticos desempenharam um papel preponderante na determinação do modo como se apreende o olhar, e tais dispositivos não podem reduzir-se simplesmente a um conjunto de imagens.

A câmera não é tanto máquina, ou a representação de uma máquina, mas um complexo campo de relações. Algumas dessas relações são extrínsecas à câmera enquanto aparato tecnológico, outras são intrínsecas. Isto

²³ Mais adiante, farei alusão à tela cumprindo a mesma função com relação ao objeto e ao sujeito-enquanto-olhar.

é, algumas decorrem de sua determinação em um campo social e histórico mais amplo e outras derivam de sua particular lógica representacional. As observações de Crary sobre a câmera obscura são igualmente aplicáveis à câmera:

What constitutes the camera obscura is precisely uses multiple identity, its “mixed” status as an epistemological figure within a discursive order *and* an object within an arrangement of cultural practices. The camera obscura is [...] “simultaneously and inseparably a machinic assemblage and an assemblage of enunciation,” an object about which something is said and at the same time an object that is used. It’s a site at which a discursive formation intersects with material practices (1992, p.30-1).²⁴

Uma análise da câmera enquanto sistema representacional e uma rede de práticas materiais parece pré-condição para se entender a tela primordial que na atualidade define o olhar. Parece ainda constituir o primeiro passo na conceptualização histórica da tela.

O filme *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Imagens do Mundo e inscrições de Guerra)*, realizado por Harun Farocki em 1988, não só oferece uma extensa reflexão sobre a lógica representacional da câmera, mas também a concebe como um campo de relações sociais e tecnológicas intrincado, e em constante deslocamento. Um exame de *Bilder* ajudará a clarificar os pontos de continuidade e de descontinuidade entre esse aparato e tecnologias visuais anteriores. Facilitará, portanto, uma maior elaboração da maneira em que o olhar fundamentalmente temporal se especifica cultural e historicamente.

rocki insiste veementemente como Crary na disjunção entre a câmera e o olho, e de um modo que res-
a Lacan assombrosamente. Não só a câmera aparece em *Bilder* como um lugar equivalente ao olhar em
quatro conceitos fundamentais da psicanálise, mas a visão humana é uma vez mais situada dentro do
tetraculo. No entanto, Farocki não se contenta meramente em dissociar a câmera/olhar e o olho, e em
abelecer uma localização do sujeito humano dentro do âmbito desse aparato. Também se pergunta por
tras duas funções da câmera/olhar: o que poderia chamar de seus efeitos “memorativos” e “mortíferos”.
tas duas funções juntas servem para definir, ao menos em parte, o sistema representacional apropriado
lo olhar. Além disso, Farocki examina tanto o campo social como o psíquico de relações de que a câmera
ia homóloga e algum dos modos em que o primeiro campo afeta o segundo campo. Dito de outro modo,
uda algumas das exemplares práticas materiais mediante as quais se explorou historicamente e especifica
discursivamente a disjunção da câmera/olhar com relação ao olho, o papel articulador que desempenha com
respeito à subjetividade humana, sua função memorativa e seu efeito mortífero.

Não surpreende que em *Bilder* o gênero e a raça entrem em jogo de modo complexo. Embora nesse dis-
curso Farocki reitere repetidas vezes que somente através da especularização hiperbólica do sujeito femi-
nino se pode desmascarar a disjunção entre a câmera e o olho masculino, nele também expõe como esse
paradigma pode complexificar outras formas de distinção cultural. Tenta ainda indicar o que, se não fosse
domínio da câmera/olhar, poderia se dizer que representa a potência do olhar. Uma análise de *Bilder* procura
assim a ocasião não só para uma maior elaboração de como o olhar é figurado no campo social, mas para
uma teorização provisória da visão.

²⁴ O que constitui a câmera obscura é precisamente sua identidade múltipla, seu status “misto” como uma figura epistemológica dentro de uma ordem discursiva e um objeto dentro de uma série de práticas culturais. A câmera obscura é [...] “simultânea e inseparavelmente uma montagem maquinica e uma montagem de enunciação”, um objeto sobre o que se diz algo e ao mesmo tempo um objeto que se usa. É um lugar em que uma formação discursiva se entrecruza com as práticas materiais. (tradução nossa)

Den blick

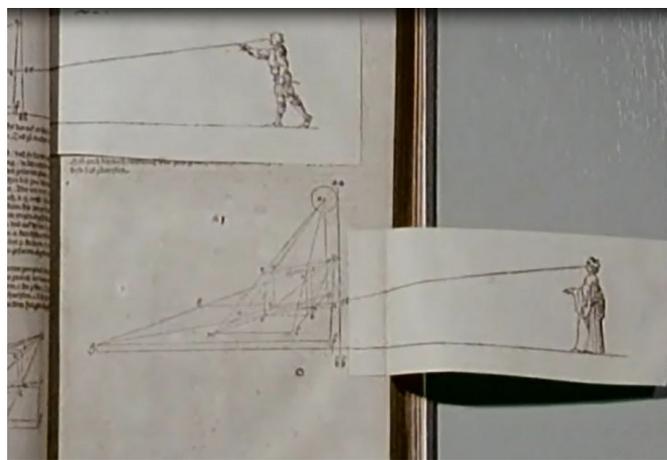
Bilder der Welt und Inschrift des Krieges começa com uma série de imagens de um laboratório em Hannover para o estudo do movimento das águas. Estas imagens não são facilmente assimiladas na complexa montagem que segue, pois a primeira vista elas parecem externas à rede associativa que o filme trama. Entretanto, o comentário que acompanha a posterior repetição de uma dessas imagens a conectará com Auschwitz sob o signo compartilhado de “laboratório”. E as primeiras palavras enunciadas pela voz em *off* de uma mulher introduzem imediatamente o tema da visão, o qual nos incita a encontrar uma relação entre a visão e as imagens da água controlada. “Quando o mar se quebra na costa, irregular, mas não sem regras” – observa – “esse movimento atrai o olhar [*den Blick*] sem o prender e liberta os pensamentos. A maré que põe os pensamentos em movimento está sendo investigada aqui em seu próprio movimento no grande canal de ondas de Hannover. Até agora os movimentos da água foram menos investigados que os da luz”. Este breve texto estabelece uma oposição não só entre a regularidade e a irregularidade, o encadeamento e liberação, mas entre a observação científica – que aqui implica toda uma variedade de tecnologias visuais – e a visão, a qual, longe de dominar seu objeto, está ela mesma implicada ou atada a este.

Uma série de tomadas segue à sequência de Hannover e diminui ainda mais a autoridade da visão ao deslocá-la do olhar, e ao colocá-la dentro do espetáculo. Esta série começa com uma tomada do desenho de *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit* (1525), *Instrução para medições à régua e ao compasso em linhas, planos e corpos inteiros*, que se ajusta exatamente ao primeiro diagrama de Lacan, exceto por um detalhe sumamente importante. A tomada mostra uma figura humana que desde um extremo de um triângulo olha um objeto situado no outro extremo. No entanto, o olho aparece situado não no que Lacan chama de “ponto geometral” (*point géométral*), mas no exato extremo do triângulo, onde ele situa o olhar.

O desenho de Albrecht Dürer se emprega aqui para representar um modelo de visão diferente daquele que nos é familiar, o qual constitui uma potente metáfora da enganosa supremacia do olho: um modelo de visão, disponível desde os gregos, e operativo no Ocidente até o século XIII, no qual se supunha que a luz procedia do olhar mais que do objeto, em grande medida como um projetor ou uma lanterna.²⁵ Quando essa imagem aparece na tela, a voz feminina em *off* diz: “*Aufklärung* – um conceito[*wort*] na história das ideias [*Geistesgeschichte*]. *Aufklärung*”.

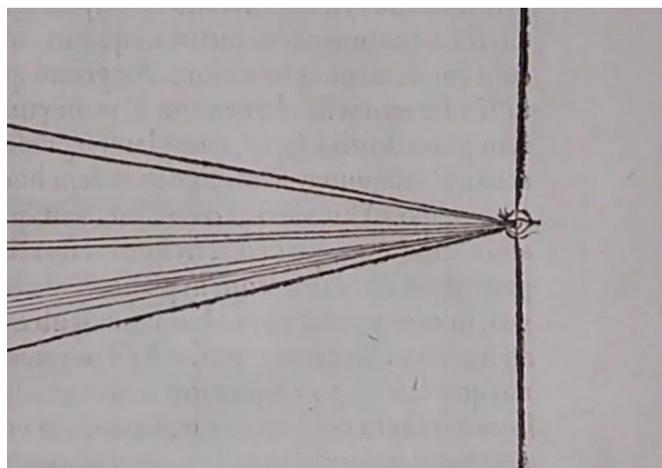
A palavra *Aufklärung* (*Iluminismo*) adquirirá significados adicionais no curso do filme, mas aqui é literalmente a primeira palavra pronunciada pela voz em *off* depois do texto citado acima, um texto que acaba com a palavra “luz”. Estabelece, assim, uma estreita conexão analógica entre o racionalismo e o humanismo do projeto iluminista, e a noção da visão humana como um agente de iluminação e esclarecimento, que o desenho de Dürer ilustra.

Porém, no momento em que a voz em *off* pronuncia a palavra *Aufklärung* pela segunda vez, o desenho de Dürer conduz a uma imagem radicalmente diferente. No lado direito do desenho, onde a figura humana estava na imagem precedente, se desenha um ponto, remanescente do que Lacan chama de ponto geometral. (Demonstrarei que em todos os diagramas e desenhos empregados por *Bilder* para figurar o lugar do sujeito humano no campo de visão esse sujeito está sempre situado à direita, outro eco de *Os quatro conceitos fundamentais*)



²⁵ O desenho de Dürer é utilizado de um modo bastante diferente do que dá a entender o texto do qual foi extraído. Em seu contexto original, ele parece cumprir primordialmente uma função dialética com relação à articulação da perspectiva.

Linhas que formam um modelo triangular convergem até este ponto, mas não se mostra para onde conduzem; o outro extremo do triângulo está obliterado. O desenho parece esquematizar esse modelo de visão com o que estamos familiarizados, em que a luz emana não do olho, mas do objeto de visão.

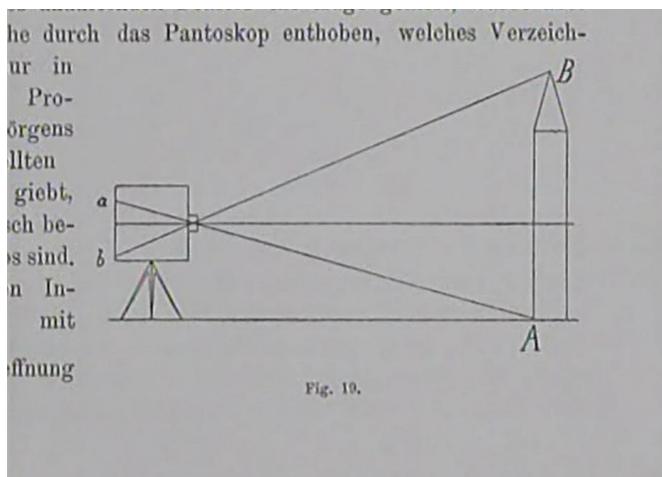


Considerando que *Bilder* equipara tão fortemente o modelo anterior de visão com a aspiração ao domínio e ao conhecimento, a reconfiguração do lugar ocupado nele pelo olho humano enquanto um *ponto geométrico* não pode impedir de efetuar uma diminuição dos poderes desse órgão. Este é particularmente o caso porque agora o olho se situa mais como objeto que como o agente da visão, nem sequer nos exhibe o lugar em que aparentemente repousa. Na terceira imagem dessa série de tomadas, a visão é mais abertamente especularizada. A imagem mostra o olho esquerdo de uma modelo branca de rosto exageradamente maquiada. Suas pálpebras transbordam pó e ela pisca ao tempo que o maquiador lhe passa o pincel ao redor do olho. Esse é o olho que não só vê como é visto.

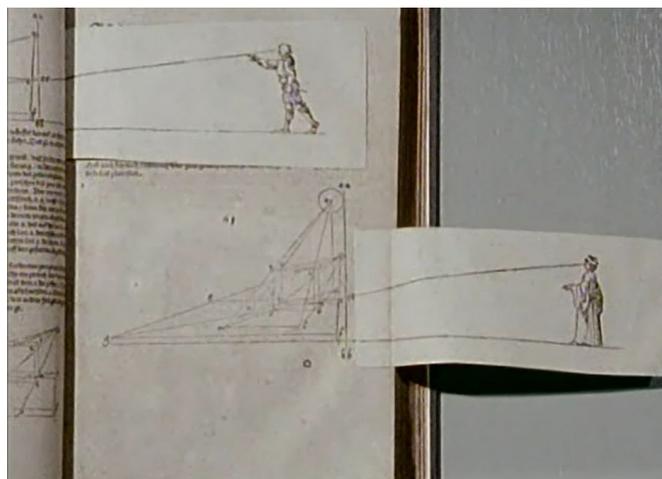


PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Em essa tomada e muitas outras imagens de mulheres que se intercalam em seu discurso, *Bilder* deixa claro que o olho não se diferencia da câmera/olhar quando é genericamente definido como “feminino”. Com outras palavras, o sujeito feminino é obrigado a registrar a carga da especularidade a fim de que a contropartida masculina possa alienar-se com a câmera. Assim necessitamos recordar que é sumamente típico no nível do espetáculo – através do jogo plano/contraplano – que a mulher se subordine ao olhar masculino para dar-se conta do impossível desse alienamento.



A essa sequência de três tomadas segue um relato do descobrimento da técnica de efetuar medidas de escala a partir de fotografias, a *fotogrametria*, um relato que separa ainda mais o olho do olhar e que configura o olho através da câmera. Em 1858, explica a voz em *off*, um mestre de obra do governo chamado Albrecht Meydenbauer quase perdeu a vida enquanto realizava medidas à mão de uma catedral, dentro de um cesto suspenso em um cadernal preso ao telhado. Posteriormente lhe ocorreu a possibilidade de realizar medições da vista em perspectiva captada pela imagem fotográfica.

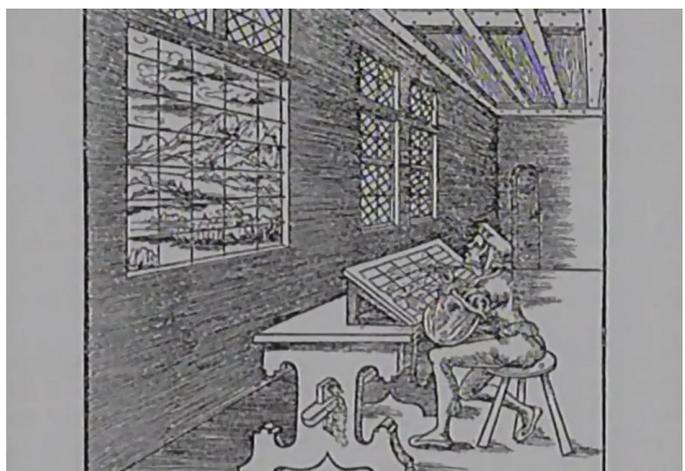
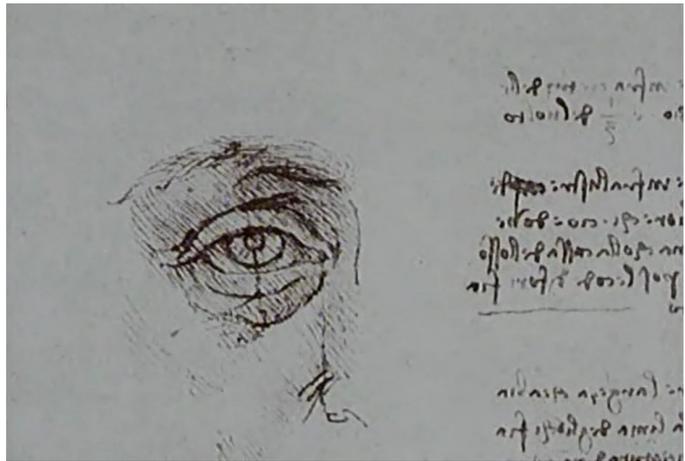


“Meydenbauer teve a ideia de usar fotografias para a medição depois de estar suspenso entre a vida e a morte”, acrescenta a voz em *off*. “Quer dizer: é difícil e perigoso expor-se fisicamente *in situ*. Mais seguro é tirar uma foto e avaliá-la depois à secretaria protegido do tempo adverso”. A visão humana não está, assim, isolada da câmera/olhar, mas também associada com o perigo e a morte.

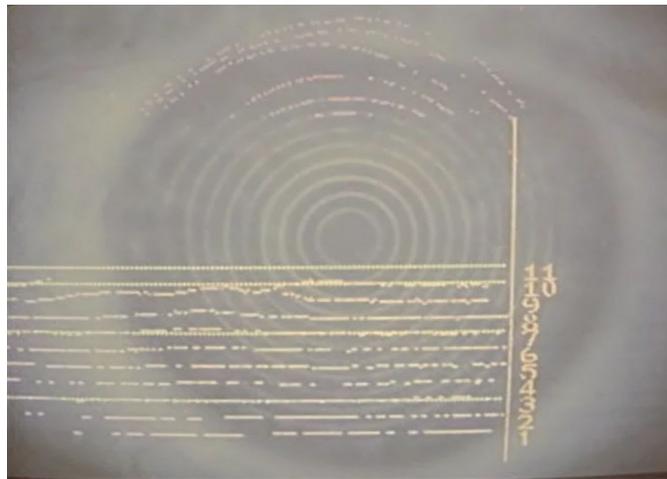
Enquanto ouvimos essa narração, voltamos a olhar o *ponto geometral* e o olho da modelo, duas advertências adicionais da imanência do olhar no domínio do espetáculo. Outra das imagens que acompanham a narração de Meydenbauer merece menção neste contexto, de tão abertamente que localiza a câmera no lugar em que Lacan situa o olhar. Essa imagem mostra um triângulo que aponta na mesma direção que o desenho de Dürer, porém aplicado a usos diferentes. À esquerda, onde no desenho de Dürer se situa o objeto e onde o triângulo converge em um ponto, está a câmera.

O dispositivo fotografa um objeto situado à direita, onde no desenho de Dürer está a figura humana, com o qual sugere que, pelo que indica a câmera, cada um de nós não é tanto sujeito, mas objeto. Este ponto reitera outro detalhe. A base do triângulo coincide com o lugar agora estabelecido como humano, o mesmo que sucede no desenho de Dürer. Mas estar situado no outro extremo do triângulo já não quer dizer ser a fonte de luz, senão estar iluminado por uma iluminação que tem sua origem em outro lugar, uma iluminação quem sabe melhor metaforizada pelo projetor que pela câmera. Isso significa, no domínio do visual, como acontece na imagem de Dürer, “estar em quadro”, “fotografado” pela câmera/olhar. Com efeito, esta imagem realiza a mesma desconstrução do desenho de Dürer que o segundo diagrama de Lacan estabelece em relação ao primeiro, com o qual se indica que, inclusive quando olhamos, estamos dentro do espetáculo.

Mais adiante, *Bilder* repetirá esta desconstrução por duas vezes em rápida sucessão. Quando a voz em *off* assinala “o *Iluminismo – Aufklärung –*, essa é a palavra na história das ideias”, nos pede que olhemos um desenho do olho humano assinado por



Leonardo Da Vinci que está repleto de significação humanista. Este é um olho que diz não só “Vejo, logo existo”: um olho, entretanto, inalterado em sua afirmação de ser o olhar. Contudo, a tomada imediatamente precedente se centra uma vez mais no olho da modelo, inclusive mais carregado de maquiagem que antes, e a seguinte tomada revela uma seção transversal computadorizada de um olho agora não meramente especularizado, mas medido e quantificado. Quando chegamos à quarta imagem nessa sequência, que mostra um artista do Renascimento produzindo um quadro com a ajuda de uma grade perspectivista, ocupando de novo uma posição no lado direito da imagem, sua celebração do domínio visual pelo homem só pode ler-se como um radical *méconnaissance* do campo de visão.



Mais adiante no filme, algumas sequências, usando diversos arquivos audiovisuais, sugerem inclusive, um modo mais convincente, na seção transversal computadorizada do olho, que este está situado efetivamente dentro do espetáculo. Procedente de um filme sobre a pesquisa ergonômica, esta sequência de origem externa mostra um piloto que maneja um artefato desenhado para gravar os movimentos de seus olhos durante um breve voo. Esses movimentos se manifestam como marcas que se movem pelo terreno que o piloto olha, em uma autêntica sucessão da distinção entre o olho e aquilo que se vê.



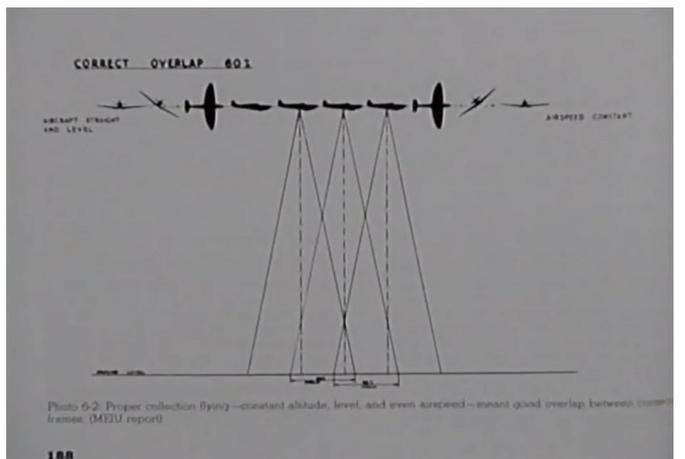
Depois da sequência de Hannover, *Bilder* passa, portanto, durante um tempo por uma série de grupos de planos que contribuem para alinhar a câmera com o olhar e a distanciar a câmera/olhar com relação ao olho. O olho é despojado, no processo, de sua pretensão cartesiana. É exibido olhando não de um lugar exterior ao campo de visão, mas completamente interior. Mais: o olho mesmo aparece como um objeto da pesquisa visual. Finalmente, nesta série de grupos de planos, *Bilder* plasma e inverte o deslocamento sexualmente diferenciador mediante por meio do qual faz da mulher encarregada da especularidade: que funciona como imagem a fim de que sua contrapartida masculina possa alinhar-se com a câmera/olhar e desse modo recuperar sua herança humanista perdida.



Interfaces

Como já indicado, uma das práticas materiais mediante as quais *Bilder* mostra a disjunção da câmera/olhar com relação ao olho que se determina socialmente é a *fotogrametria*. No relato de Meydenbauer, a *fotogrametria* representa o emprego da câmera com propósito de quantificação. Entretanto, *Bilder* toma cuidado em assinalar que se se pode utilizar para tais fins é porque as imagens mesmas que produz estão baseadas em números. As “regras da geometria projetiva”, como a voz em *off* acentua em determinado ponto, precedem a “descrição por meio fotográfico [...]. Leonardo descreveu toda a terra, projetou sobre a superfície o nível da imagem bidimensional. Dürer tomou, por sua vez, medidas dos objetos; a partir do estudo da natureza obteve números e regras. As máquinas calculadoras de hoje produzem imagens a partir de números e regras. Aqui [Piero] della Francesca; logo, quadros reduzidos a medidas; hoje em dia, medidas convertidas em quadros”. A câmera/olhar aparece então em *Bilder* como um aparato para a produção de imagens quantificadas e qualificáveis. Desde esta vantajosa posição estratégica, a inversão da câmera representa não tanto um momento de ruptura com tecnologias visuais anteriores, mas o momento em que sua disjunção implícita com relação ao olho se faz manifesta. (*Bilder* associa repetidamente o olho com uma visão sumamente subjetivada e não quantificada).

O emprego da fotografia aérea durante a II Guerra Mundial constitui outra das práticas materiais mediante as quais *Bilder* define a câmera e por meio das quais exemplifica sua autonomia com respeito à visão. A segunda vez que a comentarista feminina pronuncia as palavras “o *Illuminismo – Aufklärung* –, essa é uma palavra na história das ideias”, acrescenta: “Em alemão, *Aufklärung* tem também um significado militar: reconhecimento. Reconhecimento aéreo.” Ao longo de uma série de tomadas que mostram aviões em uma missão de bombardeio, uma câmera amarrada a uma pomba, um mapa que desenha o itinerário de uma missão de bombardeio, uma fotografia aérea de Auschwitz, Farocki contemplando esta última, figuras militares estudando fotografias de guerra e uma vista aérea de uma planta de produção bélica, a voz em *off* conta uma história que estaria por trás da produção da fotografia de Auschwitz, uma imagem a que o filme regressa repetidas vezes.



Aviões americanos que haviam decolado em Foggia, Itália, sobrevoavam alvos na Silésia: fábricas de gasolina sintética e borracha - Buna [...]. Aproximando-se das instalações IG Farben em construção, um piloto disparou sua câmera e obteve fotografias do campo de concentração de Auschwitz. A primeira imagem de Auschwitz, tirada a 7000 metros de altura. As imagens tomadas em abril de 1944 na Silésia foram avaliadas em Medmenham na Inglaterra. Descobriu-se uma central elétrica, uma fábrica de carbureto em construção e uma para hidrogenação de gasolina. Não estavam incumbidos de procurar o campo de Auschwitz, e por isso não o encontraram.



Aqui a câmera/olhar “apreende” manifestamente não somente o que o olho humano [tão só] não pode apreender, senão [mas também] o que o olho parece surpreendentemente incapaz por sua localização histórica e institucional; como sugerindo que o controle militar se estende mais além da conduta, da fala, do vestuário e da postura corporal até alcançar os mesmos órgãos sensoriais. Em outras palavras, esta sequência indica que a disciplina e a lógica militares funcionam de tal modo que hiperbolam a distância que separa a visão da câmera/olhar subordinam por completo a primeira da segunda. A voz acrescenta que a fotografia de Auschwitz tornou imperceptível para o observador humano. Em 1977, quando a estudaram dois agentes da CIA sob a perspectiva histórica e institucional acabou por torná-la legível. A voz acrescenta: “Só 33 anos depois se escreveram as palavras: torre de observação e casa do comandante e posto de registro e quartel general e administração e cerca e muro de execução e bloco 11 e foi escrita a palavra ‘câmara de gás’”.



Um pouco mais tarde em *Bilder*, uma das imagens dessa montagem aérea se repete, enquanto a voz em *off* analisa a forma como a instituição militar explorou e contribuiu para definir a autonomia da câmera/olhar com relação ao olho durante o século XX. Sobre uma fotografia que registra parte da destruição produzida durante uma missão de bombardeio, a comentarista observa: “Como os pilotos de bombardeio não podem estimar apropriadamente se atingiram ao alvo e com que efeito, na II Guerra Mundial

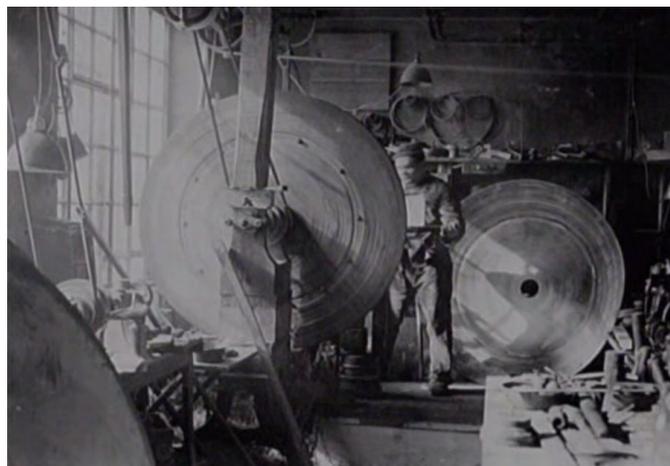


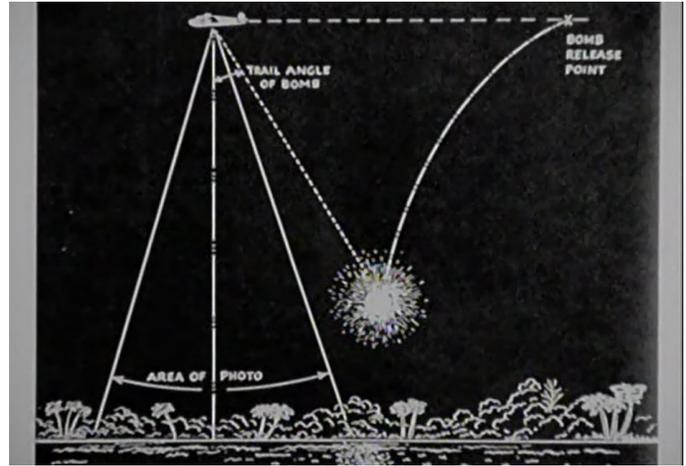
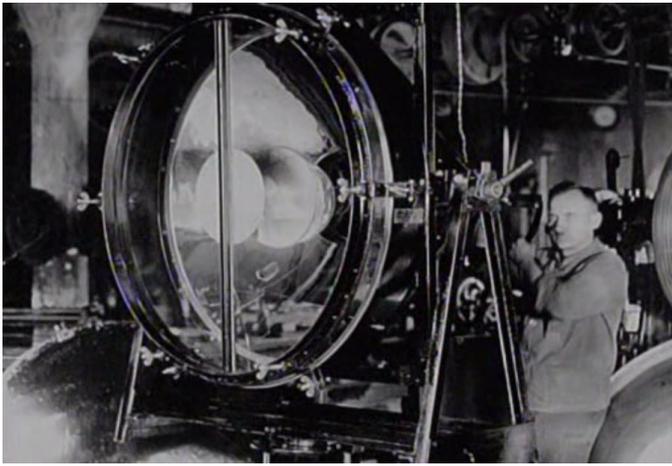
começaram a equipar os bombardeiros com câmeras”. Um momento mais tarde acrescenta: “Os pilotos de bombardeiros ocupavam o primeiro lugar de trabalho em que se empregava uma câmera para controlar a eficácia”, no que volta a indicar que no ponto de intercessão entre ela e a instituição militar a câmera/olhar não só é distinta do olho, mas antinômica com relação a este. Se nos bombardeiros da II Guerra Mundial foram colocadas câmeras, sugere *Bilder*, não foi tanto para “observar” os pilotos como para registrar o que eles não podiam ver. A seguinte sequência, mostra uma câmera computadorizada comprovando as especificações de uma porta produzida em série.

No entanto, *Bilder* não se contenta meramente em estabelecer uma analogia entre a guerra e a produção industrial. Imediatamente após comentar a incapacidade dos analistas aliados de ver Auschwitz nas fotografias aéreas tomadas em 4 de abril de 1944, a voz em *off* assinala: “O quanto estão perto um do outro: a indústria, o campo de concentração”. Quando se pronunciam estas palavras, Farocki mostra com seu polegar e indicador a escala de distância geográfica e política que separa Auschwitz da planta de IG Farben em uma fotografia aérea. *Bilder* conecta, assim, a câmera/olhar não somente com a medida em escala e a guerra moderna, mas também com a produção em massa. E uma vez mais essa conexão possibilita a disjunção entre o aparato ótico e a visão, a qual por sua vez atribui um novo significado.



À sequência dedicada às fotografias aéreas de Auschwitz segue uma longa meditação sobre a forja de metais. O mesmo que na sequência de Hannover, esta meditação não parece a princípio guardar relação com o resto do filme. Entretanto, de um modo distinto permite a *Bilder* articular a autonomia da câmera/olhar e o olho em termos que tornam evidente a íntima relação da fotografia com a produção industrial e estreita o vínculo entre a indústria e a guerra moderna.





A princípio, a voz em *off* ressalta as aparentes afinidades entre fotografia e a caldeiraria: coexistentes durante mais de um século, ambas são formas de reprodução. Mais ainda, durante a II Guerra Mundial se produziram as maiores chapas de metal “para projetores que procuravam aviões no céu”. Estes, por sua vez, “lançavam bombas luminosas, como um *flash*, de modo a iluminar a terra para uma foto”. No entanto, a voz em *off* deixa claro que estas eram convergências não só aparentes, possibilitadas pelo que Marx havia chamado de “desenvolvimento desigual [e combinado]”. Ainda que não mais antigo que a fotografia, a caldeiraria de metais se mostra como representante de uma forma radicalmente diferente de reprodução. “A habilidade para cinzelar metais remonta ao comércio dos fabricantes de cintos e ao da ferragem militar”, assinala a voz em *off*. Mais ainda, os instantâneos em que a comentarista sublinha a íntima conexão entre a cinzeladura de metais e o objeto e produz atestam a subordinação do martelo e a cinzeladura de metais à mão e ao olho humano, e revelam impressões deixadas no produto final pela força de cada golpe. Ainda que contemporânea da fotografia, a cinzeladura de metais era artesanal em sua origem, e inclusive hoje emprega a mão em um sentido quase artesanal. Portanto, inimiga da produção bélica do século XX, que é – *Bilder* insiste – “produção em massa”.

A câmera/olho se mostra assim como representante de uma forma de reprodução muito diferente da cinzeladura de metais. Ante tudo, como já visto, inverte a hierarquia implícita na relação do trabalhador com a ferramenta. Enquanto o martelo e o cinzel se subordinam a seu braço, a câmera, poderia dizer-se, “usa” o piloto, obrigado a disparar cada vez que lança uma bomba. Ademais, exatamente devido a sua autonomia do olho humano – porque, como diria Walter Benjamin, constitui uma mecânica de reprodução –, a câmera pode empregar-se não só para a supervisão do piloto e do objeto, mas também para a *produção em massa* de imagens, excedendo ao trabalhador humano e ao consumidor humano. Como para reiterar este último ponto, a voz em *off* sustenta por duas vezes que, durante a II Guerra Mundial, se tomaram mais fotografias do que os soldados eram capazes de “consumir” ou “avaliar”.

Bilder sugere que o campo de visão que a câmera/olhar implica foi configurado também, em parte, pelos usos que a instituição da polícia dedicou a esse aparato; usos que de novo capitalizam a autonomia deste com respeito ao olho. Entretanto, dado que o que está em jogo na fotografia policial não é tanto a sua capacidade para quantificar, participar na produção em massa ou regular a eficiência, como nomear e identificar o sujeito, ela o localiza muito mais hiperbolicamente dentro do espetáculo do que fazem outras práticas materiais estudadas em *Bilder*. O momento em que *Bilder* introduz a fotografia policial é, em consequência, o momento em que pela primeira vez separa-se radicalmente a atenção do que significa fotografar, do que significa ser fotografado.

(Sur)face

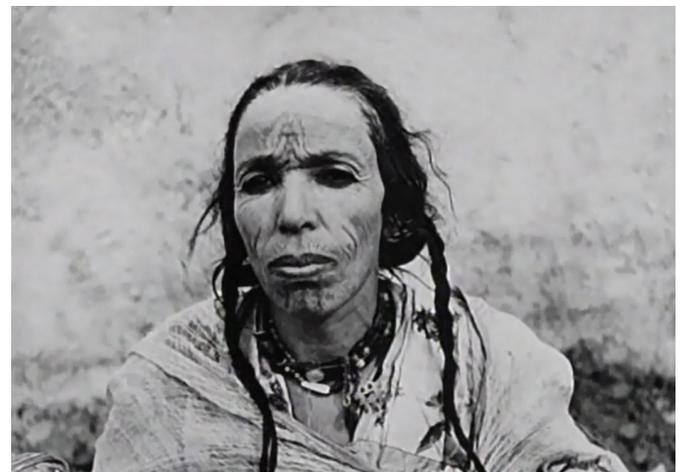
No começo da seção em que *Bilder* se ocupa pela primeira vez do tema das fotos policiais, a comentarista pergunta: “Como encarar uma câmera?”. Não surpreende que inclusive na resposta parcial que o filme dá a esta pergunta necessite imediatamente de um compromisso com aquelas duas formas de diferença social mais dependente de uma articulação visual: o *gênero* e a *raça*. Quando se propõe a pergunta, nos é exibido em primeiro plano médio uma imagem de uma mulher jovem argelina com traje e joias nativos, seguida por uma série de outras.



À primeira vista, estas imagens parecem plenamente compatíveis com a sequência que começa com o desenho de Dürer e conclui com a imagem da modelo de Dior. Como já indicado, com a atenção que prodigaliza o olho exageradamente maquiado dessa modelo, *Bilder* deixa claro que, ainda que cada sujeito dependa da “afirmação” da câmera/olhar, a visibilidade se distribui diferencialmente dentro do domínio da representação. A mulher se vê com frequência obrigada a “viver” a sua muito mais plenamente do que esta sua contrapartida masculina, a qual em muitos discursos e práticas materiais se alinha com a câmera/olhar. Em outros termos, em certos contextos culturais, do sujeito feminino podia dizer-se que significa não só “carência”, mas “espetáculo”. Ao centrar-se em outro rosto feminino no ponto em que a voz em *off* pergunta “Como encarar uma câmera?”, *Bilder* parece tentar uma reiteração desse ponto.



No entanto, quase imediatamente faz-se evidente que, no caso das mulheres argelinas, as coisas não são tão simples. A imagem que acompanha a pergunta “Como encarar uma câmera?” nos recorda que, ainda que a sociedade ocidental mantenha uma estreita conexão entre os termos “mulher” e “espetáculo”, a diferença sexual pode manifestar-se de outros modos no campo da visão e podem complicar outras classes de diferenças culturais: nesse caso, de modo mais evidente, a *raça*.



Por fim, se revela que as imagens de mulheres argelinas em torno às quais esta sequência se organiza procedem das páginas de um livro. A voz em *off* explica que essas imagens são fotografias de documentos de identidade, produzidas em 1960 pelas autoridades



coloniais francesas por um recruta, Marc Garanger – mais exatamente, com propósitos policiais. Para os franceses, governar é fazer “visível” e “legível”. Uma vez mais, a palavra *Aufklärung* entra em jogo, agora no sentido de “esclarecer o caso”. O governo francês implica também a imposição de um sistema ocidental de diferenciação sexual, pois a câmera/olhar funciona claramente para constituir estas mulheres argelinas não meramente como sujeitos coloniais, mas também como sujeitos que são, em um contexto ocidental, explicitamente femininos. Entretanto, *Bilder* não apenas mostra a todos que a promulgação deste imperativo viola os termos através dos quais a cultura argelina mesma constrói a diferenciação sexual; ali a “feminilidade” exige o véu, e significa assim a invisibilidade pública.

Bilder não se decide por nenhum desses dois sistemas de diferenciação sexual, mas contribui para refutar o vulgo suposto ocidental segundo o qual a eliminação do véu do rosto da mulher argelina representaria em todas as situações uma “liberação”. A voz em *off* sugere que, além de tornar publicamente visível a sua portadora, o véu constitui uma espécie de escudo. Ela procura proteção não tanto do olhar – ele mesmo “inapreensível” e neutro e, de alguma maneira, necessariamente já uma parte da vida destas mulheres – como daquela experiência por ele mediada através da utilização colonial da câmera, um uso que só pode caracterizar-se como uma violação e uma subjugação. “O horror ao ser fotografada pela primeira vez”, observa a comentarista a propósito da segunda imagem dessa sequência. “Ano 1960 na Argélia: pela primeira vez se fotografam as mulheres. Se há de prover-lhes de documento de identidade. Rostos até então tapados lo véu. Só os íntimos viram estes rostos sem véu: a família e os membros da casa.” Portanto, ainda que no contexto da cultura argelina o véu seja evidentemente um dos significados primordiais do status subordinada mulher, no contexto do colonialismo francês cumpre uma função muito diferente.

Em um momento mais tarde, a comentarista insinua que, quando se tenta explicar o “horror de ser fotografado pela primeira vez”, é necessário ter em conta não só as práticas materiais em que a câmera/olhar está arraigada e das quais deriva seu valor, mas a lógica representacional específica desse aparato. Esta lógica aborda diferencialmente uma vez mais a câmera do olho: “Quando se olha o rosto de um íntimo”, observa a comentarista, “se convoca algo do passado compartilhado. A fotografia capta o momento e com ele estabelece um corte entre o passado e o futuro”.

A comentarista também chama atenção sobre outra das propriedades intrínsecas da câmera, que faz desta uma metáfora tão potente do olhar. Sugere que a fotografia separa um momento do contínuo temporal e o “leva” a outro domínio. Comenta, pois, aquele traço da fotografia que mais a distingue de outros sistemas representacionais: o fato de que convencionalmente requer a presença física de um objeto a fim de produzir uma imagem deste. Este traço inspirou hinos ao “realismo” da fotografia e de sua arte irmã, o cinema, porém *Bilder* apresenta um argumento muito diferente. Propõe que a fotografia intervém em uma realidade de que paradoxalmente não pode participar, uma realidade que de fato só pode contribuir a desrealizar. Assim sendo, se trata de um sistema representacional antirrealista.

Bilder, pois, explica a fotografia em termos muito similares aos sugeridos por Christian Metz em “Photography and Fetish” (1985). Esse texto caracteriza a fotografia como “um corte no interior do referente”, com o que se produz imagens somente apoderando-se do real. Essa captura permite que um estilhaço do real escape às vicissitudes do tempo, mas somente à custa de uma espécie de morte. “The snapshot, like death”, escreve Metz, “is an instantaneous abduction of the object out of the world into another world, into another kind of time [...] The photographic *take* is immediate and definitive [...] Photography is a cut inside the referent, it cuts off a piece of it,

a fragment, a part object, for a long immobile travel of no return” (Metz, 1985, p. 84).²⁶ Ainda, da fotografia poderia se dizer que imortaliza o momento que retrata, esclarece Metz, não o faz somente mediante uma superação desvitalizadora, mas extraindo esse momento da vida e introduzindo-o no registro da representação. A conservação que a fotografia permite é, portanto, simultaneamente uma destruição, um ponto no qual – como veremos – *Bilder* também insiste mais de uma vez.



Entre a primeira e a segunda parte da sequência argelina há um conjunto de imagens que preconizam outro modo pelo qual a fotografia atua destrutivamente sobre o real e que constitui uma resposta mais direta à pergunta do que significa encarar a câmera/olhar. O rosto de uma mulher aparece em uma tela de vídeo e a ela superpõem-se primeiro os óculos de outras duas pessoas; em seguida, o cabelo e a boca de outra. Evidentemente uma demonstração do processo pelo qual se produz um “retrato falado”, composto com o propósito de apreender um suspeito; esta sequência ilustra exemplarmente a projeção da *tela* sobre o sujeito pela câmera/olhar.²⁷ Em consequência, serve como recordação importante de que a câmera/olhar intervém no real não só abduzindo-o, mas também instalando a imagem em seu lugar.



Se “Fotografia e fetiche”, de Metz, constrói uma glosa exemplar da primeira explicação em *Bilder* da relação entre fotografia como referente, uma passagem de *A câmera clara*, de Roland Barthes, oferece o comentário definitivo sobre o que implica o retrato falado composto. Possivelmente porque aqui Barthes não se preocupe tanto com a relação da câmera/olhar com o objeto como com a relação do *sujeito* com a câmera/olhar – isto é, porque tenta responder precisamente a pergunta “Como encarar uma câmera?” –, a *tela* centra sua atenção de um modo que não faz Metz. Barthes ressalta que, quando o sujeito encara a câmera/olhar



²⁶ A foto, como a morte, é uma abdução instantânea do objeto que o extrai do mundo para inseri-lo em outro mundo, em outra classe de tempo [...] A *tomada* fotográfica é imediata e definitiva [...]. A fotografia é um corte no interior do referente, recorta uma parte dele, um fragmento, um objeto parcial, para uma longa e imóvel viagem sem retorno (tradução nossa)

²⁷ A tela a que me refiro seria a que intervém entre a câmera/olhar e o sujeito-enquanto-espetáculo; conforme definição inicial, a tela como aquele repertório de representações ideologicamente marcadas através das quais os membros de uma cultura determinada se definem e se diferenciam entre si.

se conjura à existência algo que não estava ali antes, algo que ele chama “outro corpo” e “eu mesmo enquanto outro”. “A partir do momento que me sinto olhado pela objetiva” da câmera, escreve, “tudo muda: ponho-me a ‘pousar’, fabrico-me instantaneamente um corpo, transformo-me antecipadamente em imagem [...]. Sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica[...] a fotografia é o advento de mim mesmo como outro, uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”(Barthes, 1984, p. 22,25).



Nesta passagem, Barthes articula a relação do sujeito com a câmera de um modo que nos capacita a ver por que a câmera sobreviveu durante um século e meio como uma figuração privilegiada do olhar. Como a câmera, o olhar considera a identidade somente através de uma imagem irreduzivelmente exterior que se interpõe entre ela e o sujeito. E como a câmera, o olhar procura ao sujeito em corpo especular ao mesmo tempo em que abole seu corpo existencial. Em outras palavras, a morte é algo que ocorre ao real em que a câmera intervém, assim como ao real que elimina. Neste aspecto, a fotografia se parece à *tela*, que conecta a identidade ao sujeito só à custa do “ser” deste.²⁸



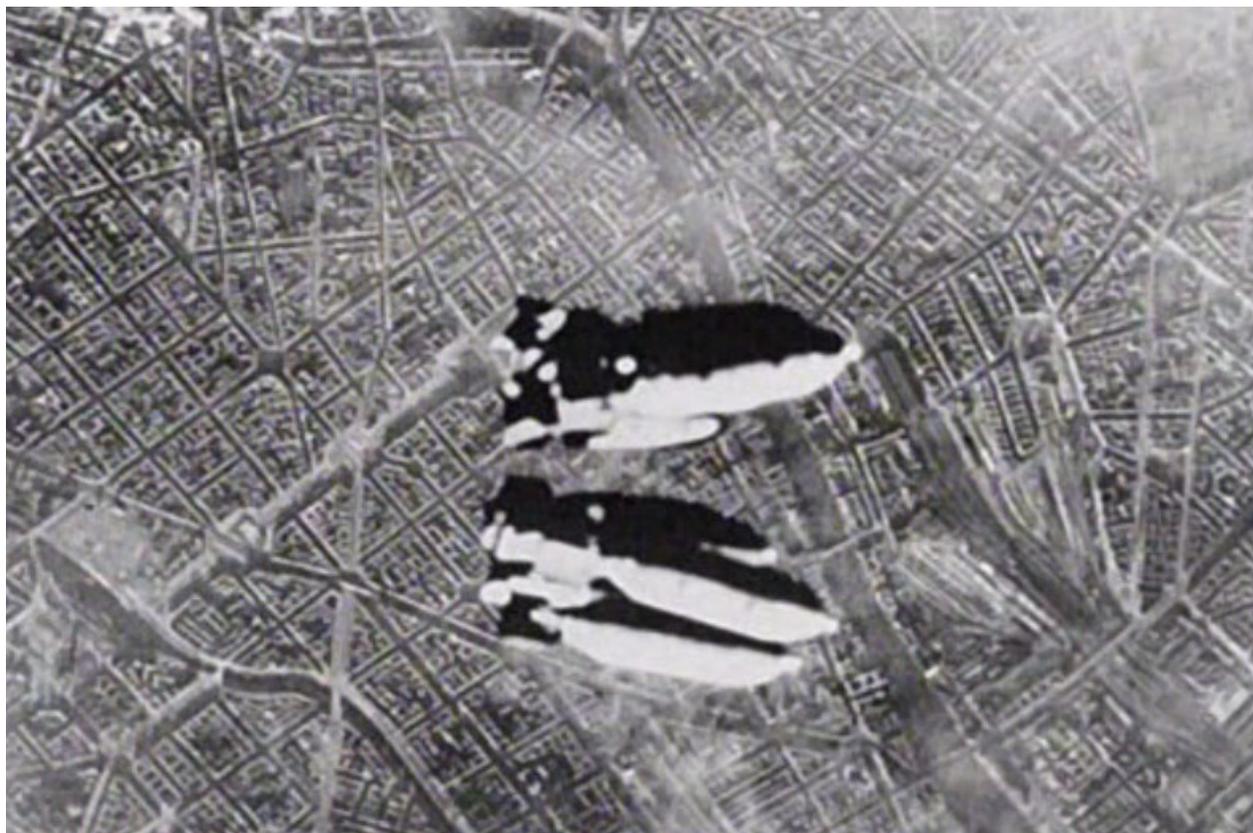
Identicamente, estou longe de sugerir que as mulheres argelinas cujas fotografias nos mostra *Bilder* foram existências como sujeitos somente no momento em que a câmera colonial as enfocou e as proveu de uma imagem especular. O que talvez seja mais imediatamente surpreendente com respeito aos rostos mostrados por estas fotografias é o grau em que estão inscritos plenamente deste ponto de vista cultural. Mais: em diversos casos esses rostos estão tatuados de forma tão elaborada que parece como se a *tela* se lhes houvesse sido enxertada, em uma literalização da fotografia. Assim, como podemos entender o “corte dentro do referente” em relação com a sequência argelina?



²⁸ A partir da análise do campo de visão em *Os quatro conceitos fundamentais*, estou propondo que a tela, o mesmo que a linguagem, constitui um daqueles agentes graças aos quais o sujeito se instala na significação e se distancia do ser. Deveria ser evidente a esta altura que estou atribuindo à relação do sujeito, da tela e do olhar uma lógica que excede o imaginário. Como sugeri anteriormente, o olhar cumpre uma função simbólica; representa a “Outridade” no campo da visão. Mais ainda: a tela não somente provê o sujeito de um corpo especular, mas de um *significativo*, marcado por toda classe de valores diferenciais. Assim, ainda que a relação do sujeito, da tela e do olhar não deve ser confundida com a relação do sujeito com a linguagem, no entanto também induz – como Barthes ressalta – não somente a alienação do sujeito na imagem, mas certo “desvanecimento” existencial.

Gostaria de propor uma dupla resposta a esta pergunta e, com isso, indicar mais ainda como a lógica representacional da câmera pode ser explorada e modulada por uma prática material, neste caso, o colonialismo. Na medida em que nenhum de nós pode estar nunca completamente “dentro” da linguagem ou das imagens que nos definem, cada pronunciamento e cada captação especular pode dizer-se que induz integralmente de novo ao “desvanecimento” de nosso ser. Enfrentar-se com a câmera/olhar é sempre, pois, experimentar um certo “horror” ou “mortificação”, inclusive quando aceitamos seus efeitos constitutivos. Entretanto, há também uma maneira pela qual a câmera colonial francesa repete o mesmo drama em outro nível, instalando sua própria *tela* em lugar da *tela* argelina. Com o “disparo” da câmera de Garanger, a tela argelina se “desvanece”, substituída por uma que conota “exotismo”, “primitivismo”, “raça subordinada” e uma noção europeia de feminilidade (“a mulher como espetáculo”). Uma imagem do véu como emblema deve “morrer” para que outra prevaleça.

Do mesmo modo que *Bilder* não se contenta meramente com exemplificar a disjunção entre câmera e olho, mas insiste em mostrar igualmente algumas especificações materiais dessa disjunção, também podemos observar que não só traz ao primeiro plano a função memorativa e o efeito mortífero da fotografia, mas também chama atenção sobre alguns dos empregos extrínsecos aos que teve aplicação. O filme se centra repetidamente na utilização militar da câmera/olhar como aquilo que torna literal esses dois traços da fotografia. Deste modo, nos inteiramos de que, além de ser o primeiro a empregar a câmera fotográfica para extrair as dimensões dos objetos nela contidos, Meydenbauer também iniciou o estabelecimento de arquivos de registro (para os militares), o que cria uma correlação, no sentido de que os militares destroem e os conservadores de monumentos atuam para preservar. À confirmação, nos é mostrada uma extraordinária imagem de uma bomba aproximando-se de seu objetivo durante a II Guerra Mundial, um momento antes de sua destruição. A voz em *off* comenta: “A Fotografia que conserva, a bomba que destrói: agora ambas se unem intimamente.” *Bilder* portanto sugere que a função de registro da fotografia está tão estreitamente imbricada com seu efeito mortífero, que se converte no agente ideal para a representação de todo o sentenciado de morte.



A pergunta “Como encarar uma câmera?” dá lugar a uma segunda meditação sobre a imagem fotográfica de uma mulher. Dado que a fotografia mostra uma prisioneira imediatamente depois de sua chegada a Auschwitz e provavelmente pouco antes de sua morte, volta a assinalar o ponto de conjunção de (re)memoração e uma mortificação literais. “O acampamento que foi construído para sua destruição é dirigido pela SS, e o fotógrafo da preservação de sua beleza no filme é da mesma SS. Que combinação: a preservação e a destruição! Os nazistas tiravam fotografias de Auschwitz. Dois homens da SS eram encarregados de documentar o acampamento” – observa a voz em *off*. “Como podemos considerar esse tipo de imagem? A SS tomou essa foto, sua câmera era parte do equipamento do acampamento. Como se pode mostrar essa foto e ao mesmo tempo colocá-la, por assim dizer, entre aspas?”



A sequência das mulheres argelinas se põe de novo em forma complexa no primeiro plano essa medição sobre a relação entre sujeito com a câmera/olhar, questões de diferença sexual e racial. Interzada pela voz em *off* e pela câmera de Farocki,²⁹ o enquadramento de três modos diferentes, a imagem mostra, em sua mais plena exposição, a figura de uma mulher com uma estrela de David e se move em plano médio diante de uma fila de homens judeus que estão sendo inspecionados por um soldado nazista. Ela ocupa o centro do enquadramento, e olha para a câmera/olhar que a fotografa.



Esta imagem conduz a outras duas, produzidas mediante o enquadramento da mesma fotografia. A primeira destas variantes re-enquadra a mulher judia à direita da imagem, em uma posição ocupada pelo olho humano nos diferentes desenhos e diagramas que esquematizam o campo de visão. Diferencia em consequência sua visão – que organiza a imagem – com relação ao olhar. A segunda variante centra a mesma mulher em primeiro plano, com o qual faz de seu drama o ponto central da fotografia. Sobre estas três imagens, a comentarista pronuncia estas palavras:



²⁹ Esta é uma câmera não do olhar, mas da visão. *Bilder* mostra que a câmera não está invariavelmente ligada ao olhar, inclusive dentro do atual regime social, mas às vezes pode estar subordinada ao olho. Deixarei isso mais claro adiante.

Uma mulher acaba de chegar a Auschwitz, a câmera a capta em movimento. O fotógrafo tinha montado a máquina e quando a mulher passou tirou uma foto [...] como teria olhado para ela na rua, porque ela é linda. A mulher percebe o olhar da câmera e move os olhos para evitar a lente. Numa avenida olharia dessa maneira para uma montra e não para o senhor que está a olhar para ela. E não olhando ela tenta imaginar-se no mundo das avenidas, senhores e montras, longe daqui.

De saída, este texto surpreende porque imputa à mulher judia e a sua fotografia relações visuais que nós associamos com a “normalidade” e que parecem impensáveis em um contexto como Auschwitz. Entretanto, uma das funções primordiais desta sequência é ressaltar que, ainda que o sujeito masculino seja sobretudo um “operário” da câmera/olhar, a câmera é definida como uma extensão masculina por toda uma confluência de determinantes institucionais, discursivas e representacionais. Ao menos no Ocidente, os mesmos postulam o sujeito feminino como o objeto especular *par excellence*. Dadas as sobredeterminações que são estas relações, pareceria não haver nenhum contexto – inclusive o dedicado à morte com Auschwitz – onde não puderam inscrever-se de alguma forma.

A estrela de David especulariza também a mulher judia de um segundo modo, recordando-nos que Auschwitz, como outros campos de concentração nazistas, submetia seus presos a uma visibilidade hiperbólica, despojando-os de suas roupas e de suas posições, e mantendo-os sob uma vigilância incessante àqueles não imediatamente executados. Esta vigilância não é senão outra extensão da ideologia da “detecção”, mediante a qual os nazistas tentavam despojar de suas raízes o corpo judeu; dentro desta ideologia, a “condição de judeu” se definia como uma série de significantes visuais.

De início, essas duas classes de visibilidade pareceriam compor-se ou ampliar-se mutuamente. Entretanto, o mesmo sucede com a sequência dedicada às fotografias dos documentos de identidade; as coisas aqui não são tão simples. A narrativa mediante a qual *Bilder* lê a fotografia da mulher judia define as relações especulares por meio das quais, dentro do campo ocidental de visão, a diferença sexual se manifesta convencionalmente como o refúgio das relações implicadas por Auschwitz. Sugere, portanto, que o nazismo não só inseria o corpo judeu hiperbolicamente dentro do espetáculo, mas também interpunha entre ele e a câmera/olhar uma *tela* muito mais profundamente des-idealizadora que aquela através da qual a “feminilidade” é conjurada à existência. Ou, mais precisamente, uma *tela* sem os equívocos eróticos da feminilidade.

Na sequência dedicada à mulher judia, *como ser visto* se converte literalmente em uma questão de vida ou morte. O problema crítico a que se confronta o preso de Auschwitz é como ser “fotografado” de maneira diferente: como motivar a mobilização de outra *tela*. Mas *Bilder* narra esta crise de um modo que uma vez mais perturba nossa forma habitual de pensar a visualidade e a diferença sexual. Na interpretação da fotografia oferecida pela comentarista, a mulher judia tenta situar-se em outra parte, “longe daqui”, solicitando a visão masculina e a *tela* da “feminilidade” mais que, por exemplo, afirmando sua “germanidade”. Nesta situação imaginada, a diferença racial prevalece sobre a diferença sexual; a inscrição da “condição judia” contribui para anular o gênero. *Bilder* sugere assim que a *tela* da “feminilidade” é sempre mais acessível a certos sujeitos femininos que outros. Ainda que cresçamos acostumados a pensar na *tela* em termos das desvantagens que comporta, ela também implica certos privilégios limitados, e esses privilégios podem ver-se incluídos pela raça, classe, idade, nacionalidade e outras formas de discriminação social.

Além da invocação da diferença sexual por parte de *Bilder* no contexto de Auschwitz, ao público sempre perturba a superposição de uma narrativa à imagem da mulher judia. Ele nos convida a “ver” algo que não está na “fotografia”, em dois momentos posteriores. A voz em *off* cumpre uma função similar mais tarde no filme quando olhamos um detalhe de outra fotografia tomada por uma câmera nazista – desta vez um primeiro plano de uma menina judia de pé em uma fila em Auschwitz –, e ela assinala:

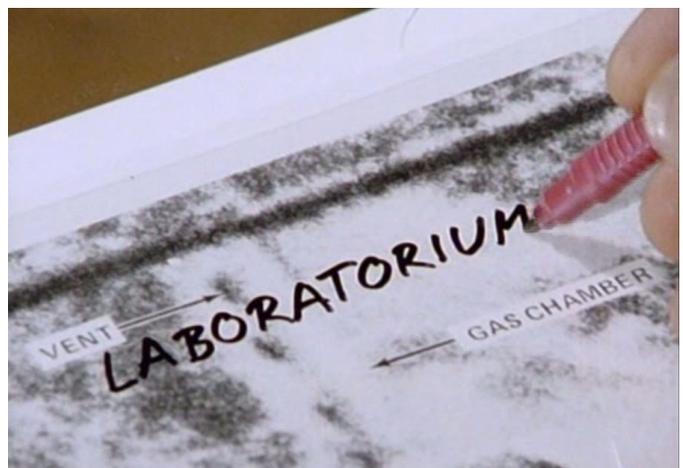
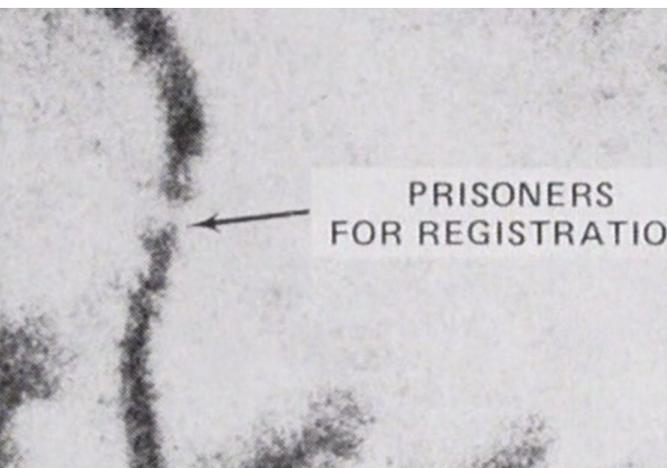
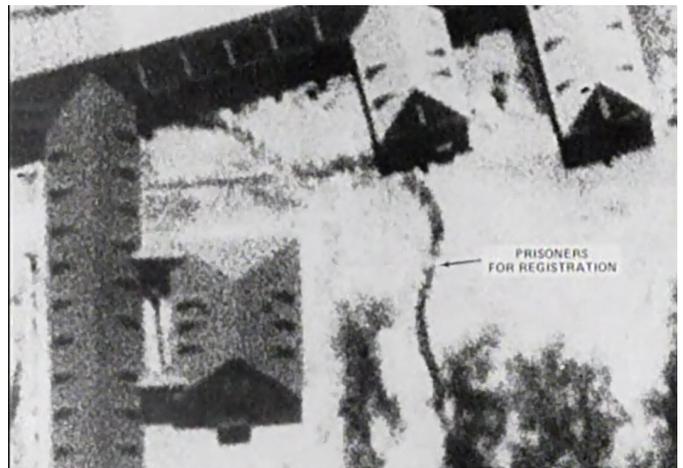


“Entre as cabeças raspadas, uma menina que sorri. Em Auschwitz, além da morte e do trabalho havia um mercado negro, havia histórias de amor e resistência.” Fazer objeção ao comentário por imputar a estas duas fotografias um significado que não era acessível à câmera/ olhar e que não se pode documentar historicamente é passar por alto outro traço crucial da interrogação do campo visual em *Bilder*: seu discurso sobre a visão humana.

Em outra sequência, numa função congênere, embora com outra inflexão, a voz em *off* enfatiza:

As aerografias mostram as vítimas de uma altura de 7.000 metros. No grão da fotografia encontram a proteção da personalidade. Hannah Arendt escreveu que os campos de concentração eram laboratórios. ‘Laboratórios nos quais se experimenta se a pretensão fundamental dos sistemas totalitários de que as pessoas podem ser completamente domináveis pode ser confirmada. Trata-se de verificar o que é possível e provar que tudo é possível.’

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA



No entanto, nem os nazistas perceberam que os seus crimes foram fotografados nem os americanos repararam que os fotografaram. As vítimas também não repararam nada. Registros como num livro de Deus.

Visagéité

Como antes indiquei, derivo minha distinção entre o olhar e o olho de Lacan. Entretanto, o *Seminário XI* é muito mais expansivo sobre o olhar que sobre o olho. Brevemente, Lacan comenta uma passagem de *L'Être et le néant (O ser e o nada)*, de Sartre, a qual sugere que a visão é sumamente propensa a experimentar a exterioridade do olhar e a sentir vergonha com relação a este na posição de voyeur atrás de uma fechadura (1988, p.83-4). Lacan também propõe que o olho experimenta seu *deslocamento* (a *esquize*) com relação ao olhar como uma castração. Estas poucas referências à visão me levaram a propor que, à diferença do olhar, a visão está dentro do desejo. Também sugeria que a visão está inscrita pela carência, como a que está centralmente envolvida. Ainda que continue me parecendo que estas poucas observações afetam algo fundamental em relação à visão, não constituem senão a forma mais preliminar de uma definição. Entretanto, a matriz textual que tornou possível esta tentativa de uma especificação histórica do olhar, e sua diferenciação mais precisa com relação ao olho humano, facilita também uma elaboração um tanto mais complexa da visão.

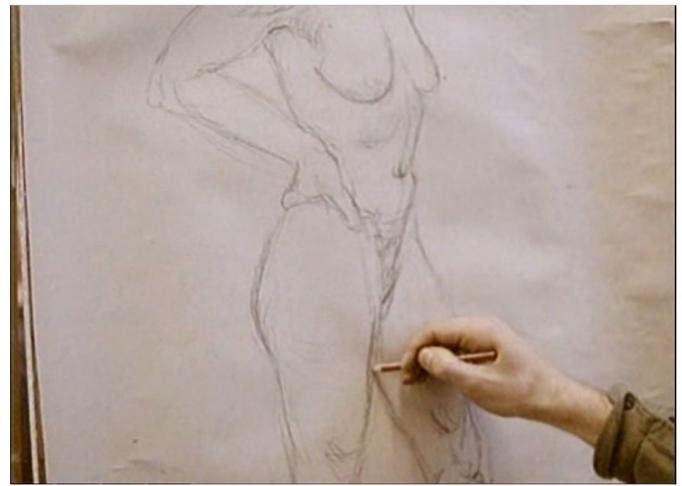
Como visto, o primeiro dos triângulos de *Os quatro conceitos fundamentais* situa o que Lacan chama de “imagem” entre o olho e o objeto, com a qual indica que nossa apreensão do mundo está sempre mediada pela representação. Ainda que insista nesta mediação, agora gostaria de dar mais ênfase do que antes na natureza “errante” da visão; com o que me refiro não só a sua suscetibilidade de *méconnaissance*, mas também a sua resistência à tirania absoluta por parte das práticas materiais que contribuem a determinar como é que se vê. Se bem que a visão humana sempre ocorre em uma moldura da representação, nem sempre será fácil controlar qual é a moldura mobilizada em uma situação de visão dada. Como Norman Bryson sugere: “The life of vision is one of endless wanderlust, and in its carnal form the eye is nothing but desire”.³⁰

Em *Techniques of the Observer* (1992), Jonathan Crary argui contra a oposição absoluta que normalmente se mantém entre a fotografia por um lado e o Romantismo tardio e a modernidade, por outro: uma oposição baseada na ostensiva objetividade da primeira e na manifesta subjetividade dos segundos. Ele sugere que um e outros põem em evidência o *deslocamento* do olho com relação ao olhar, mas com fins diferentes. No caso da fotografia, a separação da visão com relação à câmera contribui para reforçar a reivindicação de uma visão verídica e científica por parte da câmera. No caso do Romantismo e os primeiros tempos da modernidade, o certo é o reverso: liberado de seu alinhamento com os aparatos óticos que definem a visão objetiva e firmemente enraizado no corpo que com frequência ameaça esmagá-lo, o olho pode abandonar seu vão projeto de ver o que a câmera vê e, ao contrário, ver o que esta não pode ver. Como Crary disse em um determinado momento, uma vez que a visão se realocou na objetividade dos observadores, dois caminhos entrelaçados se abriram. Se levava a todas as múltiplas afirmações da soberania e a autonomia da visão derivada deste corpo novamente empobrecido. O outro caminho apontava até a crescente estandardização e regulação do observador que resultava do conhecimento do corpo visionário. (*Ibid.*, p. 150)

Porém, ainda que parta da excelente formulação de Crary, quero suavizar uma vez mais a severidade de suas demarcações históricas. Se bem que seja indiscutível que o Romantismo e os primeiros tempos da modernidade exploraram e celebraram a visão subjetiva com uma intensidade até então sem precedentes, não podemos imputar a esses movimentos o início de tal visão. Se, como venho sustentando, a visão não tem coincidido nunca com o olhar (apesar de que certas tecnologias óticas talvez tenham contribuído para negar a distância que as separa), então a visão não tem possuído nunca o domínio e as funções constitutivas que tradicionalmente lhe foi atribuída. O corpo a que obstinadamente pertence tem estado sempre alocado dentro do espetáculo. Finalmente, a visão tem possuído todo o tempo a capacidade de ver de um modo distinto e inclusive em contradição com o olhar. O olho é sempre até certo ponto resistente aos discursos que tentam lhe dominar e regular, e eventualmente pode opor drasticamente à lógica representacional e as práticas materiais que especificam a visão exemplar em um momento temporal dado.

³⁰ A vida da visão é de ânsia infinita por conhecer o mundo, e em sua forma carnal o olho não é outra coisa senão desejo. (BRYSON, 1984, p. 209 apud JAY, 1993, p.166) (tradução nossa)

A comentarista de *Bilder* associa repentinamente à visão com a capacidade de ver as coisas que a câmera/olhar não pode ver. A primeira ocasião em que o faz constitui um exemplo ostensivamente direto da sugestão de Crary, a saber, de que o Romantismo tardio e a modernidade celebraram a independência do olho com relação aos dispositivos óticos que antes o definiam. Imediatamente à continuação da sequência que começa com um desenho de Dürer e conclui com o olho da modelo vem uma sequência que mostra estudantes de arte desenhando nus femininos. Ainda que todos estejam aparentemente desenhando a mesma modelo, uma mulher negra, de um cavalete a outro não há consistência de representação. Como *Bilder* sublinha quando mais tarde volta a apresentar trechos procedentes da mesma sessão, da pose, cada estudante “vê” algo diferente do que veem todos os demais estudantes e – inclusive mais dramaticamente – do que vê a câmera. *Bilder* se concentra

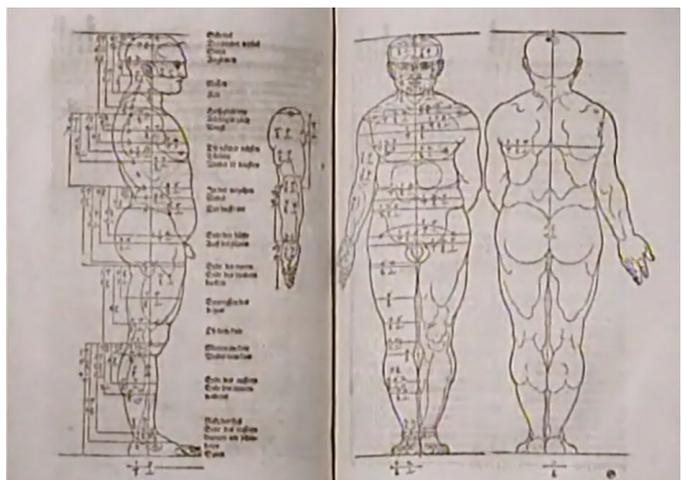


rante uns bons minutos nos movimentos de uma mão que repetidamente apaga e muda os limites exteriores da forma humana no processo de desenhá-la.

Em isso não só sugiro a impossibilidade de fixar esses limites em definitivo, mas que também *Bilder* inscreve vacilações e as paixões da mão mesma que desenha, mesmo que insistindo na localização corpórea do olho.



Quando na meditação sobre as fotos argelinas a comentarista distingue o olho da câmera/olhar, sublinha o fato de que enquanto a câmera/olhar “capta o momento e assim se desliga do passado e do futuro”, o olho é capaz de pôr uma vez mais o presente em contato com o sucedido antes. “Quando olha na cara a um íntimo”, observa, “se evoca algo de um passado compartilhado”. *Bilder* propõe portanto que se a câmera/olhar cumpre uma função memorativa, a visão está aliada com algo aparentemente com essa função mas que de fato é muito diferente: a memória. Enquanto a fotografia cumpre uma função memorativa, extraindo um objeto do tempo e imortalizando-o para sempre em uma forma particular, toda a memória tem relação com a temporalidade e a mudança. Apreende algo menos como um objeto delimitado do que como um conglomerado de imagens e valores complexos e constantemente em mudança.

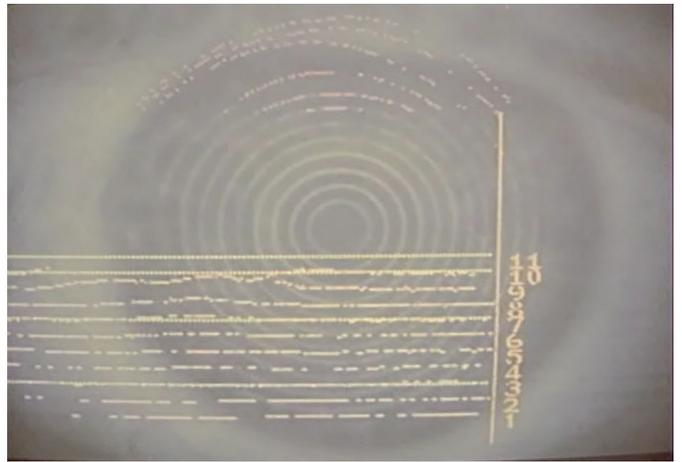


A comentarista deixa isso ainda mais claro em uma passagem posterior do filme. Enquanto olhamos mais fotografias de mulheres argelinas tomadas por Marc Garanger para documentos de identidade, ela diferencia entre “o retrato de um ser humano” – com o qual parece traçar o mapa do domínio do olho – e o que a câmera/olhar pode “ver” em termos da instabilidade e incerteza do objeto de visão de alguém. Significativamente, a indeterminação desse “retrato” também a valoriza por cima da determinação da fotografia para os documentos de identidade:

Aufklärung, esclarecimento, um conceito da polícia. Agora, a polícia quer avaliar imagens. A polícia, aqui e algures, arquivou fotografias de milhões suspeitos. Como se pode descrever uma cara de modo que possa ser reconhecida por qualquer um? Por todos, até mesmo uma máquina. Como descrever um rosto? A polícia não é ainda capaz de registrar as características de um rosto humano, quais traços se mantêm, na juventude e na velhice, na sorte ou na infelicidade. A polícia não sabe o que é a imagem do homem.

Em outro lugar, *Bilder* reitera a conexão entre a visão e a lembrança, no momento que existe o espectro semântico da memória. Em um ponto, quando a câmera nos mostra alguns desenhos de Alfred Kantor, sobrevivente de um campo de concentração, a comentarista associa a visão com o que se poderia chamar de “marcas na memória”. “Alfred Kantor, que sobreviveu a três campos de concentração, um deles Auschwitz, fez estes desenhos logo após a libertação”, assinala. “Alguns a partir de esboços, que co-presos guardavam para ele, a maioria deles de acordo com sua própria memória figurativa.”

Associar a mirada com lembranças ou impressões visuais é atestar uma vez mais sua relação eternamente mutante com o objeto dado. É também deixar evidente uma vez mais sua base subjetiva. Na *Interpretação dos sonhos* (*Die Traumdeutung*, 1900), Freud sugere que o fluxo de percepção que atravessa a psique deixa atrás “rastros” ou impressões na memória. Estas marcas na memória diferem de constituir um registro do “real”.³¹ Quando as percepções fluem através da psique, antes de chegar a consciência, elas são elaboradas de diversas maneiras pela censura e



³¹ FREUD, S. *A interpretação dos sonhos* (1900). Porto Alegre: L&PM, 2012.

pela fantasia, e este processo continua no nível da memória.

Dada sua escassa fiabilidade como indício da realidade externa, a visão poderia parecer um lugar estranho em que localizar uma *resistência*, mas *Bilder* não hesita em fazê-lo. Já bem adiantado o filme, sobre uma série de fotografias de campos de concentração, a voz em *off* conta uma relato que evidentemente essas fotografias não conseguem exemplificar. Esse relato inclui dois internos de Auschwitz que escaparam do campo de concentração, chegando à Eslováquia e escrevendo um informe sobre a “solução final”. A comentarista assinala o arriscado dessa empresa em termos que a vincula diretamente com uma visão incorporada, mortal, mas, não obstante, resistente. Primeiro sugere como princípio geral que “era perigoso ser testemunha ocular” dos acontecimentos de Auschwitz, e logo a voz caracteriza o testemunho oferecido pelos dois prisioneiros como “testemunhar”. E, uma vez mais, a voz em *off*, “havia trabalhado na administração” de Auschwitz, onde “se dedicava à consignação da data, país de origem e do número dos recém-chegados”.

Em um determinado ponto, a comentarista acentua a natureza “fática” das impressões visuais que alguns sobreviventes de campos de concentração levaram consigo de Auschwitz, e, portanto, a capacidade dessas impressões para substituir as fotografias. Entretanto, quase imediatamente, traz de novo ao primeiro plano a incomensurabilidade das impressões com as fotografias. As impressões visuais de Kantor mostram um lugar “que as imagens fotográficas não podem transmitir”. Comunicam uma “verdade” que a câmera/olhar nunca poderia captar, precisamente porque esta “vê” com lentes mecânicas e descorporificada: uma verdade que é inseparável da experiência subjetiva e incorporada de ser um interno judeu em um campo de concentração nazista.

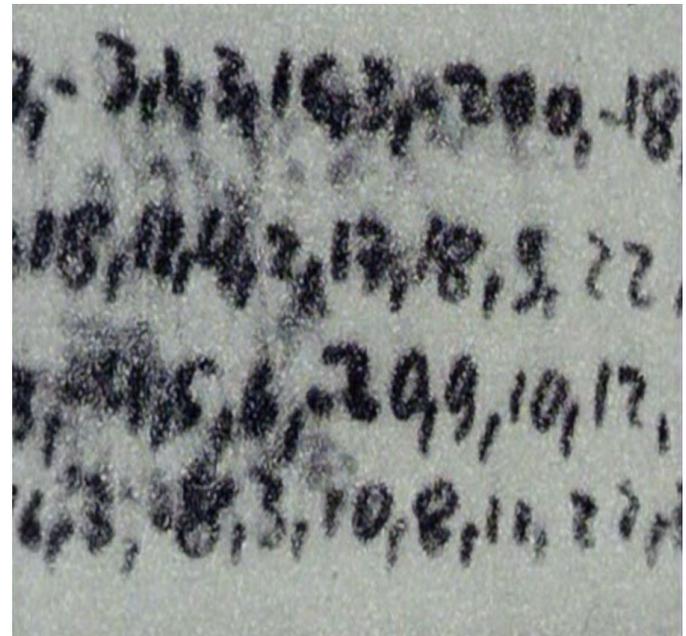
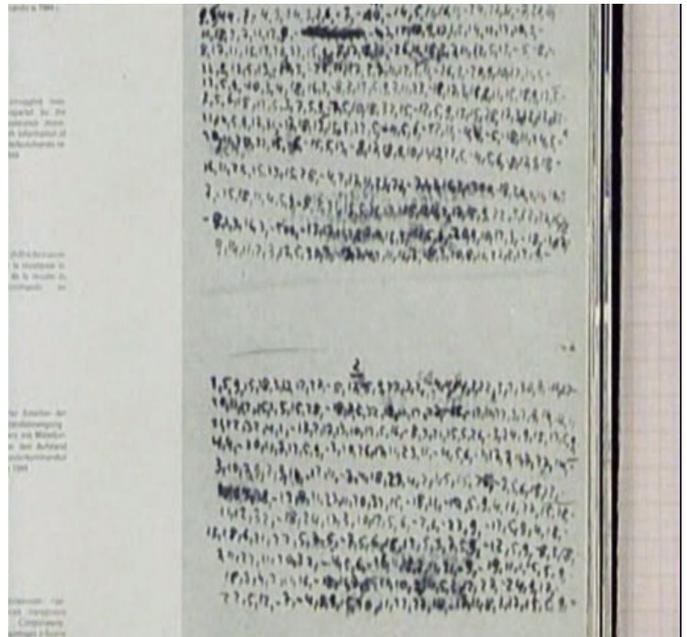
Ainda que esta “verdade” careça de estabilidade temporal e coerência formal, e ainda que possa ser “objetivamente” verificada, em outro lugar se mostra que ela constitui a base de uma revolta política. *Bilder* conclui com a explicação de um levantamento por parte de um grupo de internos de Auschwitz que resultou na



destruição parcial de um crematório, e vincula abertamente este levantamento com sua reflexão mais ampla sobre o espetáculo e a visão. Quando a câmera se centra em uma fotografia que mostra filas de números escritos à mão, cada um separado dos demais por uma vírgula, a voz em *off* nos induz a visualizar uma vez mais o que esse aparato não pode mostrar: “Números outra vez. Estes números são mensagens codificadas dos prisioneiros de Auschwitz pertencentes a um grupo de resistência. Marcam a data de um levantamento.” Um primeiro plano dessas fotografias constitui a penúltima imagem de *Bilder*, e quando se materializa, a comentarista vincula seus números, como os que subjazem ao sistema de perspectiva, com a produção de imagem: “O desespero e uma coragem heroica”, conclui, “fizeram desses números uma imagem”. Entretanto, os números que servem de mensagens codificadas para uma revolta de prisioneiros não têm nada em absoluto que ver com a sistematização e a quantificação matemáticas; o que nos permite “ver” é algo inapreensível para a câmera/olhar.

Como a estas alturas deveria ser evidente, em *Bilder* a relação disjuntiva e oposta entre a câmera/olhar e a visão se materializa muitas vezes através da não equivalência entre a imagem fotográfica e a palavra. Como visto, a comentarista fala “sobre” as fotografias das mulheres argelinas e os internos dos campos de concentração judeu. Tenta assim apreender e nos fazer apreender algo que as fotografias mesmas não podem mostrar: a experiência subjetiva de estar “dentro” desses corpos particulares quando uma câmera/olhar aprisionada em um sistema representacional particular e imbricada em certas práticas materiais lhes concedeu foco.

Na sequência argelina, este processo vai mais longe. A mão de Farocki revela literalmente o rosto da mulher argelina quando a comentarista diz: “O véu cobre a boca, o nariz e as bochechas, e deixa livre os olhos”. Logo cobre primeiro a boca e o nariz de outra mulher, e imediatamente seus olhos, enquanto a comentarista acrescenta: “Os olhos devem estar acostumados a encontrar-se com um *olhar* estranho. A boca não pode acostumar-se a ser olhada”.



Em determinado momento, em seguida, a voz em *off* se alinha estreitamente com a visão. Articula ou dá testemunho daquilo que a fotografia por assim dizer reprime ativamente: a “realidade” corpórea e psíquica de ser mulher e argelina em uma colônia francesa em 1960, ou mulher e judia na Alemanha dos primeiros anos da década de quarenta.

De modo que *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* faz mais que explicar algumas das relações intrínsecas e extrínsecas que constituem esse aparato que, mais que qualquer outro, segue definindo o olhar na cultura ocidental, e portanto facilita uma melhor compreensão do que é histórico e trans-histórico no campo da visão. Também faz algo além de mostrar que a visão está dentro do espetáculo, e que recebe todo tipo de coação por parte das práticas materiais e da lógica representacional por meio das quais se sente a câmera/olhar. O filme de Farocki indica também

e, precisamente porque está localizada dentro do sejo, a temporalidade e o corpo, a visão pode reanir e abrir à mudança o que a câmera/olhar mortificaria e rememorar. Pode, assim, constituir um lugar para uma visão resistente e inclusive transformadora.

plano final de *Bilder* dá precisamente testemunho desse potencial transformador. Mostra uma imagem de Auschwitz feita após a destruição parcial do Crematório 4. Apesar de, evidentemente, ser um produto da fotografia aérea, uma das práticas materiais que *Bilder* tem mostrado que definem a câmera/olhar não é legível em termos desse sistema representacional, mais parece uma pintura abstrata que uma fotografia. De fato, uma vez que as últimas palavras pronunciadas pela comentarista se referem em última instância a esta imagem, poderia se dizer que surge de números muito diferentes daqueles que sustenta a perspectiva: aqueles exibidos na última tomada. Já que na justaposição dessas notações marcadas com tinta dessa tomada com a fotografia do crematório danificado, onde uma coisa possibilita a outra, há implícita uma lógica de causa-efeito, aqui *Bilder* sugere o potencial de oposição da visão e sua capacidade de intervir no campo da visão. Em outras palavras, sublinha a capacidade da visão não meramente para ver o inapreensível à câmera/olhar, mas também alterar o que esse aparato “fotografa”.





Antes, distingui a visão do olhar, fundamentando-me na localização da visão dentro do espetáculo, o corpo, a temporalidade e o desejo. Também argumentei que, ainda que esta localização seja limitadora em certos aspectos, seria extensível em outro. Foram feitas algumas afirmações contundentes em favor da consequente capacidade da visão para burlar as diretrizes que a faziam ver de determinada forma. Entretanto, estas afirmações são formuladas sem implicações teóricas “colaterais”. Como a princípio o que estava em foco era o olhar, me ocupei da visão somente no contexto concreto de *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*. No entanto, vejo a necessidade de uma formulação mais paradigmática desse agente visual, assim como as forças que o constroem.

O olho humano não pode ser simplesmente tomado pelo seu valor nominal. Além de ser o lugar em que se produz a percepção visual, é a faculdade pela qual a imagem seria apropriada em forma de “si”. Também representa um dos eixos primordiais no que se produz a projeção, e o lugar perceptual mais clássico da negação. Finalmente, a visão imputa em geral a si mesmo poderes que não lhe pertencem, poderes que residem em outro lugar no campo de visão e que restringem o que ela pode ver. Minha explicação do olho começará não com uma triunfante afirmação das capacidades contestatárias desse órgão, mas com uma desconstrução através de Jean-Paul Sartre e Jacques Lacan, de sua fantasia de domínio e a transcendência, e uma especificação das limitações sociais e psíquicas que o restringem. Só então me lanço à difícil tarefa de elaborar algo que não cabe encontrar nem em *L'êtré et le néant* nem em *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*: algo que chamaria o “olhar produtivo”. Se essa noção há de ter alguma validade teórica, deve produzir-se mais dentro que fora do espaço discursivo da psicanálise. Em consequência, ainda que a psicanálise seja evidentemente um território inóspito para a noção de “agente”, será onde proponho (provisoriamente) o desafio.

Plisser les yeux de Sartre

Em *L'être et le néant (O ser e o nada)*, publicado pela primeira vez em 1943, Sartre isola e critica a fantasia mais específica da visão enquanto olhar. No processo, despoja a visão de uma série de atributos que esta com frequência se lhe imputa falsamente. Logo coloca esses atributos em outro lugar: no que ele chama *le regard*. Sartre começa sua explicação do campo visual estabelecendo uma comparação entre dois atos muito diferentes de olhar. No primeiro, um voyeur olha através do olho da fechadura de uma porta. Ele está tão completamente absorto no ato de ver, que está desprovido de autoconsciência: tão absorvido no espetáculo que tem diante de si, que seu “ser mesmo” se lhe escapa. Segundo Sartre, “nada há *ai* salvo um puro nada que rodeia e faz ressaltar certo conjunto objetivo que se recorta no mundo”(2007, p.335). Este “nada” é paradoxalmente sinônimo de certa transcendência: uma transcendência do espetáculo, do corpo e, em últimos termos, do si.

Mas, de repente, o voyeur ouve passos no corredor ou o ranger de galhos da árvore, e o primeiro conduz a um segundo quadro visual. Ele é conjurado a sair do nada à existência em forma de uma imagem para esse Outro evocado pelos passos ou pelos galhos. O voyeur agora vibra com um aviso prévio de si-enquanto-espetáculo, e por meio dessa intimação se produz nele uma consciência de si. Este “*ser visto*” precipita no voyeur o que Sartre chama de *le regard*.

Sartre associa esta experiência da especularidade a toda uma série de “sintomas” psíquicos, todos de alguma maneira indícios da condição de estar em uma relação de exterioridade com o si de alguém. Estes sintomas logo imaginariamente convertidos em uma lista de valores diretamente antitéticos para produzir *le regard*. O sujeito cujo emblema seria o voyeur experimenta sua especularidade como a perda de transcendência. Sua experiência de si mesmo como um “puro” olhar, exterior ao campo de visão, dá lugar à inquietante posição de seu próprio olhar como o ponto em relação ao qual o mundo está ordenado; a isso sucede a orientadora constatação de que o mundo assume sua coerência em relação com uma posição radicalmente distinta, uma relação inacessível a ele. Sua transcendência é, assim, nos termos de Sartre, “transcendida”, e o mundo se distancia de seu olhar.

A apreensão de sua própria especularidade, por parte do voyeur, leva também à descoberta de que ele tem seu “fundamento” fora de si mesmo e de que “ele existe para o Outro”. O fato de que para Sartre esta apreensão seja primordialmente favorável à “vergonha” sugere que, para ele, existir para o Outro implica não só um estado de dependência, mas também uma situação de culpa (*Ibid.*, p.336). *Ser visto* é ser julgado e encontrar-se defeituoso, diz Sartre em um ponto. Uma passagem posterior de *O ser e o nada* introduz inclusive uma temática mais insistentemente cristã. Funcionar como espetáculo e, portanto, existir para o Outro, seria encontrar-se em um estado de “queda” (*Ibid.*, p.369).

Finalmente, aprender a própria especularidade de alguém é encontrar-se “dono” da “situação”. Como esta última caracterização sugere, Sartre importa ao campo de visão uma temática hegeliana (*Ibid.*, p.462), assim como cristã. *Ser visto* é ser “objeto de valores que vêm me qualificar sem que eu possa agir sobre esta qualificação ou sequer conhecê-la” (*Ibid.*, p.344); ser “o instrumento de possibilidades que não são minhas possibilidades”, e estar constituído “como um meio rumo a fins que ignoro” (*Ibid.*). É portanto ver-se despojado do domínio e reduzido à condição de escravo.

O Outro para quem o voyeur existe designa não só a posição desde a que é visto, mas também o lugar para o qual o mundo flui quando se separa de seu olhar. Este Outro representa o limite da liberdade do voyeur, mas Sartre o caracteriza como sendo infinitamente livre – Sartre também imputa ao Outro uma autonomia absoluta. O voyeur – sugere – não pode derivar esse Outro de si mesmo, pois o Outro é autopresente e se autoconcebe, uma espécie de “*Ich bin ich*”. É o Deus cujo juízo induz à vergonha e causa do mundo de que o voyeur faz parte (*Ibid.*, p.323-3). Finalmente, este Outro é o amo ao qual o voyeur está escravizado.

Ainda que a posição de Deus e o pecador e o amor e o escravo constituam termos centrais, estruturadores dentro da explicação de *le regard* por parte de Sartre, outra oposição é ainda mais capital. No coração de *O ser e o nada* se encontra a antítese entre o sujeito e o objeto que é seu oposto absoluto. O Outro é presente em toda parte como aquele por meio do qual me converto em um objeto, argumenta Sartre.³² Aqui e em uma passagem posterior do mesmo texto, não só insiste na impossibilidade de deter esse incessante processo de auto-expropriação pelo qual sou referido fora de mim mesmo em forma de um objeto, mas que também sugere que só posso ser um objeto para um “puro sujeito”, isto é, para alguém que seja ele mesmo incapaz de converter-se por sua vez em objeto. Esta subjetividade implica de alguma maneira minha própria objetividade, ou, para ser mais precisa, será lida fora desta sua precondição. “O outro é para mim, antes de tudo, o ser para o qual sou objeto”, escreve Sartre, “o ser *pelo qual* adquiero minha objetividade. Se posso conceber uma só de minhas propriedades ao modo objetivo é porque o outro já está dado. E está dado, não como ser de meu universo, mas como sujeito puro.” (*Ibid.*, p.347)

Sartre caracteriza este “sujeito puro” em termos tão excessivos com respeito às capacidades humanas, que em última instância se converte em uma categoria fantasma, que não pode associar-se com um par real de olhos. Qualquer tentativa de efetivar essa condensação tem um de dois resultados: ou bem *le regard* parece de alguma maneira flutuar diante dos olhos, com o que confunde, ou bem a atenção se põe nos olhos e *le regard* se evapora, só para adquirir residência em outra parte. Quando Sartre finalmente sugere como se pode definir, diz que seria como “a presença pré-numérica do outro” (*Ibid.*, p.360), pois ainda que só possa representar-se como um “Uno”, implica “a presença de uma realidade não numerada de homens” (*Ibid.*), dá eloquente testemunho da impossibilidade de uma localização exata de *le regard*: do fato de que está ao mesmo tempo em toda parte e em nenhuma. Este agente especular é finalmente especificado mais por seus efeitos que por suas propriedades tangíveis. De fato, poderia caracterizar-se como uma “causa vazia”: como um agente ao qual a fantasia outorga existência tomando como base a apreensão de sua localização dentro do campo de visão por parte do voyeur.

Mas, ainda que Sartre ressalte repetidamente que *le regard* excede radicalmente as possibilidades humanas, lhe atribui consistentemente funções humanas ou ao menos tem uma inclinação antropomórfica: olhar, criar, julgar, dominar. Também sugere mais de uma vez que a falta de vigor do voyeur é de alguma maneira simultânea ao revigoramento do Outro a que ele imputa *le regard*; a transcendência destituída de um lugar se instaura em outro, segundo a lógica desse binarismo, familiar a esta altura, “ou tu ou eu”. Em última instância, o Outro conjurado à existência pelo estalido das folhas ou o som dos passos, figura portanto dentro da explicação de Sartre menos como uma abstração simbólica quanto como o rival imaginário cujos fabulosos atributos são produtos da *méconnaissance* tanto como foram aqueles originalmente afirmados pelo voyeur.

³² Claramente, há muita sobreposição entre estas três categorias de oposição, mas como a explicação do campo de visão por Sartre difere da explicação de Lacan com relação à oposição sujeito/objeto, pretendo ocupar-me dessa oposição em separado da de Deus/pecador e da de amo/escravo.

Valiosa é a distinção que Sartre faz entre o olho e *le regard*, e convincente é a alegoria voyeurista por meio da qual concede realidade a essa distinção. No entanto, sua explicação do campo visual continua sendo muito “personalista”, uma espécie de luta até a morte de visões. Ainda que sua insistência na incorporação e na especularidade do olho sejam de um valor inestimável, Sartre reduz esse órgão ao status de um laçao ou escravo, desprovido de poder. Seria impossível atribuir ao olho inclusive uma limitada condição de agente. Além disso, Sartre imputa a *le regard* tudo o que subtrai a visão do voyeur. Poderia se dizer não que desconstrói, mas desloca a noção de um olho transcendental. Finalmente, Sartre desperdiça a crucial oportunidade implícita no conceito *olhar-olhado*: a oportunidade de formulá-la em relação não com a objetividade, mas com a subjetividade (*Ibid.*, p.342). Não consegue compreender que, latente na apreensão da exterioridade de *le regard*, se encontra a possibilidade de chegar a uma consciência da carência sobre a qual o olhar se articula e aparecer como um sujeito no sentido mais forte desse termo.

Até o momento evitei traduzir *le regard*. Em *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, o trabalho de que me ocupo em seguida, Lacan também repete o único substantivo disponível para designar a atividade de ver. No entanto, este distingue insistentemente entre *le regard* e o olho, isto é, a visão humana. Nas páginas que segue, revesarei a palavra “ver” para a atividade em que o olho humano está implicado em contraposição aos vários modos do olhar. Entretanto, uma vez que *O Ser e o nada* não apresenta uma distinção consistente entre as duas noções, mas repetidamente “subjetiviza” o olhar, tentei assinalar seu imbrincamento conservando o substantivo em francês.

can et le camp de vision

Embora *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, publicado pela primeira vez na França, em 1973, tenha em um momento se referido a *O ser e o nada*, ele demanda que seja lido com esse texto (Lacan, 1988, 13-4). Mais: em certos aspectos, a formulação de Lacan parece que decorre direto de Sartre. Como em *ser e o nada* o olhar está de alguma maneira em toda parte e em nenhuma. É simultaneamente ubíquo e “apreensível”. Ainda: de novo o olhar se manifesta mais através de seus efeitos que de sua motivação. Ele imprime em nós através da sensação que cada um tem por vezes de manter-se dentro do campo de visão de ser entregue à especularidade.

Assim há uma série de modos nos quais a explicação do olhar por parte de Lacan difere drasticamente da explicação de *le regard* por parte de Sartre. De fato, *Os quatro conceitos fundamentais* soa muitas vezes como uma reconceptualização aprofundada do campo de visão sartreano. Embora na passagem em que Lacan faz alusão a *O ser e o nada*, ele se refira ao cenário duplo no qual o voyeur olha pela primeira vez através do olho da fechadura e em seguida se experimenta como um espetáculo em relação com o Outro não visto (*Ibid.*, p.84), a relação entre as duas partes desse cenário ele não a articula em termos de um simples deslocamento. Muito menos define essa relação em termos de uma reificada oposição sujeito/objeto. Ao contrário, enfatiza a assimetria do olhar com que o voyeur observa através do olho da fechadura, e o “olhar” com que é surpreendido. Também oferece uma explicação muito diferente da subjetividade.³³

³³ Lacan aqui rompe não somente com Sartre, mas com Maurice Merleau-Ponty, para quem há uma simetria e uma reciprocidade absoluta entre vidente e visto. Em *Le Visible et l'invisible* (1964), Merleau-Ponty escreve: “Who looks must not himself be foreign to the world that he looks at. As soon as I see, it is necessary that the vision [...] be doubled with a complementary vision or with another vision: myself seen from without, such as another would see me, installed in the midst of the visible [...] who sees cannot possess the visible unless he is possessed by it, unless he is *of it*, unless [...] he is one of the visibles, capable, by a singular reversal, of seeing them - he who is one of them.” (*The Visible and the Invisible*, trad. Alphonso Lingis, Northwestern University Press, 1968, p. 134-5) “Quem olha não deve ser ele mesmo estranho ao mundo que olha. Enquanto vejo, é necessário que a visão [...] se desdobre com uma visão complementar ou com outra visão: eu mesmo visto de fora, tal como outro me veria, instalado no meio do visível [...] quem vê não pode possuir o visível a menos que seja possuído por isto, a menos que seja isto, a menos [...] que seja um dos visíveis, capaz, mediante uma singular inversão, de vê-los: ele que é um disto” (tradução nossa). No entanto, ao mesmo tempo que Lacan insiste na incomensurabilidade da visão e do olhar, ao menos em parte, sua noção de que o olhar está dentro do espetáculo também a deriva de Merleau-Ponty.

Em primeiro lugar, Lacan deixa claro que o mesmo olhar – que para Sartre representa o sujeito “puro” ou “absoluto” – escapa totalmente à categoria do sujeito. Embora em certo ponto o defina como “a presença de outrem enquanto tal” (*Ibid.*), o des-antropomorfiza tão implacavelmente como que para em uma passagem associá-la com a “função pulsátil, explosiva, estendida” (*Ibid.*, p.88) da luz, e em outra passagem com a “função da voyura” (*Ibid.*, p.82). Esta “função” precede qualquer ato individual de olhar, e é aí de onde de algum modo procede a visão (*Ibid.*), em grande parte semelhante à linguagem se poderia dizer que preexiste ao sujeito que procura seus recursos significantes. O olhar é, neste sentido, a manifestação do simbólico dentro do campo de visão.

Em segundo lugar, a categoria mediante a qual Lacan concretiza o olhar não é Deus ou o amo, mas a câmera (*Ibid.*, p.106). A câmera, como Deus e o amo, representa uma das persistentes *telas* através das quais temos apreendido tradicionalmente a olhar. Como sustentei anteriormente, durante mais de um século e meio temos procurado no olhar sua metáfora primordial. Entretanto, a eleição da “câmera” por parte de Lacan no lugar de “Deus” ou o “amo” não fala somente de sua contemporaneidade. Tampouco atesta um secularismo intransigente ou um determinado anti-hegelianismo. Mas o uso metafórico do olhar por parte de Lacan como uma câmera representa aquele gesto através do qual mais energicamente o dissocia não só de significantes psicanalíticos específicos da subjetividade, tais como a “carência” e o “desejo”, mas também de designadores convencionais do humano, tais como a “psique”, o “espírito” ou a “alma”.

Finalmente, Lacan dessubjetiva o olhar despojando-o de todas as funções qualitativas que Sartre lhe atribui. Para Lacan, o olhar não julga, nem cria, nem domina. Nem sequer “olha”. Lacan metaforiza o olhar como uma câmera com a finalidade de caracterizá-lo como um “aparato” cuja única função é nos colocar “no quadro”. Não determina o que esse “quadro” será, nem o que significará para nós “estar” aí. Nem está de posse de propriedades intrínsecas pelas quais poderíamos “conhecê-lo”. Como se nos “fotografasse”, e os meios sob os quais experimentamos nossa especularidade são o resultado de agentes totalmente distintos, como são os valores que imputamos ao olhar. São o resultado da rede cultural.³⁴

A explicação do campo de visão por parte de Lacan difere também de Sartre em sua caracterização do olhar. Lacan insiste que o olhar pelo qual o voyeur é “surpreendido” não só o constitui como espetáculo e despoja sua visão de sua ilusão de domínio, mas lhe revela que é um sujeito que se mantém em uma função de desejo (*Ibid.*, p.84). Lacan, portanto, imputa uma *subjetividade* autoconsciente mais que uma *objetividade* autoconsciente ao voyeur no momento em que o torna consciente de si mesmo, e rompe a conexão entre subjetividade e transcendência.

Uma passagem posterior contribui ainda mais decisivamente para distanciar esses dois valores entre si. Nele, com referência específica ao ato de olhar, Lacan reitera um dos princípios fundamentais de sua psicanálise: o desejo dentro do campo escópico, como em outras partes, se baseia necessariamente na castração (*Ibid.*, p.88). *Os quatro conceitos fundamentais* sugere não só que o olhar é uma das trajetórias primordiais através das quais discorre a subjetividade, e que é sempre mantida por uma economia libidinal, mas também que seria predicada da carência.

³⁴ A seguir, argumento que, como visto, o olhar representa sobretudo “a presença de outrem enquanto tal”, e assim também deve-se atribuir certa condição de agente à visão coletiva. Sugiro que esse olhar retorna ao espectador imaginário da câmera/olhar em uma direção ou outra, com o qual determina que aspectos da rede cultural sejam mobilizados em uma transação “fotográfica” dada.

Gostaria de sugerir que a produtividade do olhar – sua capacidade para conjurar algo novo à existência – depende em parte de seu reconhecimento e aceitação de que o vazio do que depende é a condição irreduzível de toda a subjetividade. Entretanto, a carência está socialmente codificada de um modo que o converte em uma carga indesejada, e a psique normativa tenta assim libertar-se dessa carga por meio de um deslocamento para o exterior. Ao fazer tal coisa, contribui a constituir como alheio e externo o que não pode aceitar sobre si mesmo: a carência, mas também (como o relato que faz Sartre sobre o voyeur) aqueles termos por meio dos quais é visualmente especificado: a especularidade, a encarnação e a subordinação ao olhar. Significativamente, como Freud deixa claro, a visão e a audição são as duas faculdades que mais a serviço estão da projeção que opera as instâncias da “diferença” sexual, racial e de classe.

No *Seminário XI* e em seus textos sobre o imaginário,³⁵ Lacan indica que o olhar entra também em jogo em uma série de distintas atividades pelas quais o sujeito convencional o fortifica contra a carência, atividades que são também constitutivas da “diferença”. De maneira clássica, o sujeito procura uma identidade fantasmática pela qual ele tenta levar o vazio de que o desejo deriva. O estágio do espelho nos dá, exatamente, nosso modelo primordial para a conceptualização desse particular reconhecimento visual errôneo, que nega a alteridade e a exterioridade da imagem constituinte.

O sujeito quem sabe reconstitui também o objeto erótico em sua própria imagem, mediante uma colonização corpórea. O fetichismo supõe o modelo mais paradigmático da concepção dessa fórmula de *connaissance*.³⁶ Finalmente o sujeito assume com frequência uma relação de propriedade com o mundo, com o qual faz do olhar a fonte pontual de tudo o que vê. Lacan indica o que implica a última dessas deformações visuais quando fala do aspecto desse “*pertencer-me* das representações que evoca a propriedade” (*Ibid.*, p.81). Este reconhecimento errôneo ocupa um lugar relevante na narração que *quatro conceitos fundamentais* toma a *O ser e o nada*. Não surpreende, pois, que quando o voyeur Sartre apreende o olhar atrás da visão, experimenta o mundo como em fuga da visão ao olhar.

Em geral, esses atos de projeção e de introjeção não são promulgados a instâncias do si mesmo, mas são também culturalmente facilitados. Embora indicativos da visão subjetiva, não pode em consequência decidir-se se sejam “produtivos” em nenhum sentido. O olho que conjura algo novo à existência opera segundo um conjunto diferente de imperativos. Tenta, ante tudo, apreender a alteridade do olhar e da imagem constituinte em primeiro plano (mais que renegando) aqueles significantes por meio dos quais marcam às vezes sua presença no campo de visão. Este olho também escruta aquelas formas de *méconnaissance* a que é mais propenso, e trata de rearticular os termos da relação si/ imagem ou si/ outro. Em lugar de assimilar o que é desejável em relação com o outro do si e exteriorizar o que é desvalorizado no si enquanto o outro, o sujeito cujo olhar está aqui se descrevendo luta por ver a *outridade* do si desejado e a familiaridade do outro desvalorizado. Isto é, tenta captar a objetividade do *moi* e o reconhece exatamente nesses outros aos quais não responde com repulsa e prevenção.

Gostaria de ressaltar a primeira dessas possibilidades: ao potencial político implícito na suposição da “identidade-a-distância”. Mas é igualmente importante que reconheçamos nas imagens através das quais temos contribuído para constituir o “estrangeiro” ou “outro”, através de uma dessas deformações do olho que sustenta a “diferença”. Embora Rosalind Krauss não se ocupe explicitamente de nenhum desses modos potenciais de olhar, em *The Optical Unconscious* (1993) inclui uma extensa análise de uma obra de

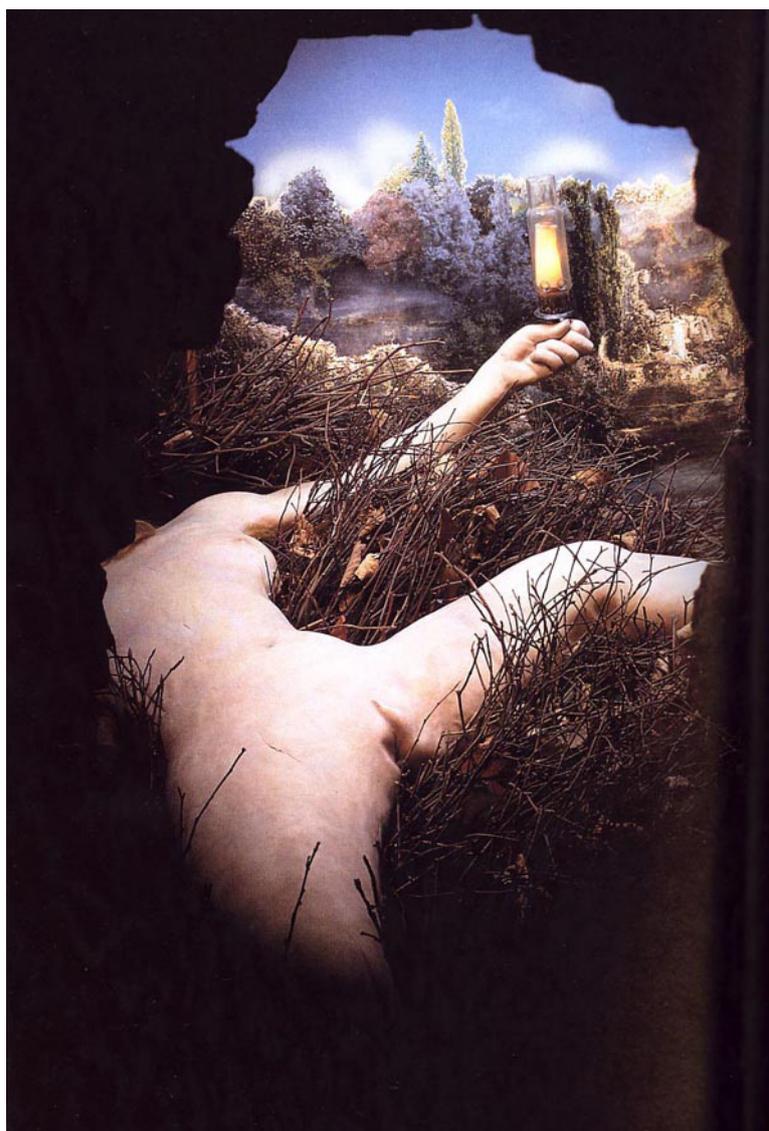
³⁵ LACAN, J. *Escritos* (1966). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 96-103.

³⁶ FREUD, S. Fetichismo (1927). in: *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 21.

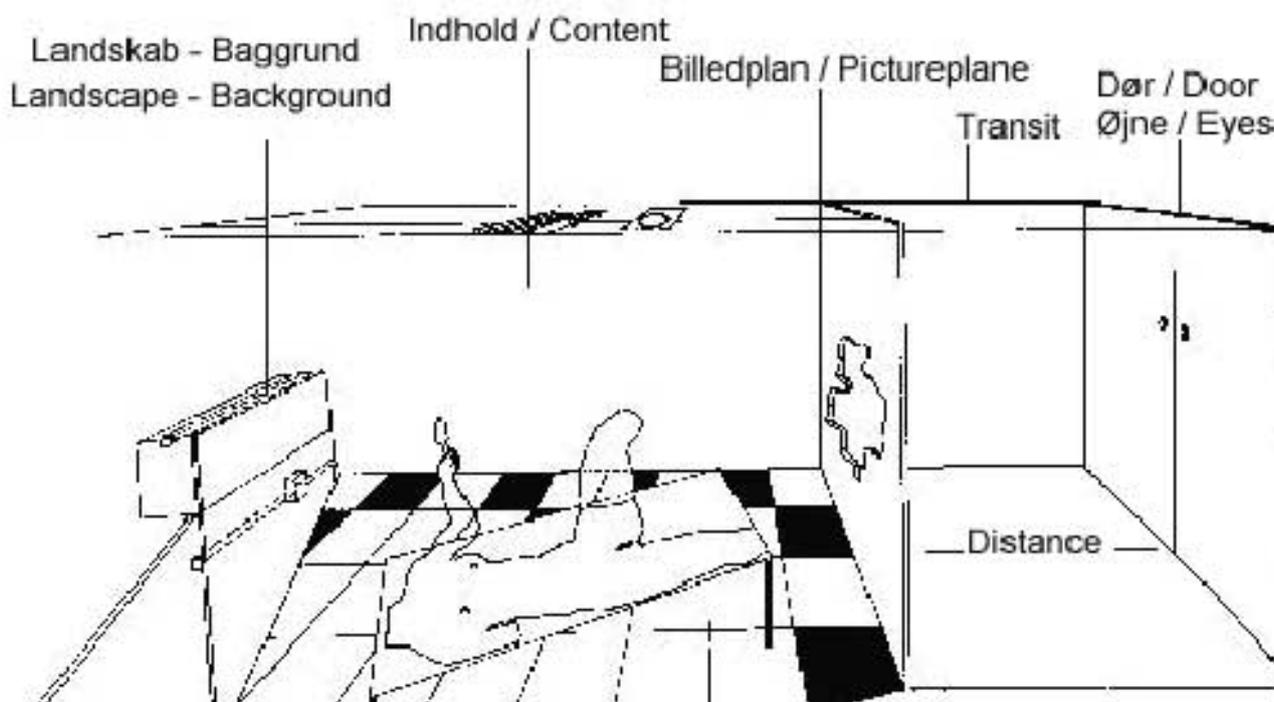
Marcel Duchamp que tem grande relevância para a análise em curso. Como assinala Krauss, esta obra representa um exemplo hiperbólico da exterioridade do olhar. Mas esta não é a extensão de seu projeto. A obra de Duchamp também situa o olhar masculino em uma relação de identificação com o que convencionalmente repudia como radicalmente “outro”. Pode servir, portanto, como demonstração parcial do que quero dizer com o olhar produtivo.

Dompte-regard

A obra em questão é *Etant donnés*, uma maquete de tamanho natural em que Duchamp trabalhou desde 1946 até sua morte, mas que nunca a completou. Em *The Optical Unconscious (El inconsciente óptico, 1997)*, Krauss ilustra esta maquete por meio de duas imagens, uma de Duchamp e uma procedente da análise que dela faz Jean-François Lyotard em *LesTRANSformateursDUchamp (1977)*. A primeira dessas imagens mostra um corpo feminino nu, mas estranhamente informe, com as pernas abertas e uma mão estirada segurando uma lâmpada. Jaz em ângulo diagonal em um campo atrás do qual se estende uma paisagem tão escorçada que não há um ponto de fuga. Por meio desse escorço, se dá ciência ao espectador de que o ponto de fuga dessa imagem pode ser encontrado em alguma parte que não seja sobre o horizonte. A cabeça e os pés da mulher estão obscurecidos pelas bordas que rodeiam uma abertura grande e irregular no muro de alvenaria, através do qual apreendemos o resto de seu corpo. Sua genitália ocupa o centro da metade inferior do enquadre.



A segunda imagem representa a tentativa de Lyotard de diagramar o espaço da maquete. Nela, uma forma feminina sem cabeça nem pés e só com um braço jaz sobre uma mesa em um quarto. A mesa está colocada em um ângulo em relação à irregular abertura no muro através do qual é vista, e eleva o corpo feminino à altura da abertura. As pernas abertas da mulher e a vulva descobertas são os pontos dessa figura mais próximo da abertura no muro. O quarto em que a “mulher” jaz está ele também dentro de um quarto mais amplo, supostamente o espaço público de um museu.



1 sua análise dessas duas imagens de *Etant donnés*, Krauss sugere que a versão de Lyotard simultaneamente solicita do espectador que olhe através do buraco no muro a figura feminina e – em virtude de sua localização dentro do museu – põe “em cena” esse ato de olhar. Poderia se dizer com isso que plasma o momento em que o voyeur sartreano toma consciência de ser ele mesmo observado por *le regard*. Para Krauss, *ver-se vendo-se* é representativo daquela modernidade subterrânea a que se dedica *El inconsciente tico*. Escreve que “ser descoberto olhando pela fechadura significa ser descoberto como corpo; equivale a condensar o dado à consciência de maneira que inclua o espaço deste lado da porta, a converter o corpo do observador em um objeto para a consciência” (1997, p.123). É também ser posto em uma relação de espelho com o visto, no caso, a genitália feminina.

Em sua análise de *Etant donnés*, Lyotard comenta a equação implícita do ponto de fuga e o ponto no qual o objeto que observa se vê animado a situar-se diante de uma representação perspectivista; sugere que na obra de Duchamp isto implica um alinhamento do olho e da vulva. Neste tipo de organização, um dispositivo em espelho, escreve Lyotard, o ponto de visão e o ponto de fuga são simétricos. De modo que se é verdade que o último é a vulva, esta é a imagem especular de uns olhos que espreitam; tal que, quando pensam que estão vendo a vulva, estão vendo a si mesmos. “*Con ce lui qui voit.*”; diz.³⁷

Para Lyotard, o significado da maquete de Duchamp é que contribui a corporificar o olho masculino. Krauss vai além, assinalando que a maquete expõe o olhar público ao voyeur como expõe ao olhar deste a mulher. Mas a obra de Duchamp também realiza uma surpreendente desconstrução da posição fundamental em que

³⁷ LYOTARD, 1977 apud KRAUSS, 1997, p.125.

uma surpreendente desconstrução da posição fundamental em que se baseia a diferença sexual. . O olhar masculino da genitália feminina é emblemático desse deslocamento que o torna exterior, por meio do qual o sujeito masculino situa repetidamente sua carência no lugar do corpo feminino, e o naturaliza como “outro” – isto é, anatomicamente. As posições adicionais que a maquete de Duchamp contribui para articular e derrubar – carnalidade/transcendência, espetáculo/olho – estão construídas sobre esta antítese fundacional. Quando um voyeur masculino aprisionado na máquina diagramada por Lyotard – uma maquinaria produto do próprio ato de ver transformador de Duchamp – encontra seu olhar posto em uma relação de espelho com as genitálias femininas, lhe dá oportunidade de reconhecer como próprio o que está acostumado a descartar violentamente e, portanto, a renegociar a relação entre seu ego e o objeto.

Mas até que ponto isso é renegociável na vida cotidiana? Pode ser fruto de um simples ato de vontade? Se se supõe que esta renegociação implica processos tanto inconscientes como conscientes, a resposta é claramente “não”. Nenhum olhar pode escapar de maneira absoluta às armadilhas do si. Somente pode contribuir incessantemente, com aquele conhecimento limitado a que a consciência tem acesso, a desfazer as projeções através das quais se livra da carência, e as incorporações por meio das quais se apropria do que não lhe pertence. Repetidamente, esta luta acabará em fracasso ou, no mínimo, em um êxito parcial e transitório. Entretanto, a possibilidade de finalmente alcançar alguma vez estas metas não nos liberta da necessidade ética de renovar o projeto do qual faz parte cada vez que fracassa.

Se mantemos ou não uma relação ética com um outro particular pode acabar tendo menos que ver com nossas reações imediatas a ele, amplamente involuntárias, do que com as maneiras como então reinscrevemos essas reações no nível da consciência. Pode ser que não haja nada que possamos fazer conscientemente para evitar que certas projeções voltem a ocorrer repetidas vezes, de uma maneira quase mecânica, quando olhamos certos corpos racial, sexual e economicamente marcados. E isso não significa o fracasso do ético. O ético se torna operativo não no momento em que os desejos e as fobias inconscientes tomam posseção do nosso olhar, mas no momento subsequente, quando recordamos o que acabamos de “ver” e tentamos – com um autoconhecimento inevitavelmente limitado – olhar novamente, de maneira diferente. O momento do agente consciente se inscreve sob o signo da *Nachträglichkeit*, da ação diferida.

Ainda insistindo na importância dessa releitura revisionista, devo enfatizar a formulação de uma prática estética capaz de nos ajudar na difícil tarefa de viver a distância do espelho. Pela mesma razão, apresentei o exemplo dos *Etant donnés*, de Duchamp, uma obra que facilita o reconhecimento inverso e igualmente importante por parte do espectador da familiaridade do que foi abandonado violentamente. Terei ainda que dizer como dispositivos visuais podem ajudar na tarefa de efetuar não só uma renegociação consciente, mas também inconsciente, da nossa relação com o outro.

No entanto, só apresentei uma parte dos obstáculos que aguardam no caminho da assunção de uma subjetividade radical por parte do olhar. Não é somente o si e o *moi* o que contribui para reduzir a produtividade do olhar, mas também uma categoria tão distante da concepção sartreana do campo de visão que não pode sequer ser retroativamente introduzida na descrição do voyeur: a categoria que Lacan chama de *le donne-à-voir*; “o dado-a-ver” (1988, p.75).

Nos três diagramas de *Os quatro conceitos fundamentais*, uma grade mediadora – a que Lacan chama de “imagem” no primeiro, de “tela” no segundo e de “imagem/tela” no terceiro – se interpõe entre três conjuntos de termos. Media a relação entre o olhar, o “ponto de luz” e o sujeito-enquanto-espetáculo, ao qual põe no

“quadro”; a relação entre o olhar e o sujeito-enquanto-espetáculo; e, finalmente, a relação entre o objeto e o sujeito-enquanto-olhar.³⁸ Em outras palavras, a *tela* confere forma e significação à maneira como somos vistos por “outrem enquanto tal”, à maneira como definimos e interagimos com o agente a quem atribuímos nossa visibilidade e à maneira como percebemos o mundo.

No *Seminário XI*, Lacan se ocupa quase exclusivamente da meditação entre o olhar e o sujeito-enquanto-espetáculo. Põe ênfase na “opacidade” da *tela* e no papel constitutivo que esta desempenha com relação ao sujeito. Como ele diz: “se sou algo no quadro, é também sob essa forma de anteparo” (*Ibid.*, p.95). Ainda que Lacan impeça com isso a possibilidade de que o sujeito seja alguma vez inteiramente autodefinidor ou diretamente acessível ao olhar, ainda assim sustenta que o sujeito não precisa ter uma relação exclusivamente passiva com a tela. De fato, Lacan celebra a capacidade no sujeito humano – uma capacidade que, insiste ele, está à disposição unicamente dele – para “jogar” com a *tela* (*Ibid.*, p.107).

Lacan não se atém ao segundo conjunto de relações esboçado acima. Embora o terceiro diagrama de *Os quatro conceitos fundamentais* mostre claramente que a *imagem/tela* – ou o que tenho chamado simplesmente de *tela* – se interpõe entre nós e o olhar, o texto no qual o diagrama aparece nunca comenta o que essa intervenção poderia implicar. Na descrição das linhas de forças agenciadas em *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, tentei contribuir com esse comentário ausente. Sustentei que a *tela* que separa o olhar da nossa visão constitui um dos pontos nos quais a variação histórica e social se introduz no campo de visão, que em certos aspectos é invariável. A *tela* inclui a particular lógica representacional e o espectro de práticas materiais através das quais uma sociedade dada, em um particular momento no tempo, apreende algo que si não muda.

Última das mediações acima enumerada é a de que me ocupo: a relação do olho com a *tela* através da qual “percebe” seu objeto. As observações sobre essa relação por parte de Lacan não manifestam nada do otimismo que aflora em outras partes de *Os quatro conceitos fundamentais*. Não fala da possibilidade de manipular a *tela* que define o sujeito. No lugar disso, só põe em destaque o fato de que o olhar apreende o que está dado para ser visto, e comenta ironicamente o gesto autodefinidor com que logo reivindica este espetáculo pré-dado como seu próprio (*Ibid.*, p.80).

Várias vezes, Lacan atribui ao olhar a faculdade de mostrar (*Ibid.*, p.74): de constituir o mundo como um espetáculo que tem de ser apreendido pelo olho (*Ibid.*, p.73). Também sugere que os objetos ditam como são vistos: “que a percepção não está em mim”, mas “nos objetos que apreende” (*Ibid.*, p.81). Com ambas as formulações, Lacan acentua na passividade do olhar sua apreensão de um espetáculo pré-dado. Entretanto, nunca explica realmente o que quer dizer com esta predeterminação do olhar. Na seguinte seção, tentarei teorizar o crucial conceito do *dado-a-ver*; embora não necessariamente de um modo que derive diretamente de *Os quatro conceitos fundamentais*.

Lacan não só refina a distinção de Sartre entre o olhar e a visão; des-antropomorfiza o olhar. E, ao mesmo tempo, despoja o olhar de muitas das funções que *O Ser e o Nada* se lhe atribui. Isso nos encoraja a pensar no olhar como o terceiro termo simbólico, ou Outro, como um rival imaginário. Lacan também introduz a inestimável categoria da tela (*écran*), que torna possível uma especificação histórica e social da limitação do sujeito como agente com relação às representações através das quais é apreendido. Finalmente, Lacan define o olhar não como a marca de uma objetividade servil, mas como a prova de uma subjetividade *désirant* (*desejante*). Entretanto, dá mais ênfase no *dado-a-ver* do que nas capacidades criativas do olhar, no que essa explicação do olhar é quase tão pessimista quanto a de Sartre.

³⁸ Cada um de nós é “o sujeito da representação” nos três sentidos. É por meio da representação que somos “foto-grafados” e que apreendemos o objeto e o olhar.

Uma série de perguntas entrelaçadas se impõe, em consequência, com considerável força nessa conjuntura. É possível, de uma posição dentro do modelo especular delineado nas últimas páginas, imputar ao olhar qualquer potencial criativo, ou deve supor-se que seu âmbito de competência está tão completamente disposto de antemão para ele como *Os quatro conceitos fundamentais* insinuariam? De outro modo: Há condições sob as quais o olho pode resistir à solicitação da *tela*, ou ao menos ver de um modo que não esteja inteiramente predefinido? Se assim for, quais são estas condições e como podem ser realizadas?

Le donne-à-voir

Uma seção central na análise do campo de visão realizado por Lacan em *Os quatro conceitos fundamentais* se intitula “Anamorfofes”, cujas últimas páginas se dedicam a uma análise de um exemplo especialmente conhecido dessa forma de manipulação visual: *Die Botschafter (Os embaixadores)*, de Hans Holbein (1533). Este quadro, que também aparece na capa da edição francesa de *Seminário XI*, mostra dois personagens de pé em cada lado de uma mesa com dois níveis sobre os quais há diversos objetos evocando as artes e as ciências da época: dois globos, livros, um relógio de sol, um decágono, um esquadro, duas bússolas, um alaúde.

Os homens estão hirtos dentro de seus trajes de ostentação, diz Lacan. Ainda: a indumentária proclama a importância social das duas figuras; o homem da esquerda é um cavaleiro e embaixador francês, o da direita é um bispo. No primeiro plano há um objeto estranhamente distorcido, impossível de decifrar se se posiciona diretamente diante do quadro – a posição habitual para se contemplar uma imagem em perspectiva. Somente colocando-se a distância na direita do quadro pode o espectador reconhecer o estranho objeto como um crânio de uma caveira.



Lacan dá muitos usos a este quadro. Assinala, principalmente, que a posição em relação à qual a imagem em perspectiva convencional se percebe – o “*ponto geometral*” – está intimamente conectada, histórica e filosoficamente, com uma noção cartesiana da subjetividade (*Ibid.*, p.86). Visto que, quando ocupamos esse ponto, tudo parece irradiar de nosso olhar, qualquer quadro organizado em relação a ele nos estimula a colocar na obra essa *méconnaissance*, que é, para Lacan, o equivalente visual do *cogito*: equacionando a visão com o olhar e atribuindo-lhe uma relação de domínio com o mundo. Entretanto, *Os embaixadores* desmonta essa *méconnaissance* escamoteando parte da imagem da nossa visão. Isso impede que nossa visão domine imaginariamente seus conteúdos, acentuando o que se poderia chamar nosso “ponto cego”.

Não é somente por isso que o quadro de Holbein impede que o olho produza uma fantasia da “omnivisibilidade” sobre a qual Lacan discorre demoradamente. Para ele, a cabeça do morto em primeiro plano é produto de uma inversão da geometria utilizada para pintar o resto da imagem (*Ibid.*, p.76). Ver a caveira requer uma inversão do triângulo implícito que vincula o *ponto geometral* com isso, desde o qual olhamos a mesa e os homens. Mais que ocupar a posição de “objeto” no primeiro dos diagramas com que *Os quatro conceitos fundamentais* ilustra o campo de visão, a caveira ocupa a posição do “ponto de luz” no diagrama 2: a posição que já mostrei como indicativa do olhar. E mais do que colocar-nos como observadores, nos coloca no “quadro”. A presença da caveira marca, portanto, a alteridade do olhar em relação à nossa visão e à nossa localização dentro do campo de visão. Como diz Lacan, a caveira anamórfica “nos torna visível algo que não é outra coisa senão o sujeito nadificado – nadificado em uma forma que é, falando propriamente, a carnacção em imagem [...] da castração, a qual centra para nós toda a organização dos desejos através do quadro das pulsões fundamentais” (*Ibid.*, p.87-8).

do dessa forma, *Os embaixadores* realiza uma desconstrução da visão normativa análoga à oferecida por *Ser e o Nada*. Entretanto, ao pensar no quadro de Holbein em relação com os três diagramas de Lacan, presumo que este constitui também um modelo para compreender a visão normativa e para imaginar como poderia ver de um modo não inteiramente dado de antemão. Mostrar que a mesma imagem pode parecer muito diferente segundo o ponto de vista em que é observada.

O quadro de Holbein está organizado segundo dois sistemas de inteligibilidade rivais: um perspectivista e um anamórfico. O conflito entre esses dois sistemas de inteligibilidade é tão intenso que quando se toma a posição de onde se pode ver a parte em perspectiva do quadro, o resto da imagem fica indecifrável. Ao contrário, quando se ocupa a posição na extrema direita da imagem de onde se pode ver a caveira, as figuras humanas e a mesa ficam distorcidas. As duas partes do quadro tampouco mantêm uma relação temática: enquanto a seção perspectivista celebra o poder e o êxito mundano, a caveira decreta que estes valores são a mais pura *vanitas*.³⁹

O primeiro dos pontos de vista projetados pelo quadro de Holbein é facilmente assimilado ao que Lacan designa o *ponto geometral*, dado ser o lugar de onde a imagem em perspectiva se torna legível. O segundo ponto de vista põe em questão as regras do primeiro. *Os embaixadores* sugere que o *ponto geometral* é apenas um lugar de onde apreender a imagem – ou, por extensão, a rede cultural –, e a *tela* pode parecer muito diferente dependendo de onde alguém se “situar”. Mas o que é que se vê conforme cada um desses dois pontos de vista? O que significa olhar segundo cada um dos sistemas de inteligibilidade que o quadro de Holbein põe à disposição?

³⁹ A figura que se encontra ao lado esquerdo da mesa tem uma pequena caveira em sua boina, a qual sugere uma oposição menos absoluta do que proponho entre as duas posições do quadro. *Os embaixadores* também representa em parte uma alegoria da exemplar relação entre o nacionalismo e a reforma e a tolerância religiosa. Entretanto, a suntuosidade da tela, os azulejos do chão e os muitos significantes do êxito humano no domínio do conhecimento, da política e da arte dão solidez e substância ao domínio terreno descrito na parte superior do quadro e negado pela caveira na parte inferior.

Em um caso pode-se afirmar e no outro negar aquilo que tomamos por realidade.⁴⁰ Significativamente, não só os objetos sobre a mesa simbolizam todo o conhecimento humano, e não somente os dois homens representam a possibilidade de uma relação harmoniosa entre a Igreja e o Estado, mas há inclusive dois globos na mesa de dois níveis. Este “mundo” era o que se dava a ver aos contemporâneos de Holbein. Era o que mais facilmente se interpunha entre seu olhar e o campo social.

Há partes do sistema de inteligibilidade que estão em constante oscilação, histórica e cultural. Outros aspectos têm uma longevidade maior e persistem de uma cultura a outra, apesar de sua *sobrevivência* depender de uma reiteração perpétua, dentro da qual as variações locais encontram invariavelmente expressão. Evoquei o sistema de inteligibilidade porque ele guarda íntima relação com o *dado-a-ver*. A posição superior de *Os embaixadores* mostra algo mais que o “mundo” de Holbein. Além do êxito terreno, o quadro valida a “masculinidade”, a “brancura”, a “monarquia” e a “Deus”, situando todos esses termos em íntima relação. A parte superior de *Os embaixadores* constitui a provocação alegórica para a definição do *dado-a-ver* como a operação dentro do campo de visão do sistema de inteligibilidade.

Como o quadro Holbein mostra, esse sistema de inteligibilidade não se dá sem oposição no lugar da *tela* ou do repertório cultural de imagens. Figura aí de forma mais proeminente que qualquer outro sistema de inteligibilidade, mas com frequência é violentamente contestado por visões da “realidade” em disputa.

A oposição do quadro de Holbein exerce seu efeito de realidade não só enquanto o observador ocupa o *ponto geometral*. Para seus efeitos hegemônicos, o *dado-a-ver* depende de um modo parecido do encaixe do olho em uma particular posição como espectador: em um *ponto geometral* metafórico. Definido de modo mais claro, este seria como a posição de onde apreendemos e afirmamos àqueles elementos da *tela*, homólogos ao sistema de inteligibilidade dominante. Mas como chegamos a realizar isso? E sob quais condições poderíamos ocupar um ponto de vista diferente com relação à *tela*?

Gostaria de definir as condições sob as quais poderíamos desviar-nos do *ponto geometral* e ver algo distinto do *dado-a-ver*. A categoria mediante a qual proponho realizar isto é a memória.

A imagem que se diz-dobra

Quero me dedicar à meditação do filme *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker. Como *La chambre claire* (1980), de Roland Barthes, *Sans Soleil* se ocupa principalmente do olhar remissivo, a que também associa como uma “ferida”. Entretanto, o filme de Marker promove uma classe de reminiscência muito diferente da ativada por Barthes. Ainda que concebido de um modo psicologicamente muito específico, em *Sans Soleil* a memória implica não tanto uma recuperação biográfica como a recuperação perpetuamente repetida e de uma forma sempre transfigurada, de um passado que já não “pertence” ao espectador ao narrador fictício, mas que, não obstante, reverbera nele de uma maneira que constitui um novo acesso à *tela*. No processo, *Sans Soleil* efetua uma renegociação da relação entre o si ocidental e o outro africano e asiático.

⁴⁰ A caveira expressa a morte apresentada em efeito ao espectador quando muda de perspectiva, ao distanciar seu olhar das figuras do quadro. Porque esse olhar implica na caveira, confere realidade; sem ela, os objetos são favoravelmente representados em sua aparente substancialidade que se desvanece. Desviar-se uns passos da contemplação frontal do quadro é apagar tudo o que se encontra nele, trazer a morte ao mundo.

A maioria das imagens de *Sans Soleil* são originalmente documentais, mas muitas delas as fornece um sintetizador, que as desnatura radicalmente; combinadas com fotografias fixas e a sequência de créditos de *Vertigo* (1958), e justapostas em uma série de montagens gráficas. O que é ainda mais importante: frequentemente se combinam com um texto para voz em *off* que alterna entre a primeira e a terceira pessoa, que consiste em cartas escritas por um cineasta chamado Sandor Krasna durante sua viagem aos diversos lugares apresentados, mas se trata inteiramente de ficção. Em suas qualidades formais, as imagens são quase etnográficas e mostram culturas que convencionalmente seriam qualificadas como “exóticas”: Japão e Guiné-Bissau. Contudo, *Sans Soleil* não tenta “penetrar” nessas culturas, como um filme etnográfico tradicional. Também recusa uma “antropologia” destas culturas. Ao contrário, se deixa “penetrar” por elas, e repetidamente registra e retransmite o impacto desse encontro. Constitui uma extensa exemplificação e uma meditação sobre as operações da memória, que aplica a propósitos extremamente incomuns. “Recorda” e anima ao espectador a “recordar” o que, poderíamos dizer, são como as “memórias de outra pessoa”. No processo, revisa radicalmente o que significa olhar o Japão e a África, e acomete o espectador ocidental de um auto-estranhamento exemplar.

Esta “rememoração” das lembranças de outras pessoas se incorpora à estrutura narrativa do filme. Uma voz feminina lê e às vezes parafraseia cartas aparentemente enviadas a ela por Krasna. Em outras palavras, sua voz verbaliza as memórias deste, muitas vezes com o pronome da primeira pessoa, e às vezes em modo direto. Entretanto, mais que “possuir” as palavras de Krasna e subordinar as memórias dele às suas, quase daria se dizer que está possuída por elas.

Embora esteja dentro da diegese do filme e habite o mesmo mundo de suas imagens, a voz feminina somente está presente como a leitora das cartas dirigidas a ela, e que falam de uma diversidade de outras culturas. Krasna, por sua vez, descreve uma série de gestos, ações e acontecimentos, às vezes cotidianos, e outras vezes de natureza “histórica”, que “pertencem” ao “passado” de outra pessoa ou de outra nação. A cada vez, esse ato de memória heteropático media nossa relação com um conjunto particular de imagens, o que indica o ponto através do qual o filme as “olha” e o ponto através do qual nos convoca a fazer o mesmo. Como resultado, a estas imagens – muitas das quais poderiam obedecer a uma função não problematicamente etnográfica em outro contexto –, se lhes atribui uma ressonância totalmente diferente.

Sans Soleil começa com uma tela preta, acompanhada pelas palavras: “A primeira imagem de que ele me falou foi a de três crianças em uma estrada na Islândia”. Logo, sem comentários, o filme nos mostra uma tomada, com câmera na mão, de três meninas louras andando por uma estrada na Islândia. A estrada está rodeada de campos verdes, o vento traz vibração ao cabelo das meninas e a imagem brilha com a refração da luz solar. Outra vez a tela preta, a voz em *off* continua: “Disse que, para ele, essa era a imagem da felicidade e tentara várias vezes associá-las a outras imagens, mas nunca funcionava.” A princípio não fica claro a felicidade de quem está se referindo a voz em *off*. Mais tarde no filme nos inteiramos de que o povoado onde foi realizada a tomada foi destruído cinco anos depois pela erupção de um vulcão. Isso se converte na exteriorização da memória que as três meninas poderiam conservar da vida antes dessa catástrofe; é uma “memória” literal de sua felicidade.

Um ato semelhante de memória heteropática ocorre um momento mais tarde. Sobre uma série de breves tomadas de vários indivíduos japoneses dormindo, fumando, lendo em uma barca que os leva de Hokkaido até Tóquio, a voz em *off* diz: “Me escreveu: ‘Acabo de voltar de Hokkaido, a ilha do norte. Japoneses ricos e estressados tomam o avião, outros a barca: espera, imobilidade, porções de sonhos. Curiosamente, tudo isso

me traz de volta uma guerra, passada ou futura: trens noturnos, bombardeios aéreos, abrigos atômicos, fragmentos de guerra que se conservam intactos na vida corrente”. A carta de Krasna o situa no mesmo barco que os viajantes japoneses e conta o que via ao olhar ao seu redor. Porém, uma vez mais, este “ver” não guarda relação nem com sua biografia pessoal nem com uma apreensão normativa da “*japonesidade*”. Ao contrário, as imagens das pessoas dormindo e esperando em um lugar público servem para conjurar para ele o que poderia ser descrito como “memórias japonesas de guerra”. Esse ato particular de memória, Krasna – que em determinado momento se identifica como francês – se abre não só às lembranças de um estrangeiro, mas também àquelas de um outro (racial).

Mais adiante no filme, Krasna “recordará” os momentos finais na vida de um piloto kamikaze japonês; a guerra de guerrilhas contra o colonialismo português em Guiné-Bissau; a viagem ao templo dos gatos em Tóquio de uma mulher cujo gato havia desaparecido; a visita ao cemitério de uma família japonesa no Dia dos Mortos; a angústia sentida por um japonês ao ouvir a palavra “primavera” depois do falecimento de sua amada esposa; a indignação contra a injustiça sentida por muitos estudantes radicais durante a década de 1960, e as palavras dirigidas por alto-falantes a um grupo de meninas japonesas durante a celebração de sua maioria em Tóquio, dizendo-lhes o que toda a sociedade esperava delas. Também “recorda” a lembrança que Johnny/James Stewart conserva de Madeleine/Kim Novak depois de sua “morte”, durante uma longa sequência dedicada a *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, um filme sobre uma mulher presumidamente apossada pelas lembranças de outras pessoas. Talvez o mais extraordinário seja ele “sonhar” os sonhos de um grupo de viajantes japoneses, em uma sequência de planos alternados entre as pessoas que dormem durante uma viagem de trem e as imagens cinematográficas que ele imagina que esses sonhos “recordam” ou recuperam. O texto em *off* que precede este ato de olhar visionário torna explícita a alteridade em torno da qual gira a memória em *Sans Soleil*:

Um dia me escreveu: “Descrição de um sonho. Com cada vez mais frequência meus sonhos acontecem em centros comerciais de Tóquio [...] Começo a me perguntar se estes sonhos são realmente meus ou se fazem parte de uma totalidade, um gigante sonho coletivo do qual a cidade inteira seria sua projeção. Bastaria, talvez, pegar qualquer dos inúmeros telefones ao redor para ouvir uma voz familiar ou o bater de um coração [...] Todas as galerias levam a estações; as mesmas empresas são donas das lojas e das linhas férreas que levam seus nomes [...] O trem, cheio de pessoas que dormem, põe junto todos os fragmentos de sonho e faz um filme com eles, o último filme. Os tiquetes do distribuidor automático garantem a entrada no espetáculo.

Sans Soleil não faz senão exemplificar o que poderia significar recordar as lembranças de outras pessoas, mas eleva esse ato ao nível de uma meta-ficção. Em determinado momento, Krasna fantasia sobre a Islândia como a paisagem em que um homem do ano 4001 chegaria ao nosso tempo. Sobre as imagens de barcas rurais, pássaros voando, um barco no porto, as ruas de São Francisco e uma paisagem urbana não especificada – imagens que testemunham de vários modos a noção de “viajar” –, a voz em *off* lê em voz alta a carta em que conta essa fantasia. A fantasia de Krasna especifica que 4001 seria “o ano em que o cérebro humano trabalha em sua totalidade”: a era da memória total. Mas com o êxito da memória perfeita, a humanidade terá perdido o acesso à felicidade e à infelicidade, pois “uma memória total é uma memória anestesiada”. Um homem desse período olha um ciclo de melodias de Mussorgsky e através dele compreende vagamente que na época em que foi escrito os seres humanos sofriam de um modo que ele não pode entender. Regressa ao passado com a esperança de poder experimentar e compreender esta infelicidade: “recordar” as desgraçadas memórias das pessoas então vivas. Contudo, à diferença de Krasna e do espectador ao qual se dirige, este homem está condenado ao fracasso, porque não pode esquecer.

Sans Soleil contrapõe por duas vezes o ato de recordar não ao de esquecer – como acabo de insinuar, o tipo de memória com a qual se compromete este filme está intimamente relacionado com o esquecimento –, mas ao que ele chama de “história”, no sentido oficial e sincrônico dessa palavra. Depois da primeira sequência dedicada a Guiné-Bissau e o movimento revolucionário liderado por Amílcar Cabral, a voz em *off* cita a Krasna perguntando: “Quem se recorda de tudo isso? A história lança pela janela suas garrafas vazias”. Mais tarde, durante uma segunda sequência sobre a guerra de guerrilhas e seus efeitos em Guiné-Bissau, diz: “É assim que avança a História: tapando sua memória, como se tapam os ouvidos”. Nesses dois momentos a história não significa revolução e mudança, mas o presente eterno que o sistema de inteligibilidade implica. Isso estende os elementos normativos da tela para que seja incluído o passado e o futuro, a negação de outras possibilidades.

Na sequência filmada no museu do sexo em Tóquio, Krasna sugere que a história representa não só a “dor”, mas a recusa do que “dói”, a afirmação da unidade e a totalidade acima da ruptura e da perda. Entretanto, embora expulsa da sua residência humana, a ferida impedida do passado persiste de alguma maneira. De-finha na espiral do tempo, à espera uma vez mais de que se lhe conceda um *locus* que acabe por ser mais psíquico que corpóreo. Recordar é de fato prover esse *locus* psíquico. Quando a câmera passa, de uma imagem de primatas dissecados copulando, à outra em que suas genitálias constituem uma evocação visual da “condição de ferido”, a voz em *off* lê esse texto:

Quem disse que o tempo cura todas as feridas? Seria melhor dizer que o tempo cura tudo exceto as feridas. Com o tempo a ferida da separação perde o contorno. Com o tempo, o corpo desejado não existirá mais, e se o corpo que deseja cessou de existir para o outro, o que resta é a ferida sem corpo.

recordar é procurar uma residência psíquica para a “ferida” incorpórea, então recordar as memórias de outras pessoas é ser ferido pelas feridas destes. Mais precisamente, é fazer com que suas lutas, suas paixões, seus passados, ressoem no próprio passado e presente de alguém, e desestabilizem-no. Visto que a nova atriz mnemônica que se tece em torno da memória emprestada muda inevitavelmente o significado dessa memória, é também entrar em uma relação dialética com o outro, cujo passado não se pode viver exatamente como o viveu, mas de modo informado pelas “próprias” memórias de alguém. Finalmente, recordar as memórias de outras pessoas é habitar o tempo. Para Marker, o tempo significa “desvio” e descontinuidade tais que “História”, a qual implica a perpetuação infinita do “mesmo”.

Para o escritor fictício de cartas de *Sans Soleil*, a função de recordar, como em um determinado momento ele sugere, é transformar, não reproduzir. “Passaria a vida a indagar sobre a função da lembrança, que não é o oposto do esquecimento, mas seu avesso”, ela lê, “Nós não recordamos, podemos reescrever a memória, como reescrevemos a História”. E implícita nessa transformação ou re-escritura de nossas memórias está a possibilidade de reconfigurar constantemente a *tela*. Recordar perfeitamente seria habitar para sempre a mesma ordem cultural. No entanto, recordar de forma imperfeita é pôr imagens do passado em uma relação sempre nova e dinâmica com aquelas através das quais experimentamos o presente, e no processo, mudar incessantemente os contornos e a significação não somente do passado, mas também do presente. Por essa razão, diz Krasna na mesma carta, não é o “oposto” da memória, mas seu “avesso”. Representa a possibilidade de ver algo distinto do que alguém viu ontem, ou antes de ontem: a possibilidade de apreender o mundo sob condições diferentes das ditadas de antemão pelo *dado-a-ver*.

Como *Sans Soleil* deixa explícito, a memória implica mais do que qualquer outra coisa a possibilidade de efetuar a mudança no nível da representação. O filme demonstra isso mediante o emprego de duas estratégias literais. Primeiro mostra um conjunto particular de imagens; logo, as “esquece” para

passar à outra coisa, e mais tarde as “recorda” uma vez mais, mas agora em forma de uma nova constelação que forma com outras imagens. Esta recombinação constante de elementos familiares com novos contribui no âmbito formal para realçar o processo transformador que resulta quando o olho reminiscente de forma produtiva secciona a rede cultural. Uma segunda estratégia empregada em *Sans Soleil* é passar muitas de suas imagens por um sintetizador, que serve para desestabilizar e desfamiliariza-las. Durante a sequência do aeroporto de Narita, Krasna comenta que quando visitou esse lugar anos depois dos protestos originais contra ele, os protestantes permaneciam ali. Somente uma coisa havia mudado nesse ínterim: o aeroporto havia sido construído. Como se protestasse contra essa estase, contra a repetição infinita das mesmas imagens, a mesma cena, Krasna diz: “Se as imagens do presente não mudam, mudemos as imagens do passado”. E então exhibe uma filmagem das manifestações originais transformadas por um sintetizador. A ideia motriz destas imagens pode ser atribuída a seu amigo Hayao Yamaneko que considera o sintetizador como um modo de drenar a realidade a partir do repertório de imagens. Yamaneko defende que as imagens sintetizadas “são menos enganadoras [...] do que as que se vê na televisão”, pois “ao menos mostram se o que são: imagens, não a forma portátil e compacta de uma inacessível realidade.”

Próximo ao final do filme, Marker oferece uma última montagem re-combinatória que volta a evocar o cemitério de gatos, os japoneses dormindo no trem, a escala musical, e uma série de imagens diferentes, cada vez mais ininteligíveis, mas desta vez como uma sequência sintetizada. Nesse momento, Krasna associa abertamente o processo de sintetização com o esquecimento. “Yamaneko me mostrou minhas imagens já afetadas pelo mofo do tempo”, assinala, “liberadas da mentira que havia prolongado a existência desses momentos, engolfados pela espiral”. Significativamente, uns momentos mais tarde, sugere que o mesmo dispositivo técnico pode ser lido como uma potente metáfora da memória, vinculando-o, portanto, de novo com o esquecimento.

Krasna abre a categoria da memória para incluir não somente o passado, mas também o futuro ou, para sermos mais precisos, um futuro diferido do presente – *Nachträglichkeit* –, como se sugerisse que é, sobretudo, esse futuro diferido o que esquecimento e subsequente memória do passado permitiriam. Para dar mais relevo ainda a essa última questão, ele projeta uma trajetória temporal que inclui todas as possibilidades, salvo esse “agora” eterno que aspira à construção do tempo à sua própria imagem. “Enfim, a linguagem [de Yamaneko] me toca”, escreve,

porque se dirige àquela parte de nós, que insiste em esboçar perfis sobre as paredes das prisões. Um pedaço de giz segue os contornos do que não existe, ou não existe mais, ou não existe ainda. Uma escrita com a qual cada um vai compor sua lista das coisas que fazem bater o coração, para oferecê-la ou para apagá-la. Nesse momento, a poesia será feita por todos e haverá emus em a Zona.

A noção de coisas que “aceleram o coração” se introduz em *Sans Soleil* logo, através de uma anedota sobre Shonagon, dama de honra de Sadako no começo do período Heian no Japão. Krasna conta que Shonagon era uma famosa compiladora de listas: a lista das coisas elegantes, das coisas tristes e, o que é mais importante, das coisas que fazem bater o coração. “Não é um mau critério, me dou conta quando estou filmando”, segue dizendo Krasna, “me inclino diante do milagre econômico, mas o que quero mostrar são as festas de bairro”. Segue uma série extensa de planos das celebrações de bairros em Tóquio, sem comentários.

Nessa dupla sequência, Marker comenta explicitamente a transformação na representação a que a memória das memórias de outras pessoas conduz em *Sans Soleil*: a revogação do valor libidinal dos privilegiados nexos do repertório de imagens com seus elementos aparentemente inconsequentes. Esse filme demonstra

uma preferência pelos detalhes marginais das culturas que apresenta em detrimento daqueles aspectos centrais que são mais apresentados no lugar de *tela*, ou de forma que em um determinado momento chama a “banalidade” em detrimento da “História”.

Na carta em que Krasna conta a sua leitora a história de Shonagon, oferece uma parábola sobre como se efetua a mudança social. A parábola procede do período Heian, durante o qual o poder político estava evidentemente concentrado nas mãos dos regentes e os cortesãos tratavam de divertir-se de forma inócua na corte. Foram, entretanto, os cortesãos que criaram uma revolução. Fizeram-no exatamente por meio do tipo de deslocamento que Barthes associa com o *punctum*: mediante um deslocamento do valor libidinal do “grande” ou “socialmente significativo” para o que se considerava “menor” ou “socialmente insignificante”. “Ao aprender a tirar da contemplação das menores coisas uma espécie de reconforto melancólico”, escreve Krasna, “o pequeno grupo de ociosos deixou na sensibilidade japonesa uma marca muito mais profunda que as imprecações dos políticos”.

A câmera de Marker também desvia geralmente a atenção das grandes “alegorias” sobre o Japão infinitamente reiterados no lugar da *tela* ocidental para detalhes aparentemente incidentais dessa cultura. Assim, no lugar de tornar a falar da eficácia, o conformismo ou a veneração aos ancestrais típicos dos japoneses e das raízes japonesas no confucionismo e uma estrutura feudal, *Sans Soleil* nos mostra não só celebrações de bairro, mas também um bar de Namidabashi onde “todo homem é bom como qualquer outro, e o sabe”; uma simfonia pela alma das bonecas quebradas; um saxofone inflável no mostruário de um grande magazine; is manifestantes de esquerda recolhendo assinaturas; uma família esvaziando uma garrafa de saquê sobre um túmulo no Dia dos Mortos; mulheres japonesas em seus quimonos de inverno com adornos de couro; e um pé com meia estirado na balsa de Hokkaido para Tóquio.

Consistentemente lidos através de memórias de outras pessoas, estes detalhes da vida japonesa se convertem, simplesmente, em “coisas que aceleram o coração”. Por meio delas, “o Japão” deixa de ser um outro espaço que deve ser colonizado, exorcizado ou repelido com medo, e se converte na emocionante perspectiva de diverso conjunto de possibilidades culturais. Não surpreende que Krasna sugira que a memória poderia veria implicar uma viagem representacional mais além das fronteiras geográficas assim como temporais. Em um determinado momento, propõe que a memória tal como ele a concebe “vai de acampamento em acampamento, como Joana D’Arc”, e que poderia ser pensada como o anúncio nas ondas curtas da Rádio Hong Kong ouvida na ilha do Cabo Verde que ricocheteia em Tóquio, ou a lembrança “de determinada cor na rua” que repercute “em outro país, em outra distância, em outra música, e não tem fim”. *Sans Soleil* é uma extensa exemplificação dessa “viagem” pelo espaço e pelo tempo, que vai e volta entre França, Guiné-Bissau, Islândia, o Japão, São Francisco e a ilha de Sal; e que evoca verbalmente e recupera visualmente acontecimentos distantes como o movimento estudantil dos anos sessenta, a II Guerra Mundial, o período Heian no Japão e os anos oitenta.

Em uma de suas últimas cartas, Krasna se descreve já não como se meramente observasse essa outra vida, mas, ao menos temporalmente, como se a vivesse. Apesar de sua brevidade, esta auto-apropriação ou distância não somente dos imperativos do si, mas também daqueles de sua própria *tela* (francesa). Isso indica que a renegociação do eixo ego/outro pode muitas vezes requerer um deslocamento psíquico e um cultural, um estranhamento com relação ao si de alguém e com relação às coordenadas nacionais de alguém. Somente por meio dessa fuga à identidade nacional, passa Krasna final e definitivamente, através da fechadura, para o que está do outro lado. “Inclusive se a rua estivesse vazia, parava no sinal vermelho, ao estilo

japonês, para dar passagem aos espíritos dos carros quebrados”, escreve durante a sequência final de imagens sincronizadas,

[Na Central de Correio] Mesmo que não esperasse nenhuma carta, me detinha ante a janela de distribuição geral, pois se deve honrar aos espíritos das cartas rasgadas, e na janela de envio, para saudar os espíritos das cartas ainda não enviadas. Media a insuportável vaidade do Ocidente, que nunca deixou de privilegiar o Ser pelo Não-Ser, o dito pelo não-dito.

Marker não hesita em associar a tecnologia do cinema e o vídeo com o olhar reminescente. Além de evocar as operações de esquecimento e memória mediante a montagem e a sintetização, caracteriza a televisão como uma “caixa de lembranças” e compara as operações da memória com o movimento do filme através de um projetor (“As memórias devem se virar com seu delírio, sua deriva. Um momento detido arderia como fotograma de um filme bloqueado diante do forno do projetor”). *Sans Soleil* sugere assim que longe de estar sempre subordinado à câmera, o olhar pode às vezes dobrar a câmera a sua disposição. De fato, vai além: propor que justamente porque há um cinema da câmera/olhar, há um cinema do olhar produtivo.

Sans Soleil e *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* indicam que, ainda que a câmera “veja” o que o olho não pode ver, as imagens que produz através desse ato fictício de “visão” podem ser retroativamente reelaboradas de diversas formas transformadoras e desestabilizadoras, e, portanto, despojadas de sua aparente objetividade e autoridade. *Sans Soleil* assinala que o olhar pode também interferir nas operações normativas da câmera no mesmo momento da “captura” fotográfica, o qual leva à produção de filmes que, além de refutar as complacências do si e as limitações do *dado-a-ver*, falam mais do desejo, da memória e da fantasia que do domínio epistemológico.

Desde a publicação de *La société du spectacle* (1967), de Guy Debord, se adere precipitadamente à afirmação de que somos mais dependentes da imagem que os sujeitos de períodos históricos anteriores. “Tudo o que foi diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”, afirma Debord em um dos muitos pontos desse texto em que imputa a nossos predecessores uma imediatez existencial de que nós carecemos (2003, p.8). Acredito que essa formulação se baseia sobre um mal-entendido com relação ao historicamente variável no campo de visão. Nunca dever ter havido um momento em que a especularidade não fora, ao menos em parte, constitutiva da subjetividade humana. Lacan fala tanto por nossas contrapartidas medievais ou renascentistas como por nós quando assinala: “Somos seres olhados, no espetáculo do mundo” (1988, p.76). E desde os desenhos nas cavernas, é através das imagens que vemos e somos vistos.

O específico de nossa época não é a fundação especular da subjetividade e do mundo, mas, sim, os termos dessa fundação: a lógica das imagens por meio das quais figuramos objetos e somos figurados, e o valor conferido a essas imagens através da maior organização do campo visual. Ao menos, três tecnologias desempenham um papel preeminente nestes dois aspectos, todas dependentes da câmera: a fotografia, o cinema e o vídeo. Talvez seja a primeira destas tecnologias, mais que a segunda e a terceira, a que tem mais importância com relação à maneira como experimentamos nossa especularidade.

No trecho analítico de *Bilder* argumentei que a câmera representa a *tela* através da qual apreendemos o olhar, e tentei responder à pergunta: “O que é uma câmera?”. Proponho ainda que a *tela* através da qual o *sujeito* é apreendido se estrutura também por meio de sua relação implícita com essa representação do olhar: que a câmera é de alguma maneira interna a esta *tela* no sentido de que representa a fonte imaginária da *tela*. Não é por acaso que, quando Lacan trata de clarificar justamente como o sujeito é posto no “quadro”, deve escrever “O olhar é o instrumento pelo qual se incorpora a luz e pelo qual [...] sou *foto-grafado*” (*Ibid.*, p.104).

