

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

LAURA GANDOLFI HORST

**HARUN FAROCKI E GERALDO DE BARROS:
OPERANDO O ARQUIVO PELA MONTAGEM**

Porto Alegre, 2024

LAURA GANDOLFI HORST

**HARUN FAROCKI E GERALDO DE BARROS:
OPERANDO O ARQUIVO PELA MONTAGEM**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientação: Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras

Banca de avaliação:

Profa. Dra. Anelise de Carli

Prof. Dr. Luis Edegar de Oliveira Costa

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras.

Porto Alegre, 2024

CIP - Catalogação na Publicação

Horst, Laura Gandolfi
Harun Farocki e Geraldo de Barros: operando o
arquivo pela montagem / Laura Gandolfi Horst. --
2024.
75 f.
Orientador: Eduardo Ferreira Veras.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,
BR-RS, 2024.

1. montagem. 2. imagem . 3. arquivo. 4. Harun
Farocki. 5. Geraldo de Barros. I. Ferreira Veras,
Eduardo, orient. II. Título.

Agradecimentos

Antes de tudo, meu carinho à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que incentiva a produção de conhecimento em História da Arte, e aos tantos professores que estiveram comigo nesta caminhada.

Ao professor e amigo Eduardo Veras, pela orientação, leitura e parceria na construção desta pesquisa. Pela relação de confiança e respeito que permitiu chegarmos juntos até aqui. Te admiro e lembro sempre.

Aos professores Luís Edegar Oliveira e Anelise de Carli, por incentivarem esse estudo desde o início, pela aceitação em participar da banca e pelos comentários feitos sobre minha pesquisa. Muito obrigada pela confiança.

À minha avó e artista Inês Gandolfi, que me mostrou como a arte pode ser transformadora, todos os dias.

A meu amor e primeiro leitor, Felipe, por acompanhar e permanecer durante todo o processo. E à minha família querida, meu pai, minha mãe e minhas irmãs, que me deram o suporte emocional necessário para a conclusão deste trabalho. Por confiar em mim ontem, hoje e sempre.

RESUMO

Em uma análise comparativa entre a obra *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1969), do cineasta e artista tcheco-alemão Harun Farocki, e a série *Sobras* (1996-1998), do artista brasileiro Geraldo de Barros, esta pesquisa identificou aproximações e distanciamentos entre os trabalhos, considerando a *montagem* como procedimento de transformação das imagens de arquivo. O trabalho em questão tem como principal objetivo investigar os modos como este material é ressignificado de forma a alcançar potencial artístico reconhecido no presente. Em um estudo de caso, será analisado o caráter transitório da imagem e sua condição dialética, reforçada pelo procedimento não linear da montagem. Para tal, a pesquisa tem como fundamentação teórica os apontamentos do pensador francês Georges Didi-Huberman sobre conceitos como *anacronismo*, *detalhe*, *imagem* e *montagem*. A estratégia de escolher as duas obras como ponto de partida permitiu compreender os caminhos possíveis para imagens de arquivo de maneira a expandir seus limites simbólicos e materiais.

Palavras-chave: arquivo; montagem; imagem; Geraldo de Barros; Harun Farocki.

ABSTRACT

In a comparative analysis between the work *Images of the World and the Inscription of War* (1969), by Czech-German filmmaker and artist Harun Farocki and the series *Sobras* (1996-1998), by Brazilian artist Geraldo de Barros, this research identified similarities and distances between the works, considering *montage* as a procedure for transforming archive images. The main objective of the work in question is to investigate the ways in which this material is given new meaning in order to achieve artistic potential recognized in the present. In a case study, the transitory nature of the image and its dialectical condition will be analyzed, reinforced by the non-linear montage procedure. To this end, the research has as its theoretical foundation the notes of French thinker Georges Didi-Huberman on concepts such as *anachronism*, *detail*, *image* and *montage*. The strategy of choosing the two works as a starting point allowed us to understand the possible paths for archival images in order to expand their symbolic and material limits.

Keywords: archive; montage; image; Geraldo de Barros; Harun Farocki.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. O detalhe.....	14
2. A montagem.....	29
2.1. Harun Farocki e o trabalho com a imagem.....	32
2.2. A montagem no filme <i>Imagens do mundo e inscrições da guerra</i>.....	37
3. Geraldo de Barros: fotografia e memória.....	48
3.1. Arquivo e montagem na série <i>Sobras</i>.....	53
Considerações finais.....	65
Referências.....	69

“Narciso é o inventor da pintura porque origina uma imagem que ele deseja mas que não pode nem ver nem deve tocar. Está eternamente dividido entre o desejo de abraçar essa imagem e a necessidade de manter a distância para poder olhar”
(ARASSE, 2019, p.87)

Introdução

A vontade de apreender a imagem em seu sentido material e simbólico através de elementos exteriores à visão está sujeita ao perigo da cegueira, segundo o pesquisador francês Daniel Arasse. A tarefa do historiador é também crítica e, por isso, transformadora: a historiografia da arte enquanto poder legitimador de um ou outro tópico reflete na incapacidade de ver e perceber a imagem, em um movimento que anula as consequências que a visão direta implica. Para ver, é necessário se afastar e por isso, incentivar o aprofundamento da visão. Na carta intitulada *Cara Giulia*, parte da obra *Nada se vê* (2019), Arasse discorre sobre as barreiras entre o espectador e a obra, de forma a deixar de lado o olhar do sujeito sobre o objeto. Ainda que essa perspectiva seja evocada em uma reflexão sobre a autoridade da historiografia, a motivação desta pesquisa parte do questionamento crítico sobre a imagem, de forma a desvendar suas possibilidades no presente.

Em um estudo comparado, a presente monografia procura analisar a obra do cineasta tcheco-alemão Harun Farocki (1944 – 2014) e a do fotógrafo brasileiro Geraldo de Barros (1923 – 1998), partindo do filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1969) e da série *Sobras* (1998), respectivamente. Os trabalhos aparentemente distantes são relacionados pela possibilidade de pensar a imagem a partir da *montagem*, uma metodologia capaz de transformar o arquivo, alcançando dimensão artística. Acredito que o estado inquieto das imagens, ao se fazerem reincidentes no presente, afirma a necessidade de renovar a percepção sobre o objeto, que não deve ser limitado à historiografia e menos ainda ao passado. O arquivo se coloca, nesse sentido, como objeto central das duas obras, ativadas pela

sensibilidade dos artistas e principalmente pela capacidade de *ver* e *perceber* a imagem.

A trajetória de Farocki é marcada pelo uso de diferentes dispositivos, ideias e materiais, não se restringindo a um único suporte. Seus primeiros trabalhos no cinema fazem parte do movimento de deslocamento do *filme-ensaio* da margem para o centro da cultura cinematográfica (CORRIGAN, 2015, p.7-8), iniciado por volta de 1940. Longe de uma definição limitadora, o filme-ensaio convive com as ideias surgidas no audiovisual no período, aproximando-se do cinema de ficção e do documentário, mas não limitado por essas categorias¹. Em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 16mm, 1989), o artista emprega extensivamente a montagem como recurso restituidor do arquivo, organizando um trabalho que é, ao mesmo tempo, político e experimental. Outras produções do artista, a exemplo de *Como se vê* (*Wie man sieht*, 16mm, 1986), *Videogramas de uma revolução* (*Videogramme einer Revolution*, 16mm, 1992) e *A saída dos operários da fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, Beta SP, 1995), também são representativas do cinema engajado de Farocki.

Neste momento, seu trabalho parece atingir um estado de maturidade, de forma a deslocar o embate ideológico e político das imagens para o campo simbólico da *montagem* (CALLOU, 2014), um processo decisivo e experimental que parte do desejo de *transformar*. No exercício de aprofundamento da visão, a *repetição* retoma o pensamento crítico direcionado à imagem de arquivo e sua permanência no presente, assumindo dupla personalidade: ao mesmo tempo que garante a oportunidade de ver novamente – uma cena, uma perspectiva ou um conceito –, ela se insere no núcleo do princípio anacrônico de relacionar imagens revelando, por meio de aproximações e distanciamentos, o *novo*. Na obra *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, a repetição e a variação são ferramentas centrais na construção do pensamento crítico, em um movimento que é notável a partir dos

¹Em seu surgimento, o filme-ensaio divide espaço com as ideias do audiovisual, entre elas, a performance, a autoficção, as imagens amadoras e as *found footage* (GONTIJO, 2018) – essas duas últimas, reincidentes nos primeiros anos do trabalho de Farocki. A letrista e professora Nora Alter (1962) reforça a impossibilidade de definição deste conceito: "Sejam quais forem as características secundárias que possa ter o ensaio como gênero, a característica básica que permanece é que o ensaio *não* é um gênero precisamente, pois luta para livrar-se de toda restrição formal, conceitual e social" (ALTER, Apud WEINRICHTER, 2015, p.52, grifo do autor).

anos 1970, quando Farocki incorpora a montagem como forma de agenciamento das imagens. Ainda em seu primeiro filme, *Fogo inextinguível* (1969), também conhecido pelo título *Fogo que não se apaga*, esses recursos são empregados com precisão, conforme pontua o artista: "Mesmo assistindo a filmes narrativos aprendemos como repetição e variação são importantes: a maioria das locações aparecem duas vezes. Isso ocorre por razões econômicas, mas por outro lado isso estrutura o filme, e nos faz comparar a cena A com a cena A" (FAROCKI apud CALLOU, 2014).

A produção artística de Geraldo de Barros não é temporalmente distante do trabalho de Farocki no cinema. Ainda nos primeiros anos de sua carreira, Barros lança a exposição *Fotoformas*, no Museu de Arte de São Paulo, em 1951. A mostra foi um marco na trajetória do artista e inaugura um novo olhar sobre a fotografia moderna no Brasil. Inseparáveis de suas gravuras e pinturas (ESPADA, 2014), essa série investe na abstração a partir de elementos figurativos que faziam parte de sua realidade, sobrepondo dois pontos distantes a partir da montagem. A abertura para a abstração parte do desejo de imaginar, associado também à memória: os mais de 40 anos que separam as *Fotoformas* da série *Sobras* garantem o desejo de pensar criticamente a fotografia e sua dimensão subjetiva na contemporaneidade. Na última produção do artista, as imagens de arquivo fazem parte de um grande conjunto de fotografias e negativos de registros em família, sem nenhum apelo artístico. Ao operar o arquivo pela montagem, o trabalho de Barros em *Sobras* retoma o *pathos* da imagem e anuncia o poder decisivo sobre o arquivo, aproximando-se da perspectiva de Jacques Derrida sobre a memória.

As sobreposições variadas e os recortes dos negativos sobre as placas de vidro anunciam a montagem como meio de transformação, de forma a "modificar o presente do espectador" (CHIARELLI, 2002, p.38). Neste processo, a *repetição* assume condição simbólica e material, instigando o questionamento sobre o poder de decisão sobre o arquivo e aproximando-se de Farocki na restituição deste material no presente. Ainda, ao incorporar imagens pré-fabricadas de forma experimental, Barros relembra o poder emotivo da imagem, o *pathos*, de forma a ultrapassar a objetividade da imagem técnica e anunciar a dimensão imaginativa da fotografia a partir da montagem. Esse processo permeado pela subjetividade, leva

os trabalhos da série *Sobras* a alcançar uma "proliferação súbita de possibilidades de interpretação jamais satisfatoriamente bem-sucedidas" (ESPADA, 2014, p.209). O objeto desta pesquisa parte, portanto, da problematização da imagem do arquivo em Barros e Farocki e busca compreender por quais maneiras é alcançado o potencial artístico deste material através da montagem. Foi excluído do *corpus* desta pesquisa o todo da extensa produção visual dos dois artistas bem como uma investigação aprofundada a respeito da montagem em outras produções, especialmente em Farocki. A partir dos objetos delimitados, foi possível realizar uma análise de termos-chave como *sintoma*, *detalhe* e *pathos*, recorrentes – a meu ver – nas obras analisadas e eminentes no processo de construção desta pesquisa.

O conceito de *montagem* é compreendido, aqui, como o procedimento de colocar fragmentos em relação, produzindo aproximações e distanciamentos em um processo que não é fechado em si mesmo. Em uma *assemblage* material e simbólica, o esquema empregado em *Sobras* e em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* reforça o papel do artista como ativador do arquivo, afastando-se da objetividade associada a esse material. A montagem é, nesse sentido, ativadora da dimensão sensível da imagem-documento, de forma a evidenciar suas latências e *sintomas*. Paralelamente, a memória do arquivo não é questionada no sentido de exclusão, mas a fim de reforçar a dimensão emotiva do processo de transformação da imagem.

Para pensar como as obras analisadas são contornadas pela *montagem*, é central neste estudo os apontamentos do historiador francês Georges Didi-Huberman sobre o conceito de *detalhe* e sua relevância na investigação a partir da perspectiva do anacronismo, tópico do primeiro capítulo deste trabalho. Em um estudo comparado entre a série de Barros e o filme de Farocki, será apresentada a repetição como antecipadora do *detalhe* e do *sintoma*, conceitos que partem de Aby Warburg e que serão retomados pelo pesquisador francês, especialmente na obra *Diante do tempo*. Nesse sentido, o primeiro capítulo pretende analisar a montagem como agente transformador da imagem, compreendendo as características físicas e simbólicas do arquivo. A partir disso, será investigado o papel do historiador como arqueólogo atento ao *detalhe*, a partir da perspectiva teórica de Walter Benjamin.

Na esteira de pensamentos sobre anacronismo, Benjamin assimila a imagem como produtora de uma dupla temporalidade, a fim de não reduzi-la "a um simples documento da história e, simetricamente, para não idealizar a obra de arte como um puro momento absoluto" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.107), consolidando o que o autor viria a chamar de *imagem dialética* ou, como o que Warburg já havia apreendido como a *polaridade* da imagem. Esse tópico será central na investigação sobre o procedimento da montagem e como ela é incorporada por Farocki e Barros, motivos do segundo e terceiro capítulo, respectivamente. A problematização sobre este tópico tem como base a teoria de Benjamin sobre a imagem e ainda os apontamentos de Derrida sobre o poder de decisão sobre o arquivo. Partindo de um breve panorama sobre a montagem no trabalho dos artistas, os capítulos centrais desta pesquisa irão investigar os procedimentos empreendidos no processo de transformação da imagem e o caráter transversal do arquivo, traçando uma rede de relações que coloca lado a lado as obras analisadas.

O último capítulo vem concluir, portanto, a investigação sobre os trabalhos analisados. O que acontece quando o arquivo é manipulado no presente? Acredito que a montagem enquanto procedimento artístico retoma pontos em comum entre as obras de Barros e Farocki, de forma a estabelecer novas relações de sentido entre imagem, arquivo e memória. Retomando a história dos anacronismos, é dado o estado inquietante da *imagem sobrevivente*, como lembra Didi-Huberman: "Diante de uma imagem, não devemos apenas nos perguntar qual história ela documenta e qual história é contemporânea, mas também de qual memória se sedimenta e de onde retorna" (2011, p. 62, tradução livre).

Em um movimento de "desvio" do pensamento, este estudo tenta incorporar a montagem como procedimento investigativo sobre o arquivo e a imagem. Ao colocar lado a poética de Harun Farocki e Geraldo de Barros, busca-se estabelecer aproximações e distanciamentos entre as obras analisadas, de maneira a afirmar a montagem como o princípio ativo do exercício anacrônico. O que se pretende iluminar neste processo é o presente do arquivo, imaginado e transformado a partir do passado e anunciado como obra a partir da montagem. De maneira parecida, ao combinar tempos, lugares e propostas diferentes, é retomado o papel do historiador como arqueólogo, em busca de vestígios e latências. Para além de uma análise

sobre o arquivo e sua pertinencia no presente, esta pesquisa quer estudar, aplicar e problematizar a *montagem* como instrumento de mudança, em que ela "não é mais aquilo que torna visível; ela é, ao contrário, o que se faz visível" (CALLOU, 2014, p.18).

1. O detalhe

Do que parte uma imagem? O que uma imagem pode convocar diz muito sobre o seu autor e sobre o seu tempo. Mas o tempo cronológico não seria capaz de determinar uma imagem: talvez, possibilitaria uma compreensão, uma intenção ou um discurso, nem sempre declarado. Passada a euforia, que é a tentativa idealista de determinar o significado de uma obra, um olhar descarregado de pressupostos poderia lançar uma nova leitura sobre a mesma imagem. Nesse caso, o tempo perde seu protagonismo e abre espaço ao que antes era pouco notado. Agora, a imagem mudou seu discurso a partir da montagem. O que antes era documento, agora é obra de arte. A imagem parte agora de si mesma. A imagem, em sua natureza, parte de suas próprias possibilidades.

Quando Harun Farocki e Geraldo Barros são colocados lado a lado, a relação entre seus trabalhos, seja na poética, seja na metodologia, não é declarada. O grande objeto da produção de Farocki, a imagem de arquivo, emblemática e protagonista em seus filmes-ensaios, não é o mesmo motivo da vasta produção de Barros, pouco próxima da arte figurativa e de conteúdo nacionalista, característica do período moderno que antecede seus trabalhos. O olhar atento para o mundo, um semblante que os dois parecem dividir, ainda é pouco para traçar uma relação evidente entre seus trabalhos que, para além de propostas artísticas diferentes, não dividem o mesmo espaço, nem o mesmo tempo: Barros, fotógrafo, designer e pintor, é um dos grandes nomes da fotografia brasileira quando se pensa no Brasil de intenção progressista, que na arte irá refletir em trabalhos atentos a questão da pura visibilidade, em meados dos anos 1950; Farocki, um cineasta de carreira ascendente e emblemática, é um marco na produção dos filmes-ensaios experimentais, afirmando seu espaço na arte contemporânea especialmente a partir dos anos 1960. Distantes entre si, seus trabalhos de alguma forma poderiam se encontrar por meio da montagem que, nesta relação, redimensiona as possibilidades da imagem e coloca a montagem como eixo principal no estudo sobre as possibilidades do arquivo.

Entre as abordagens metodológicas que o anacronismo permite tratar as imagens, este estudo não se detém a uma condição iconográfica, que limita o objeto a

atribuição de seu sentido pela representação. Para citar Hubert Damisch, não se trata de uma tradução de sentido, mas "de saber como esse sentido funciona e o que procura"². O que as imagens propostas aqui, as de Farocki e as de Barros, parecem procurar é a atribuição de um novo sentido, deslocado de sua condição inicial de documento e associado a um passado fixo e inabalável. Aceitar a condição mutante da imagem é ainda uma novidade: o princípio classificatório e genealógico da história da arte como parte de sua metodologia fundadora limita a imagem a uma definição tão precisa quanto o tempo cronológico, imutável em sua origem. A quebra de sentido na qual Damisch incorpora na interpretação das imagens é justamente o que permite que imagens pré-fabricadas, como as de Farocki e as de Barros, possam ser incorporadas em novos circuitos – em Farocki, do arquivo para o cinema, e em Barros do arquivo para a galeria – e agora relacionadas entre si. Será justamente esse movimento de "abrir o tempo"³ que irá permitir levantar problemas pertinentes à imagem, para além do sentido interpretativo e classificatório tão comum à história da arte.

Indo nessa direção, este estudo é também disruptivo quando se propõe a analisar as aproximações e distanciamentos entre duas séries que, depois de comparadas, se tornam muito semelhantes em suas proposições. Quando Farocki desvenda as primeiras imagens encontradas dos campos de concentração de Auschwitz, a metodologia e o próprio objeto de estudo dividem seu interesse: à medida que essas imagens são sensibilizadas em suas mãos, a montagem enquanto procedimento artístico é progressivamente legitimada pelo artista e também pelo público. É ela que dá sentido à experimentação como prática central na poética do

²Uma das referências dos estudos contemporâneos sobre a cultura visual, Hubert Damisch questiona a proposta teórico-metodológica de Erwin Panofsky na análise e determinação das imagens. Em crítica a iconologia entendida por Panofsky como "ciência da interpretação" (cf. H. Damisch, 2005 [1974]: 264), e aliado a estética kantiana a respeito da sensibilidade da pintura, Damisch propõe pensar a imagem para além da atribuição sistemática de significados, realocando o lugar do sentido na interpretação das imagens, especialmente na arte contemporânea: "O que me interessa é tomar os objectos e tentar ver o que posso fazer com eles; não tentar reduzi-los ou encontrar-lhes o suposto sentido, mas ver se esse exercício nos pode ajudar a pensar noutros problemas (que não aqueles que a iconografia trataria). Não se trata de uma simples questão de tradução de sentido, mas de saber como esse sentido funciona e o que procura." (Entrevista com Hubert Damisch conduzida por Joana Cunha Leal, 2007)

³Em *A imagem sobrevivente* (2013), Georges Didi Huberman percebe a importância do antropólogo britânico Edward B. Tylor (1832-1917) na teorização do tempo e da sobrevivência em Warburg: "(...) abre o campo da história da arte à antropologia, não apenas no sentido de reconhecer novos objetos de estudo, mas também como modo de abrir o tempo". Em Tylor, "o que faz sentido em uma cultura é com frequência o sintoma, o impensado, os aspectos anacrônicos da cultura" (2002, p. 62)

artista. O poder do *pathos* na imagem se dá aqui justamente na compreensão de seu caráter dinâmico: se a imagem é limitada a um documento, o poder é direcionado à informação e não à emoção. Nesse sentido, Farocki e Barros se encontram no tratamento que dão ao objeto, volátil em sua natureza e consolidado no processo de experimentação, permissivo, acima de tudo, à constante mudança. A montagem se organiza, assim, como uma linha aberta de pensamento, que pouco pode ser antecipado: "eu tento não adicionar ideias ao filme. Eu tento pensar no filme de tal modo que as ideias possam emergir da própria articulação fílmica" (FAROCKI apud FOSTER, 2004).

O procedimento se coloca assim, como um instrumento de transformação. Em um *bricoleur* (LEVI-STRAUSS, 1989), um remanejo entre as partes, a condição inicial da imagem como documento é redimensionada e, conseqüentemente, seu sentido é alterado – e não o caminho contrário. Em *Sobras* (1996) e *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989), a montagem se coloca tão pertinente que, como processo ativo, é o que permite aos autores descobrir em tempo real as possibilidades da imagem. Ainda que houvesse uma pretensão artística em suas proposições, em ambos os trabalhos as imagens encontradas nunca antes saíram de sua condição de registro a serviço da história. Esse passado no qual elas pareciam permanecer, é ao mesmo tempo oculto e comum. Farocki parece fazer com tamanha naturalidade a transição entre esses universos, que quando sequenciados, parecem o mesmo. Ao anunciar as fotografias do campo de concentração tiradas por dois soldados da SS, na dita "repartição de valores" – quando as vítimas eram poupadas do extermínio imediato –, Farocki não nos mostra nada de novo, quer dizer, o pesar que as imagens carregam, já é anunciado em seu estado primeiro e seu sentido, quando isolada, não é alterado. São imagens do horror e, justamente por isso, imagens noticiadas, hoje de fácil acesso. A sequência na qual elas são colocadas, nos faz pensar no detalhe como objeto sobrevivente, no qual Didi Huberman nos relembra:

(...) Enfim, por uma extensão não menos perversa, o detalhe designa a operação exatamente simétrica, até mesmo contrária, que consiste em voltar a colar todos os pedaços ou, pelo menos, fazer sua contabilização integral: "detalhar" é enumerar todas as partes de um

todo, como se o “talho” tivesse servido apenas para dar as condições de possibilidade de uma contabilização total, sem resto — uma soma. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.298.)

Nesta operação de colocar as partes em conjunto, em algum momento do filme, a imagem de uma mulher é reenquadrada pela câmera, colocada em evidência e analisada atentamente. Enquanto as fotografias dos prisioneiros dos campos de concentração parecem ser o objeto principal deste arquivo, esta mulher, em estado apressado, capta nossa atenção indistintamente, e seu universo, longe dali, é imaginado: por onde andaria seu olhar fixado se ela não estivesse no lugar onde está? Certamente em uma vitrine, em uma avenida ou qualquer lugar longe dali⁴. Essa figura passante, que se desdobra no filme como um detalhe analisado, é em si mesma seu próprio universo. O que o artista faz é colocar em evidência, ao mesmo tempo, o comum e o desconhecido – ambos pertencentes ao arquivo – aproximando-os de maneira sutil. Quando sequenciadas, essas imagens se tornam parte de um todo que, distantes entre si, acabam por se aproximar na sequência da obra. A assimetria entre as partes e o que elas revelam é retomada em outros momentos da obra. Nesta cena, especialmente, este aspecto é lembrado pela voz narradora quando contrapõe o trabalho do fotógrafo e o serviço da SS⁵: "Como estão ligados, o preservar e o destruir" (FAROCKI, 1989).

No trabalho de Geraldo de Barros, o cruzamento entre as imagens da série *Sobras* também se dá nos detalhes, que agregam dois universos distintos, neste caso, o pessoal e o comum. Seu pioneirismo na fotografia abstrata faz parte de um amadurecimento de suas produções na pintura e no design, em um momento em

⁴A tentativa de Farocki de atentar ao detalhe, cria um universo imaginário e envolvente ao espectador e, por um momento, esquecemos o local onde essa fotografia foi capturada. Analisando a imagem, o autor comenta: "Uma mulher acaba de chegar a Auschwitz. A máquina capta-a 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 sabe captar o olhar fotográfico com a posição do rosto, e não olha diretamente para quem está a olhar. Em um boulevard, olharia dessa maneira para uma vitrine, e não para o senhor que está a olhar para ela. E não olhando ela tenta imaginar-se no mundo das avenidas, vitrines e senhores, longe daqui. A tarefa do campo da SS é acabar com ela e o fotógrafo que capta a sua beleza, eternizando-a, é da mesma SS. Como estão ligados, o preservar e o destruir" (FAROCKI, 1989).

⁵O Esquadrão de proteção alemão (*Schutzstaffel*), conhecido com SS, tinham a função de proteger Adolf Hitler e outros líderes do partido Nazista Alemão, especialmente em situações públicas como comícios e discursos. Em sua grande maioria, eram policiais auxiliares e também guardas dos campos de concentração.

que o movimento concretista defendia seu caráter transdisciplinar no Brasil⁶. Não por acaso, a última obra de Barros é uma colagem, procedimento que, plural em sua materialidade e na diversidade de técnicas, anuncia novas formas de pensar a imagem. Em *Sobras* existem dois grandes eixos temáticos inseparáveis, mas distintos entre si: o que é reconhecível ou comum – um uma flor, um barco, uma floresta, um viaduto – e o que é pessoalizado ou personalizado pelo artista – sua esposa, seus filhos, um autorretrato. Quando Barros modifica a imagem por meio de interações externas, demarcando recortes e jogando com a visualidade na disposição das formas, era imaginado o surgimento de novas dimensões de sentido, ainda que isso não fosse um pressuposto da criação do trabalho. Esses dois universos, o pessoal e o comum, se estreitam quando os registros são olhados em conjunto, traçando uma narrativa, pouco ou muito conhecida, mas certamente distante do tempo cronológico. Explorando o detalhe, seu arquivo pessoal se torna reconhecível e, conseqüentemente, modifica o sentido original da imagem – um acervo de experiências particulares. Junto a isso, os espaços pretos sobrepostos às imagens⁷, ajudam a ordenar um mundo imaginável, pois é reconhecível nas fotografias, que parecem em sua maioria, nem um pouco premeditadas.

A atenção de Barros ao detalhe já havia sido introduzida na série *Fotoformas*, quando trabalha com enquadramentos que propõem novas maneiras de pensar o cotidiano a partir da prática experimental. Se ao mesmo tempo há um gesto racional e mecânico nas fotografias em contra-luz, no contraste entre as partes e na

⁶Os esforços do movimento concretista no Brasil foram direcionados, em grande medida, à pintura, à arquitetura e ao *design*. As formas inovadoras da pintura de Geraldo de Barros se desdobram em um estudo, especialmente na fotografia, sobre a percepção da imagem e seu potencial artístico, para além do viés representativo atrelado a essa linguagem. Em suas fotografias é notável a influência do trabalho de Tina Modotti (1896-1942) e mais ainda, de Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946) e Lucia Moholy Nagy (1894-1989), especialmente no contraste acentuado, no olhar racional sobre as formas e na temática voltada para o cotidiano. Para entender a fotografia de Barros e suas influências, indico a tese de mestrado da pesquisadora *Heloísa Espada, Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros* (2006).

⁷Os negativos que compõem a série são recortados e montados, em sua maioria, sobre placas de vidro, que serviram como matrizes para a criação em papel de gelatina e prata, um outro grande grupo de obras que fazem parte da série. As grandes áreas em preto, reconhecíveis em grande parte dos trabalhos, foram pintadas com tinta-da-china. A partir da análise do viés processual da obra, Maíra Vieira de Paula, doutoranda em Artes Visuais pela USP, comenta a respeito do grande número de trabalhos em sanduíches de vidro: "Deste conjunto, há cinco placas de vidro que não foram pensadas, a princípio, como partes integrantes da série. *Sobras 032* e *Sobras 100* eram, inicialmente, bases de apoio para a fixação de dois materiais usados na produção das colagens: as fitas adesivas pretas que serviam para fixar as colagens sobre as placas de vidro e a tinta nanquim utilizada para pintar os negativos." (DE PAULA, 2020, p. 43).

sobreposição de camadas, o artista parece olhar para seu objeto com o entusiasmo de descobrir algo irreconhecível no comum, não se limitando à representação. A série segue o que Moholy-Nagy chama de *Nova Visão*, noção atrelada às inovações da fotografia moderna que, por meio de enquadramentos, técnicas, e pós-tratamentos na imagem, propuseram novas formas de ver e registrar o mundo. A respeito da prática experimental na fotografia de Moholy-Nagy, a pesquisadora Heloísa Espada comenta:

Deste modo, a Nova Visão tinha como objetivo apresentar relações óticas inusitadas a partir de objetos comuns e de situações cotidianas e por isso investia em perspectivas oblíquas e enquadramentos que somente a câmera fotográfica poderia criar (ESPADA, 2006, p.68).

O que Nagy chama de "visões fotográficas" – abstrata, exata, lenta, intensificada, penetrante, simultânea e distorcida – são, na verdade, formas de perceber uma realidade próxima, disposta em uma nova perspectiva. Este conceito, elaborado no período de expansão industrial na Alemanha em meados da década de 1920, anuncia uma nova forma de pensar a fotografia, em um contexto de intensa modernização e industrialização na Europa. No Brasil o movimento concretista ganhou visibilidade na segunda metade do século XX, momento em que Barros lançava seus primeiros trabalhos, ainda em pintura. Há, nesses artistas, um rompimento com a perspectiva linear da fotografia (ESPADA, 2006), que, por meio do experimentalismo, ganha caráter abstrato. Na célebre série *Fotoformas*, que teve início em 1923, a imagem é, simultaneamente, representação e abstração: a geometria das formas é usada como recurso para repensar o comum – o teto de uma estação ferroviária, uma mesma cadeira em diferentes posições, uma parede de tijolos desgastados – , organizando um conjunto reconhecível e pouco provável. A experiência de Barros na fotografia é o que se chama de "novo" na arte⁸, uma

⁸As inovações estéticas propostas na série *Fotoformas*, assim como são diretamente influenciadas pela fotografia experimental de Laszlo Moholy-Nagy, recaem sobre o "novo" definido pelo grupo Concretista Ruptura, idealizado por Waldemar Cordeiro, em 1952, e composto por Anatol Wladyslaw (1913), Lothar Charoux (1912-1987), Féjer (1923-1989), Leopoldo Haar (1910- 1954) e o próprio Geraldo de Barros. Em aversão à pintura naturalista, as reuniões periódicas do grupo abordavam tópicos como o abstracionismo de Kandinsky e Mondrian e nas teorias da Gestalt, e o buscava a integração do artista com a produção industrial. Essa perspectiva alterava o repertório da produção artística tradicional, dando espaço ao crescimento de novas profissões como o projetista e o *designer*, agora com um novo status. À ocasião da exposição *Fotoformas*, realizada em 1951, Waldemar Cordeiro indica a relação da fotografia de Barros com as mudanças a nível global que aconteciam no período: "A origem e o significado dessas obras transcende as pesquisas puramente

forma diferente de perceber o que há de mais comum, integrando-o, cada vez mais, com o artista e sua produção. Em grande medida, será justamente esse novo olhar direcionado à fotografia como produção artística, que irá incentivar novas formas de pensar a imagem e também, o mundo.

Por meio de novos recortes, Barros assume novamente a condição de observador, aproximando-se de objetos comuns a partir do exercício de recordação, reforçado pela série *Sobras*. Neste trabalho, especialmente, a montagem se coloca como prática favorável à repetição, desde a imagem em sua condição de documento: manipular no presente os registros de um tempo passado faz insistir em sua permanência e importância, reiterando suas possibilidades, agora enquanto objeto de arte. Como metodologia, a repetição é central na sequência selecionar-recortar-montar-colar-pintar, sem ordem determinada, mas com procedimentos definitivos no processo de criação do trabalho. Em sua materialidade, as imagens se repetem e são complementares, retomando a ideia de narrativa não linear entre as obras. Uma montanha com neve; árvores em uma paisagem fria; pessoas esquiando: como essas imagens se relacionam? Entre si, elas se encaixam, como se uma fosse o negativo da outra, ou ainda, se colocam como duas metades complementares. Ainda, em algumas obras como uma sequência de cinco frames de uma paisagem, de forma a intercalar a posição vertical e horizontal das imagens, a repetição se insere como elemento aparente na escolha estética do artista. Parece que a montagem, como um processo experimental, relembra as possibilidades da imagem, assim como o verbo *repetir*: tentar novamente, agora de outra maneira. Nesse sentido, a repetição é um método que faz parte do processo de construção da obra, em sua materialidade, na temática e na transição da condição da imagem, enquanto documento para objeto de arte.

técnicas para revestir-se de uma experiência estética toda particular. Através do gênero da fotografia, Geraldo vive o atual momento de renovação" (CORDEIRO, 1951, s.n.p.).



Figuras 1 e 2: Sem título, da série *Sobras*, São Paulo, Brasil, 1996-1998. Fotografias em papel de gelatina/prata. Acervo Sesc de Arte Brasileira. Fonte: Catálogo *Geraldo de Barros e a fotografia*, 2014.

Quando Farocki anuncia as primeiras imagens dos campos de concentração em Auschwitz em um conjunto de três fotografias de reconhecimento aéreo, ele já havia falado, de outra maneira, sobre os riscos de estar perto demais de um objeto de estudo: a medição pela fotografia, especialmente na guerra, é definitivamente mais segura do que estar pessoalmente no local⁹. Essa fala é reforçada pela cena seguinte do filme, quando dois homens olhando para uma fotografia, tentam reconhecer um tanque no pátio do quartel, usando coordenadas de referência: "Vês o filtro de ar ali? Acho que é um M60", e o outro parece concordar. Esta forma de ver, distante do perigo da morte (FAROCKI, 1989), é o que permite a avaliação de informações não percebidas, mas certamente importantes – o detalhe, fomentador de novas descobertas à imagem. Assim como esses agentes, o espectador está distante do perigo e do horror dos campos da guerra, organizando uma sensação

⁹Neste trecho da obra, Harun Farocki discorre sobre a medição a partir da fotografia, processo que teve seu início na cidade de Saarlouis, na Alemanha, em 1868. O método inovador conhecido como Fotogrametria foi fundado por Albrecht Meydenbauer (1834-1921), um mestre das obras do governo em Wetzlar, na Alemanha, quando em 1858 é convidado pelo governo para estimar a fachada de uma catedral. Acostumado com o processo manual de subir pela parte externa dos edifícios, em uma dessas situações, Meydenbauer quase sofre um acidente, descrito em um manuscrito, recuperado por Farocki: "Neste perigo eminente, bati com a mão direita sobre a parede, e empurrei a nacela com o pé esquerdo para o ar. A reação foi suficiente para empurrar o corpo pela abertura (...) Ao descer pensei: Não se pode substituir a medição à mão pela inversão da vista em perspectiva captada pela imagem fotográfica?" (FAROCKI apud FARIA, 2013)

que se aproxima do que é conhecido como *sublime*¹⁰, um sentimento contraditório que lida com o prazer e o desprazer.

Essa assimetria que Farocki nos insere – entre o que é perto e longe, o perigo e a segurança – é seguidamente retomada na obra por meio da combinação entre a palavra e a imagem, sem que a sequência se torne cansativa. Isso se dá especialmente no equilíbrio entre dois eixos temáticos, ligados entre si: o estudo sobre as formas de poder, como elas se organizam individual e coletivamente e suas consequências na modernidade; e, ainda, uma reflexão sobre como o poder e a imagem se relacionam, neste caso, como os modos de ver são influenciados pelas tecnologias de produção da imagem (FARIA, 2013). Por meio da montagem, Farocki organiza um jogo sutil entre essas duas temáticas que, complementares entre si, retomam o arquivo como objeto para repensar os modos de ver. Não muito distante de Barros, há aqui um processo de repetição organizado, que se coloca como uma metalinguagem e usa a própria imagem de arquivo para falar sobre suas qualidades. O olho, que vê de perto e de longe, é o que permanece estático neste balanço que repetidamente parece desafiar os modos de pensar e figurar o mundo. Essa idéia é retomada quando frames de um rosto sendo maquiado, ora delicadamente, ora de forma abrupta, se colocam como um respiro entre as informações – dois pólos distantes que partem de um mesmo referencial.

Por meio da repetição, é dada a oportunidade de olhar novamente o objeto, prestando atenção ao detalhe. Estendida sobre a mesa de montagem, o conjunto de fotografias de reconhecimento aéreo são essenciais para perceber a imagem em três tempos: as capturadas no dia 4 de abril de 1944, quando a 7.000 metros do chão, aviões americanos indo da Itália em direção a Silésia sobrevoam a indústria I.G. Farben, de forma a registrar a planta do local; as analisadas, em 1977, pelos agentes americanos que, inspirados no programa de televisão *Holocaust*, reabrem o

¹⁰O *sublime* é um conceito desenvolvido por Kant em *Crítica da faculdade do juízo* (1790), quando reflete sobre os juízos estéticos, divididos em duas analíticas, a do Belo e a do Sublime. Antes disso, Edmund Burke (1729-1797) já havia desenvolvido alguns pressupostos sobre o sublime, quando disserta sobre os sentimentos subjetivos ligados a esse conceito. O sublime, segundo Burke, é um prazer contraditório ou negativo que, após o desespero do perigo e uma reflexão racional, é seguido pelo alívio da segurança, ou o que chama de "deleite": "Toda a vez que tenho a oportunidade de falar sobre esse tipo de prazer relativo, chamo-o de *deleite*... [...] Empregarei a palavra *deleite* para indicar a sensação que acompanha a eliminação da dor ou do perigo. [...] essa dor, esse perigo devem agir a certa *distância*, com algumas modificações" (BURKE, 1757, p. 46).

arquivo e olham novamente as fotografias; e, por fim, as apresentadas ao espectador por meio da união entre as duas primeiras, através da montagem. A imagem é percebida de formas diferentes, pois o olhar direcionado a ela não é mais o mesmo. Há, daí, um rompimento entre a memória cultivada sobre essas fotografias e sua continuação no tempo presente – justamente o que o Farocki parece propor ao espectador – e também uma mudança na sua condição, de arquivo para objeto de arte. Esse jogo entre o legível e o invisível e especialmente, entre a palavra e a imagem é o que relembra as diferentes possibilidades da imagem:

Tão cedo como em meu primeiro filme, *Fogo que não se apaga*, 1969, eu trabalhei com repetições e variações, provavelmente influenciado por ler livros, incluindo Brecht e Beckett, e por ouvir música clássica. Por eu amar trabalhar com poucos elementos, eu tenho que combiná-los de diferentes maneiras [...] Mesmo assistindo a filmes narrativos, aprendemos como repetição e variação são importantes: a maioria das locações aparecem pelo menos duas vezes. Isto ocorre por razões econômicas, mas por outro lado isso estrutura o filme, e nos faz comparar a cena A com a cena A1. (FAROCKI apud CALLOU, 2014)

À medida que esses registros são sequenciados de forma a reorganizar seu sentido, eles rompem com o seu passado, permitindo que o detalhe se torne ativador da nova condição da imagem que, no conjunto, se revela como objeto artístico. Nesse sentido, a montagem, por meio da repetição e variação, dá novos agenciamentos ao objeto, deixando que as particularidades da sequência sejam o motivo central da obra. A *arqueologia psíquica*¹¹ na qual Benjamin se refere para pensar a imagem sobrevivente, nos relembra do historiador como arqueólogo, em busca de latências e memórias. A respeito disso, Didi-Huberman comenta:

¹¹A memória é essencial na análise da concepção de tempo *benjaminiana*, distante da duração linear do tempo e de sua continuidade. Georges Didi-Huberman em *Diante do tempo*, desenvolve sobre a "arqueologia material" de Benjamin, o historiador como trapeiro [*chiffonnier*] (*Lumpensammler*) da memória das coisas; e a "arqueologia psíquica", ligada ao sintoma, às latências e crises na qual é voltado o trabalho da memória. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.117). A respeito dessa condição do historiador, Benjamin comenta: "Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado, tem de se comportar como um homem que escava" (BENJAMIN, 2013, p. 101).

[...] o historiador deve renunciar a algumas hierarquias seculares - fatos importantes contra fatos insignificantes - e adotar o olhar metucioso do antropólogo atento aos detalhes, e, sobretudo, aos pequenos detalhes [...] Diante disso, o historiador deve renunciar a outras hierarquias - fatos objetivos contra fatos subjetivos - e adotar a escuta flutuante do psicanalista atento às redes de detalhes, às tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.117)

Ainda em relação à montagem enquanto ativadora do detalhe, em *Imagens do mundo e inscrições da guerra e Sobras*, Barros e Farocki organizam esse procedimento unindo o exercício do olhar ao trabalho da mão, duas etapas simultâneas e definitivamente complementares no processo de produção das obras. Dentre os documentos que fazem parte da série de Geraldo de Barros, estão incluídas 249 colagens de materiais diversos, fixados entre duas placas de vidro, que eram usadas como matrizes para a criação das fotografias em papel de gelatina e prata (DE PAULA, 2020). A transformação das etapas do processo em parte da obra acontece também na apresentação da série *Sobras*, já em sua primeira exibição pública em 1999, no Museu Ludwig, em Colônia, na Alemanha, em uma expansão do conjunto apresentado. Essa visão amplificada da obra revela a condição transitória da imagem que é modificada pelo artista por meio da experimentação, uma união entre o trabalho do olhar e o trabalho das mãos. Nesse sentido, a montagem supõe a remontagem (DIDI-HUBERMAN, 2017), uma dissociação do que foi construído, remontando a estrutura que organiza as partes. Essa mudança no objeto é possível, justamente, pelo trabalho do artista que, neste caso, se coloca como antropólogo, conforme Benjamin nos relembra. Para além da combinação entre as partes da obra, a montagem se estende a uma conjunção de procedimentos, sendo impossível separar o objeto de seu método ou estilo:

Um método científico caracteriza-se pelo fato de que, ao encontrar novos objetos, ele desenvolve novos métodos. Exatamente como a forma em arte é caracterizada pelo fato de que, ao conduzir a novos conteúdos, ela desenvolve novas formas. Apenas para um olhar externo é que a obra de arte tem uma única forma, e que o tratado possui apenas um único método. (BENJAMIN, 1939, p. 474 e 476).

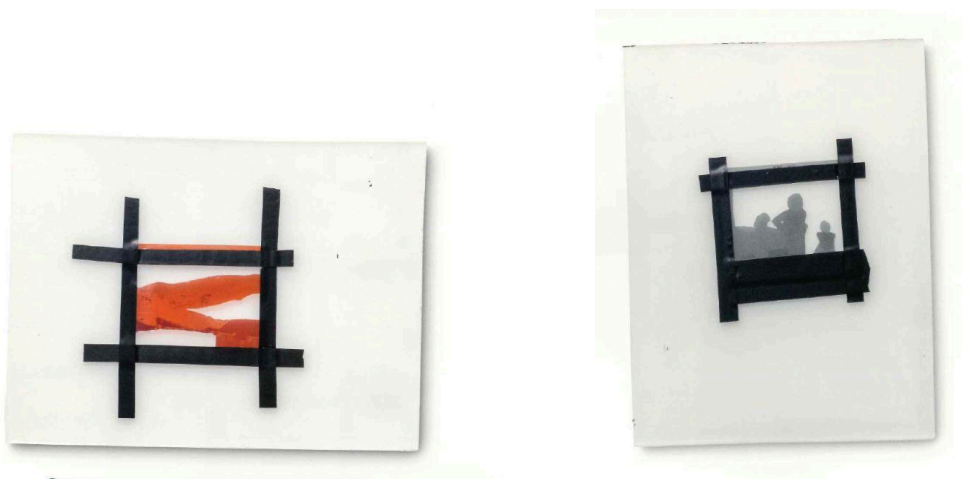
O movimento que constrói a montagem (DIDI-HUBERMAN, 2017) é o que torna visíveis as características intrínsecas do objeto, suas particularidades, seus *fantasmas*. As matrizes que compõem a série *Sobras* foram nomeadas de forma a identificar cada item a partir de números, conforme a catalogação das obras identificadas pela família do artista. Em *Sobras 32*, a imagem gerada é o negativo homônimo da imagem original, quando uma das placas de vidro, utilizadas para fixar a tinta de nanquim na pintura dos negativos, se torna a parte integrante da série. Faixas de fitas pretas, utilizadas para segurar as imagens sobre as placas de vidro, também se tornaram parte integrante da série, a exemplo das **figuras 5 e 6**, sem título identificado. Ainda que a imagem fosse o inverso da outra, as figuras não eram as mesmas, especialmente quando o artista as ampliava ou redimensionava, a fim de modificá-las. Esse exercício contínuo de pensar a obra, especialmente a partir da reprodução de suas matrizes, é o que demonstra a atenção do artista ao que pode ser pensado como sintoma, o "inconsciente da representação"¹², para citar Georges Didi-Huberman (2017, p. 44).



¹² Na obra *Diante do tempo*, o autor descreve o sintoma em paralelo ao que entende como "objeto cronológico", impensável sem o seu contrarritmo anacrônico. Esse objeto dialético está ligado ao que se entende por sintoma: "O paradoxo visual é o da *aparição*: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém - e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subter- rânea, que resiste à observação trivial. O que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Mas o que ela contraria, ela sustenta em certo sentido: a imagem-sintoma deveria, então, ser pensada sob o ângulo de um *inconsciente da representação* [...]" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.44)

Figura 3: Geraldo de Barros, Sem título, da série *Sobras*. Número de inventário 032 (matriz negativa), 1996-1998. Coleção de Fabiana Barros/ Comodato Instituto Moreira Salles. Reprodução fotográfica realizada por Ruy Teixeira.

Figura 4: Sem título, da série *Sobras*. Número de inventário 032 (fotografia). Reprodução fotográfica realizada por Maira Vieira de Paula, 2020.



Figuras 5 e 6: *Sem título*, da série *Sobras*, São Paulo, Brasil, 1996-1998. Negativos fotográficos recortados e colados com fita adesiva sobre placas de vidro. Coleção Fabiana de Barros, em comodato ao Instituto Moreira Salles. Fonte: Catálogo *Geraldo de Barros e a fotografia*, 2014.

A restituição do arquivo no trabalho de Barros assume uma condição visual declarada, em que as imagens são modificadas de forma a experimentar novas composições. O detalhe é aqui causa e consequência deste processo híbrido e não linear, em que a junção entre as partes é o que anuncia, quando possível, o sentido novo à imagem. As "sobras", como imagens modificadas do arquivo pessoal de Barros e como restos do próprio processo de construção da obra é o que, refletem o invisível, os fantasmas, o sintoma. Este destaque ao desconhecido se dá, justamente, pela forma.

Em um movimento um pouco diferente, em *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, Farocki parece dar luz ao que pode ser entendido como "sintoma" por meio da união entre palavra e imagem, em um processo que analisa e anuncia o novo sentido para o conjunto. Como forma de relacionar o "preservar" e o "destruir", dois pólos distantes e retomados seguidamente na obra, o artista apresenta um conjunto de imagens de mulheres algerianas, registradas pela primeira vez sem o véu que encobre o rosto. Para fins de identificação, elas foram fotografadas à serviço da

polícia colonial francesa, quando, em meados da década de 1950, a guerra de libertação argelina se intensifica em território africano. Ainda que à serviço do exército francês, Marc Garanger¹³, o autor de mais de 2000 fotografias, realiza os registros de forma a denunciar a violência colonial contra essas mulheres que, com o rosto despido, foram obrigadas a retirar seus véus. Em um processo de justaposição e reenquadramento das imagens, Farocki usa as mãos para nos mostrar como elas seriam com e sem o véu, cobrindo parte das fotografias, de forma a reenquadrá-las. Ao fundo, a voz da narradora nos faz imaginar o que seus olhos veem, próximo ou distante de um objeto, e ainda os sabores que sua boca sente - e que não pode ser vista pelo outro. Essa combinação da imagem com a narrativa em modo condicional, retoma a imposição do gesto como forma de expressão de poder, já anunciado no objetivo original dessas fotografias, a serviço político. Para além da materialidade do trabalho, a montagem se estende aqui à sobreposição de som e imagem que, complementares entre si, ressalta o que há de mais intrínseco e particular na representação.



Figura 7 e 8: *Frames do filme-ensaio Imagens do mundo e inscrições da guerra, 1989.*

Em operações muito semelhantes, Farocki e Barros organizam um exercício anacrônico em seu próprio objeto, de forma a desvendar as aproximações e distanciamentos entre os fragmentos de imagens de arquivo. A relação sutil entre as imagens – e no caso de Farocki, entre imagem e som – convida o espectador a

¹³O trabalho do fotógrafo francês Marc Garanger (1935-202) ganhou visibilidade com o conjunto de retratos de 2.000 fotografias de mulheres argelinas, detidas como prisioneiras pelo governo francês nos anos 1960. Em sua maioria, sentadas em um mesmo banco sob o fundo de uma parede branca, cada uma delas foi fotografada uma única vez, sob o mesmo enquadramento. Enquanto o olhar tímido de algumas demonstrava a insegurança, a grande maioria delas olha fixamente para a câmera, como forma de resistência à ocupação francesa. Marc foi pressionado a ao serviço militar e a barreira linguística impedia que ele tivesse qualquer contato verbal com as retratadas.

rever o conjunto mais de uma vez, de maneira a assumir o lugar do artista em conjugar as partes, a fim de presumir um significado, poucas vezes definido. O que é colocado nestes trabalhos é justamente uma possibilidade de descobrir o que a imagem procura – daí a atenção ao detalhe, agora como protagonista – e quais são os caminhos para que sua condição de documento não limite suas possibilidades. Entre o olhar treinado e o trabalho da mão, o processo redimensiona a imagem de forma a superar a figuração, tornando o invisível agora imaginável.

2. A montagem

Não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação (BENJAMIN, 2002, p.504)

Olhar para o objeto (e para o tempo), rachar as partes, e organizá-las intuitivamente: o historiador remonta fragmentos para contar uma história. A montagem precede a desmontagem, prática comum desde o Renascimento no estudo anatômico de dissecar os corpos para realizar testes práticos e experimentações científicas. Alberti, em *Da Pintura* (1452), comenta que, para o artista ter propriedade sobre os seus objetos, é preciso dissecar e vestir os ossos e músculos como uma roupa: desmontar para melhor compreender.

Para pensar a prática da montagem, é preciso pensar também sobre o tempo das imagens. Ao contrário do que é entendido como história – a sequência linear de uma narrativa –, a natureza da imagem assimila uma visão temporal não cronológica (CAMPOS, 2017), que transcende o momento de seu surgimento. É claro que, em uma tentativa de definir seu significado, o contexto que fundamenta a imagem tem sua importância, mas ele não deve limitar suas possibilidades, tampouco seu entendimento. Essa condição dialética é resultado do encontro entre diferentes temporalidades que, por meio da montagem, transformam a imagem e sua condição material e simbólica.

A imagem dialética é questionadora de si, descartando uma "falsa aparência de totalidade" (SELIGMANN-SILVA, 2016, p.68), seja na forma como é apresentada, seja na compreensão de seu significado, quer dizer, como ela funciona e o que procura no tempo presente. A mobilidade da imagem em relação a sua materialidade, seus tempos e ainda, seus significados, é o que dá sentido ao que Warburg chama de *Nachleben*, a *sobrevivência* da imagem, de forma a deixar ver suas significações sintomais e seu potencial revelador de sentido. Será nesse movimento latente de ressurgimento que, sob um novo olhar e um novo tempo, a

polaridade da imagem resultará em uma nova rede de significados, que garante, neste estudo, a prática da montagem.

Em *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, de Harun Farocki, e *Sobras*, de Geraldo de Barros, a sobrevivência da imagem, ou ainda, a sua permanência na história enquanto documento, parte justamente da *técnica arquivística*. Nessas duas grandes obras, em algum momento, a realização da condição experimental do procedimento da montagem naturaliza a *repetição* e conseqüentemente, a *comparação*. Colocar lado a lado dois pontos de vista, relembra também a dupla materialidade da imagem e, ainda, questiona sua lógica tautológica. A reutilização de fotografias e negativos produzidos por Barros em diferentes períodos de sua vida, por exemplo, não muda sua natureza: ainda que manipulada, ou "operada com as mãos" (CHIARELLI, 2014), esses registros continuam sendo *sobras* de um tempo passado, transformados agora em trabalhos de arte. O que parece ser a grande mudança neste trabalho é justamente a sua condição simbólica que, por meio da montagem, ressalta o *novo*, antes pouco percebido.

Em um movimento parecido, em Harun Farocki, a imagem é colocada de forma a demonstrar sua inquietação: ao mesmo tempo que é apresentada como parte do arquivo e estudada como documento, quando conjugada com takes aparentemente distantes – um rosto sendo maquiado, uma aula de modelo vivo ou um conjunto de fotografias de mulheres argelinas – , o detalhe é colocado em evidência, transformando o sentido "primeiro" da imagem, de forma a comprovar que a relação entre as partes da obra é essencial para apreender o sentido do conjunto. A repetição, neste trabalho, serve para reforçar esse ponto. Toda vez que uma imagem reaparece na obra, há uma oportunidade de *ver* novamente, em uma tentativa de alcançar o que antes não foi apreendido e, neste sentido, a nova condição da imagem. A comparação é também um recurso útil neste processo, de modo a reforçar a singularidade na relação entre as imagens:

Por isso, de uma pista à outra da mesa de montagem, as mesmas imagens não param de ir e vir, mas sempre em lugares – em relações – diferentes [...] Pois todo esse jogo de repetições e de diferenças acaba por abrir um espaço de trabalho, não pela simples

ou abissal redita das imagens, mas por sua rigorosa colocação *em comparação* (DIDI-HUBERMAN,2018a, p.163-164, grifo do autor).

Ao assumir a temporalidade como parte essencial do objeto, o comportamento versátil da imagem dialética questiona a postura tautológica na interpretação da imagem. A tentativa de encontrar uma única significação reduz o objeto a seu estado mínimo, resistente à percepção isolada e à composição experimental, prática central no processo de montagem. Quando Barros e Farocki manipulam as imagens de arquivo, eles partem do pressuposto de que a imagem pode ser transformada de diferentes maneiras e seu significado não deve ser permanente. O homem da tautologia, em um sentido contrário, recusa "as latências do objeto" (DIDI-HUBERMAN,1998, p. 39), resumindo-o àquilo que seu olhar pode alcançar. O trabalho do historiador como arqueólogo é justamente distanciar a ideia de um entendimento definitivo, limitador do estudo sobre a imagem e suas alternativas de sentido. A montagem anuncia justamente o interesse em desvendar os desdobramentos possíveis que a imagem, quando modificada, pode oferecer. Trata-se, portanto, de reconhecer sua condição transcendente,¹⁴ que potencializa o detalhe, o sintoma, o *invisível*, e se torna o objeto central nos trabalhos analisados neste estudo.

Se é possível identificar a montagem em *Sobras e Imagens do mundo e inscrições da guerra*, como ela pode ser definida? Para compreender como o discurso é construído nessas duas obras, e, ainda, como ele pode ser modificado, é necessário dar conta de conceitos como *sintoma*, *detalhe*, *sobrevivência* e a conjunção entre todos eles, a *montagem*. Nesta investigação, a montagem se baseia em um

¹⁴A condição aurática da imagem, quando colocada em oposição à postura tautológica na interpretação do sentido, não deve ser entendida como forma de perdurar a lógica tradicional da história da arte no estudo sobre a imagem. Ela é, na verdade, uma forma de ressaltar o exercício do olhar, de maneira a criar um ritmo de interpretação contínua da imagem, sem limitar seu sentido. Essa posição vai de encontro à noção de *imagem dialética*, e às múltiplas temporalidades da imagem, segundo a lógica *benjaminiana*. Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*, relembra a aversão dos artistas minimalistas a todo e qualquer tipo de composição, de forma a reforçar a lógica tautológica no estudo sobre a imagem: "Tocamos aqui a segunda exigência fundamental reivindicada, ao que parece, pelos artistas minimalistas: *eliminar todo detalhe* para impor objetos compreendidos como *totalidades* indivisíveis, indecomponíveis. 'Todos sem partes', objetos qualificados por essa razão de 'não relacionais'. Robert Morris insistia sobre o fato de que uma obra deveria se apresentar como urna *Gestalt*, urna forma autônoma, específica, imediatamente perceptível; ele reformulava assim seu elogio aos "volumes simples que criam poderosas sensações de *Gestalt*: 'Suas partes são tão unificadas que oferecem máximo resistência a toda percepção separada'"(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 53-54).

experimento de aproximações e distanciamentos entre diferentes elementos organizando um conjunto que é definido somente quando a prática é dada como finalizada. Ao combinar intuitivamente as partes, a montagem pode ser compreendida como uma *bricolage*, um processo de criação que revela novas redes de significados:

Em sua acepção antiga, o verbo *bricoler* aplica-se ao jogo de péla e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental: o da péla que salta muitas vezes, o do cão que corre ao acaso, do cavalo que se desvia da linha reta para evitar um obstáculo. E, em nossos dias, o bricoleur é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparados com os do artista. [...] O conjunto de meios do *bricoleur* não é, portanto, definível por um projeto [...]; ele se define apenas por sua instrumentalidade e, para empregar a própria linguagem do *bricoleur*, porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que "isso sempre pode servir". Tais elementos são, portanto, semiparticularizados: suficiente para que o *bricoleur* não tenha necessidade do equipamento e do saber de todos os elementos do corpus, mas não o bastante para que cada elemento se restrinja a um emprego exato e determinado (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.32-33, grifo do autor).

Essa particularização dos elementos de forma a não restringir seu emprego é o que dá espaço ao trabalho de Barros e Farocki na reformulação do arquivo. O pensamento dialético sugere pensar a relação entre as imagens que, díspares entre si, organizam uma obra inovadora nesses artistas, dispostos a assumir este processo indefinido como parte integrante da obra. Será a partir dessa *bricolage* que os dois artistas, cada um de sua maneira, irão desvendar como a imagem de arquivo não apenas modifica o presente, como também as formas de compreender o passado.

2.1. Harun Farocki e o trabalho com a imagem

A conjunção entre som e imagem ou palavra e imagem, em Farocki, nos demonstra que esta última não deve ser meramente ilustrativa. Representar foi a grande

incumbência da fotografia desde o seu surgimento. A importância desse mecanismo era um reflexo direto dos avanços tecnológicos da década de 1930 na Europa, se estendendo para o campo artístico e cultural. Como consequência, ela livrava a pintura da tarefa de figurar o mundo, dando espaço a um olhar menos descompromissado com a realidade, agora aliado à impressão e à subjetividade do artista. Se por um lado a manipulação de fotografias de arquivo é também trabalhar com a figuração – os registros aéreos dos campos de concentração, o retrato de uma mulher passante, a fachada de uma igreja –, a montagem funciona como uma oportunidade de ver o que está encoberto, inalcançável na materialidade desses registros. Será por meio das brechas entre uma fotografia e outra e especialmente no *entre*, que a obra de Farocki carregará um discurso histórico e político pelas imagens.

A montagem cinematográfica parte do mesmo princípio técnico, quer dizer, gravar, cortar, editar, organizar e conjugar o material filmado. Mas ela também pode ser um procedimento orgânico de sobrepor elementos, aproximando-se da *colagem*¹⁵. Nessa perspectiva, a montagem alcança um campo simbólico em diferentes níveis quando se pensa no trabalho de Farocki de maneira geral: o trânsito entre cinema, televisão e artes visuais e, a partir disso, o desdobramento de curtas, filmes-ativistas, filmes-observacionais ou filmes-ensaios (que em sua etimologia, não se define completamente como um ou outro); o uso de imagens de arquivo justapostas a imagens contemporâneas; e, ainda, a justaposição de tópicos aparentemente distantes em sua natureza, mas definitivamente complementares quando sequenciados. O que parece permanecer, na maioria dos trabalhos de Farocki, é justamente a dimensão simbólica do conjunto, que coloca a imagem e a palavra como operadoras do sentido. De maneira permanente, a montagem legitima a condição dialética de seu trabalho que, na impossibilidade de ser uma coisa ou outra, é plural do início ao fim.

¹⁵A primeira aparição da colagem enquanto procedimento artístico tem origem no cubismo de Georges Braque (1882-1963) e Pablo Picasso (1881-1973) e teve influência notável na arte moderna, especialmente em movimentos como o Surrealismo e o Dadaísmo. Neste trabalho, a colagem aproxima-se da montagem na tentativa de combinar elementos, a fim de desafiar novas formas de expressão. A montagem, no entanto, não se restringe à materialidade do trabalho, de forma a explorar noções simbólicas e apropriar-se de princípios do cinema, especialmente na criação de uma narrativa visual, nem sempre linear.

O choque de elementos heterogêneos, reconhecível na montagem de Vertov e Eisenstein e ainda no cinema pós-guerra de Godard, Straub e Bresson, é sem dúvida, um elemento característico na obra de Farocki. Da mesma forma que a palavra e a imagem andam juntas, elas podem se distanciar no discurso, a fim de reforçar esse sistema de tensões, pouco declaradas. Em *Fogo inextinguível* (1969), também conhecido como *Fogo que não se apaga*, o apelo político da primeira cena converge com o cenário simples e austero quando, engravatado e em postura altiva em frente à câmera, Farocki demonstra a queimadura do Nepal na pele:

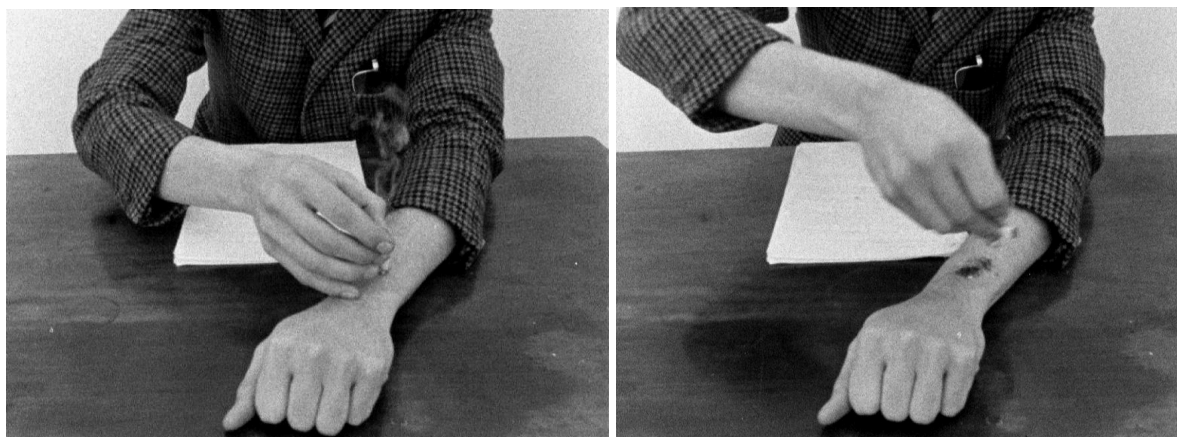
Um cigarro queima a uma temperatura de cerca de quatrocentos graus. Napalm queima com um calor de três mil graus (...) Se os espectadores não quiserem ter nada a ver com os efeitos de napalm, então é importante determinar o que é que eles têm que ver com as razões do uso de napalm (FAROCKI, 1969).

Pelo choque, o cineasta denuncia o ataque de napalm feito pelo exército americano na cidade de Thai Bihn Dan, no norte do Vietnã¹⁶, na década de 1970. O *close up* nas mãos e o silêncio no momento da queima dão o tom dramático e impactante da cena. Há aqui um sequenciamento de sensações díspares, sublinhadas pelo contraponto visual entre o que é sugerido e o que foi apresentado: uma cena comum seguida de um ato surpreendente. Tal dualidade é característica da montagem de Serguei Eisenstein¹⁷ que, na justaposição de elementos distantes, é criada uma terceira camada, diferente das anteriores, capaz de dar um novo sentido à totalidade da obra: “do meu ponto de vista, montagem não é uma ideia

¹⁶Entre 24 de maio e 6 de agosto de 1972, a província de Thai Bihn Dan foi atacada doze vezes, mesmo após a destruição devastadora já nas primeiras investidas militares estadunidenses. A região contava com o sistema hidráulico e a calha de Lan, que cumpre função essencial no controle de inundações da região. A saída das tropas americanas no Vietnã aconteceu efetivamente com o Acordo de Paz de Paris, assinado em 27 de janeiro de 1973, que consolidou a reunificação do Vietnã do Norte e do Sul, sob o nome de República Socialista do Vietnã.

¹⁷No cinema de Sergei Eisenstein, o procedimento da montagem é, em grande medida, organizado pela polaridade: em *O Encouraçado Potemkin* (1925), exibido pela primeira vez em 1928, em Moscou, a Revolução Russa é anunciada na primeira cena com o mar revoltado, que se declara como sintoma, reforçado pelas frases que anunciam a guerra. Em *Outubro* (1927), obra lançada exatamente dez anos depois do início da revolução, a queda da estátua do imperador czarista também é figura de linguagem, introduzindo a insurreição declarada no filme. Nesse sentido, o engajamento entre elementos e as frases cria uma dinâmica entre o pensamento sensorial e o lógico, instigando o espectador a atentar aos sentidos e ao discurso que a sequência de imagens pode sugerir.

composta de planos sucessivos, mas uma ideia que *deriva* da colisão entre planos que são independentes um do outro" (EISENSTEIN, 1988, p.163).



Figuras 9 e 10: Frames do filme *Fogo Inextinguível* (1969), de Harun Farocki.

A obra faz parte do conjunto de filmes de ativação e propaganda política ao qual o cineasta dedica os primeiros anos de sua carreira, entre o final da década de 1960 e o início de 1970. Neste momento, seus trabalhos transitavam entre a televisão e o cinema, em filmes de ficção, programas infantis, filmes institucionais para trabalhadores militantes e documentários críticos comissionados pela televisão alemã (CALLOU, 2014). Um pouco antes de alcançar a maturidade em sua poética – o uso da imagem de arquivo como elemento central na operação da montagem –, em 1978 lança seu primeiro longa-metragem, *Entre duas guerras* (*Zwischen Zwei Kriegen*, 16mm). Nesta ficção, Farocki revisita o período entre guerras em um estudo sobre o desenvolvimento industrial e bélico atrelado ao avanço do capitalismo na Europa. A reflexão acerca do processo industrial e suas implicações no campo do cinema é também colocada na obra *Sobre narração* (*Erzählen*, 1975), uma mistura entre ensaio e ficção que acompanha a vida de dois jovens: um deles, interpretado por Farocki, interessado no movimento da indústria alemã nazista, e o outro, interpretado por Ingemo Engström(1941), interessado no destino de Larissa Reisner, uma escritora revolucionária russa que teve papel de liderança ao lado dos Bolcheviques na Guerra Civil Russa.

Para além da ambição política, o que essas obras têm em comum? O termo *Verbund*, do alemão, significa "liga" ou "união", uma correspondência direta ao

pensamento de Farocki na prática da montagem. Como explica o historiador Thomas Elsaesser: "No final dos anos 1920 e início dos 1930, fábricas concorrentes da metalurgia alemã decidiram formar um conglomerado e cooperar, e diversas companhias químicas formaram o truste conhecido como IG Farben" (ELSAESSER; ALBERRO, 2014, p.59). Neste contexto, o *Verbund* era uma rede de tubos que transporta os restos químicos de um procedimento industrial para ser utilizado em outro, de forma a reciclar o composto (FLORES, 2021). Este termo, incidente nas duas obras, serve como dupla analogia: em primeiro lugar, quando associada a IG Farben, se refere à integração entre as funções da empresa que, desde a produção de químicos até produtos farmacêuticos, se transformou no centro de produção de substâncias químicas usadas nos campos de concentração de Auschwitz. Ainda, *Verbund* é uma analogia direta ao trabalho de Farocki no exercício contínuo de colocar elementos em relação – seja no sentido narrativo, visual, temporal ou conceitual –, dando novo estatuto à imagem de arquivo e combinando meios como o cinema, as artes visuais e a televisão. Em um texto de 1975 publicado na revista mensal *Filmkritik*, o cineasta comenta:

Estou buscando um sistema compósito do meu trabalho [*einen Verbund meiner Arbeit*], seguindo o modelo da indústria de aço, na qual cada produto desperdiçado flui de volta para o processo de produção e quase nenhuma energia é perdida. Estou financiando a pesquisa básica sobre o material por meio de uma transmissão de rádio, eu discuto certos livros, estudados em relação à minha pesquisa, em programas de rádio sobre livros, e muito do que vejo durante esse trabalho é incorporado em transmissões televisivas. Se eu for bem-sucedido com esse método compósito, posso alcançar mais do que o normal. Para um programa sobre livros de história, posso dirigir até um arquivo e inspecionar uma fornalha; mas isso ainda é menos do que o necessário (FAROCKI, 2020,, p. 116).

A lógica do *Verbund* define a condição transitória das imagens usadas por Farocki em seus filmes-ensaios. Ao mesmo tempo que elas são realocadas, dando novo sentido à narrativa, esses registros são indissociáveis de seu estado original, quer dizer, de sua função prática como documentos. Os resíduos da produção de compostos químicos da IG Farben não deixam de ser resíduos. A imagem de arquivo não deixa de ser imagem de arquivo. O que Farocki faz é usar de maneira

estratégica, por meio da montagem, o *Verbund* como mecanismo do próprio sistema industrial para criticá-lo, reforçando o caráter político permanente em seus trabalhos. Assim, como forma de explorar a dinâmica da imagem, deslocada de seu contexto original, sua montagem joga com enfrentamentos e colisões, mas também constrói um sentido narrativo, de forma que uma cena anuncia a seguinte.

A crítica à produção industrial e sua repercussão na modernidade é temática de *Fogo Inextinguível*, *Sobre narração* e *Entre duas guerras*, mas também irá permanecer de maneira menos enfática em suas obras mais recentes, especialmente aquelas realizadas a partir da década de 1970. Por intermédio do detalhe, Farocki dará continuidade ao estudo das relações de poder e das dinâmicas sociais, agora por um viés analítico da imagem, examinando como ela pode ser produzida, manipulada e consumida de forma a moldar a percepção do espectador na transmissão de significados. Em *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, a análise detalhada sobre a interpretação das imagens se dá, integralmente, pela montagem, este processo contínuo e transparente que é, ao mesmo tempo, um ato de conhecimento e decisão (CAMPOS, 2017). Será por meio dela que a imagem de arquivo será destrinchada e redimensionada, dando novo sentido ao conjunto.

2.2. A montagem no filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra*

A concepção da imagem no mundo moderno é moldada pela ciência e pela tecnologia e, por isso, indissociável de questões sociais e políticas. A "era da imagem do mundo"¹⁸, anunciada por Martin Heidegger (1977), supõe pensá-la criticamente, de forma a analisar seu caráter instrumental e utilitário para com a realidade. Em um estudo sobre como a imagem é produzida, manipulada e armazenada, Harun Farocki utiliza do arquivo para compreender, por meio do processo de montagem, a suposta objetividade desses registros, influenciados pelo olhar técnico da era industrial.

¹⁸No texto *A época das imagens do Mundo (Die Zeit des Weltbildes)*, de 1938, Heidegger busca compreender como a visão moderna é moldada pela ciência e tecnologia, dando a ver seu caráter alienador na relação do homem com a natureza. O objeto principal desta obra é justamente discorrer como o mundo moderno é transformado em imagem, ou melhor, reduzido a imagem (*Bild*), em que o que fundamenta o mundo moderno é "a conquista do mundo enquanto imagem" (*die Eroberung der Welt als Bild*) (HEIDEGGER, 1938, p.94).

A problematização do arquivo não é exterior a esses tópicos. Quando Farocki propõe novas maneiras de ver a imagem, compreendendo as relações ocultas entre imagem e palavra, ele está, antes de tudo, questionando as maneiras de *ver* e *pensar* o mundo. Isso implica considerar os meios de produção que determinam a sobrevivência da imagem, quer dizer, os suportes técnicos que permitem sua produção e preservação como parte do arquivo. Por isso, o caráter experimental da obra *Imagens do mundo e inscrições da guerra* é declarado por meio da manipulação dos registros, de forma a anunciar a montagem como ativadora do pensamento crítico sobre a modernidade:

(...) o arquivo enquanto memória delegada ao objeto técnico torna-se ainda indissociável do desenvolvimento da economia capitalista e da máquina de guerra na medida em que as tecnologias do arquivo – da imagem fotográfica ao vídeo e o digital – estão estritamente relacionados na obra de Farocki com a produção do equipamento militar, os dispositivos de controle e as técnicas de governo que caracterizam tais esferas (CALLOU, 2014, p.25)

Para pensar a permanência do arquivo no presente, e a manipulação deste material por Farocki, é necessário evocar o caráter transitório da imagem dialética, anunciada por Walter Benjamin. O arquivo, enquanto documento da história, sobrepõe dois tempos "presentes", que determinam as "conexões atemporais (*zeitlos*)" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.104) da imagem: o momento de decisão sobre sua permanência no arquivo, imaginando sua utilidade no futuro; e o tempo em que são manipuladas, pelos agentes americanos, mas principalmente, por Farocki. Nesse sentido, a natureza do arquivo sobrepõe um passado e um futuro, quer dizer, a imagem é preservada pois é reconhecida sua importância em um tempo diferente do de sua origem. Há, assim, um contínuo processo de decisão sobre a imagem, frente a preservação e manipulação de seu caráter material e simbólico. Esse jogo parece ser o objeto central na obra analisada, de forma a demonstrar como o arquivo pode ser apropriado e recontextualizado no tempo presente.

Como já comentado, a narração combinada a imagem, faz parte do processo de montagem nesta obra. A cena que abre o filme é uma registro frontal do canal de ondas de água de Hannover (**Figura 11**), na Alemanha, uma bacia multidirecional com condições ideais para a geração de ondas em sentidos opostos, em uma

interação não linear entre as partes (DE SOUZA E SILVA, 2019). Em seguida, é mostrada a imagem de um instrumento hidráulico capaz de medir as ondas da água em um contexto artificial. Como o ir e vir das águas, essa sequência sugere o pensamento insurgente que, semelhante a um relâmpago (neste caso, uma onda), dá a ver a natureza dialética da imagem ou, aqui, o modo de ver e perceber o mundo. Essa questão será retomada ao longo do filme por meio de analogias que buscam investigar como a imagem é orientada por uma razão objetiva e pouco questionadora de sua natureza. Há ainda uma associação ao estado de pensamento, ilustrado pela sequência de frames do movimento impetuoso da água, em contraposição a seu estado tranquilo e em nível equilibrado, também ilustrado no filme. Assim como a água, o pensamento pode ser controlado e fluído ou ainda violento e insurgente, em uma dinâmica que ressalta o *novo* – ou o que antes era pouco percebido, chamado de *detalhe*.



Figura 11: Canal de ondas de água do Centro de Pesquisa da Costa Alemã em Hannover, frame do filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra*(1989), de Harun Farocki.

O plano sequência de imagens é o que permite à montagem destacar uma perspectiva específica, um modo de ver não declarado, parte do processo de questionamento sobre a objetividade das imagens. Da mesma maneira que o arquivo não deve ser isolado em suas possibilidades ou limitado a um tempo determinado, na montagem, a imagem é entendida quando sequenciada por outros

elementos, organizando um conjunto dependente e articulado. Pensando nisso, na cena subsequente às ondas artificiais da bacia de Hannover, a narradora anuncia e discorre sobre o Iluminismo a partir de desenhos de medição da época. Neste período, o questionamento crítico orientado pela razão é motor para a produção de conhecimento. A sequência é, na verdade, uma analogia ao pensamento insurgente que tensiona a percepção e o entendimento da realidade como ela é conhecida. Tópicos característicos nas obras de Farocki como o olhar crítico sobre as imagens, sua produção e seu papel na construção do conhecimento, podem ser vistos como uma continuidade do espírito iluminista. Assim, ao destrinchar a relação entre tecnologia, imagem e pensamento, o cineasta anuncia o anacronismo nos modos de ver e pensar o mundo, no esclarecimento (*Aufklärung*) e reconhecimento de uma nova ideia: como a onda, de tempos em tempos, algo novo é trazido à superfície.

Entre aproximações e distanciamentos, a repetição das imagens exhibe a condição não-linear da narrativa, dando a ver o caráter ensaístico da obra. Segundo Didi-Huberman, "é precisamente na montagem que reside a representação e lhe dá o poder da enunciação" (2012, p. 174), quer dizer, o sentido é declarado por um procedimento associativo, e também, distintivo entre as partes. Mas por que o Iluminismo¹⁹ é um tópico tão pertinente em *Imagens do mundo e inscrições da guerra? O reconhecimento* é o ponto chave para compreender seu valor simbólico: a expressão "reconhecimento aéreo", em alemão dita como *Luftaufklärung*²⁰, é uma derivação etimológica de "esclarecimento", também usada para descrever o pensamento iluminista. Quando os aviões americanos sobrevoaram a planta da indústria química I.G. Farben, em 1944, produzindo 22 imagens a 7.000 metros do chão, nada sobressaiu aos olhos dos pesquisadores. Em um segundo momento, as imagens foram enviadas para o centro de análise de fotografias aéreas de Medmenhan, na Inglaterra, onde foi identificado o complexo industrial, seu estágio de construção e sua capacidade produtiva, sem reconhecer, no entanto, os campos

¹⁹O Iluminismo surge na Europa em um contexto de mudanças sociais, políticas, filosóficas e econômicas, rastreadas, em grande medida, desde o Renascimento, e fortemente consolidadas na segunda metade do século XVIII. Neste período, o uso da razão era a principal fonte de conhecimento, atrelada, especialmente, ao empirismo, tendo grande impacto na esfera cultural. Pode ser entendido como uma forma de pensamento "caracterizada pelo empenho em estender a razão como crítica e guia a todos os campos da experiência humana" (ABBAGNANO, 2002, p. 534).

²⁰Em alemão, "Luft" significa ar, e "Aufklärung" pode ser traduzido como "esclarecimento" ou, no contexto militar, "reconhecimento".

de concentração. Esse registro permaneceu em segredo de estado até a reabertura do arquivo quando, em 1977, dois oficiais encontraram as fotografias a partir de coordenadas geográficas dos campos, de forma a reconhecer a primeira imagem de Auschwitz (CALLOU, 2014). Esse esclarecimento – o mesmo que Albrecht Meydenbauer, em 1958, teria tido na descoberta de um esquema de medição por inversão fotográfica – faz parte de um movimento de imposição e decisão que se realiza na interseção entre os usos público e privado da razão²¹ (KANT, 2005). Quer dizer, a ocasião confirma que o uso objetivo da razão no que é compreendido como "esclarecimento" é, também, seletivo, assim como o olhar: Farocki nos lembra que os aliados “não estavam incumbidos de procurar o campo de Auschwitz, e por isso mesmo não o encontraram” (FAROCKI, 1989).

Há, dessa forma, uma diferença entre a promessa da produção industrial e sua projeção no comportamento humano. Ao mesmo tempo que o aparato técnico parece otimizar o tempo e a mão de obra, ele mecaniza a percepção sobre o mundo e, ainda, promove o apagamento do trabalho manual, o mesmo que organiza os elementos na mesa de montagem. É o que Farocki parece demonstrar com as imagens de máquinas automatizadas, intercaladas com as fotografias da última caldeiraria de Berlim-Oeste, abandonada em 1982, com a morte do dono. Os registros feitos por Fritz Peters no mesmo ano, mostram produtos semimanufaturados para a indústria que, durante a Segunda Guerra Mundial, foi aliada na produção de equipamentos militares. Ferramentas expostas no pátio, galpões esvaziados, e mesas grandes, com materiais abandonados, ilustram os últimos resquícios manuais desse antigo ofício. Antes, o que exigia as habilidades cognitiva e técnica de fundir metais por meio de procedimentos de forjamento, soldagem e martelagem, foi perdendo seu valor a ponto de se tornar um trabalho automatizado, em razão da grande demanda de equipamentos para fábricas, locomotivas, navios e aplicações militares, durante a revolução industrial. E justamente a caldeiraria, esse instrumento potente que abastece as máquinas e

²¹Quando Kant responde à pergunta "Que é Esclarecimento"? [*Aufklärung*], há uma reflexão crítica sobre a realidade que determina esse questionamento, de forma a aproximá-la das características sociais e culturais de seu tempo. O esclarecimento seria o processo de movimento que, por meio da razão, desloca o estado de "menoridade" à "maioridade" racional, organizando um pensamento autônomo, dado pelo uso público da razão: "(...) Por isso, o uso público da razão traz a possibilidade de romper com o ciclo vicioso da menoridade, segundo a qual o tutor impõe ao menos um pensamento pré-estabelecido e sem nenhuma discussão, conserva-o sob a sua guarda espiritual" (MENEZES, 2000, p. 156).

motores das indústrias, foi substituído pela maquinaria avançada. Assim, da mesma maneira que a gestualidade da mão é perdida para o trabalho automatizado, o modo de perceber a realidade foi alterado pelo avanço tecnológico de forma a transformar o corpo em um "objeto de controle continuado" (CALLOU, 2014, p.72).

Essa problemática pode ser usada para pensar a mobilidade do arquivo e sua legibilidade no processo de montagem. A automatização industrial progressiva reflete em um olhar técnico sobre a realidade, de forma a reduzir o objeto a sua função primordial: a máquina deve sistematizar a produção; o arquivo deve armazenar a história. A ascensão da produção em massa e as mudanças nas condições de vida advindas da revolução industrial, impedem o distanciamento do objeto olhado, de maneira a entravar a subjetividade na forma de ver e perceber o mundo. Em um movimento a contrapelo, a abordagem crítica de Farocki em relação ao arquivo busca, justamente, questionar sua natureza, inserindo a imagem como protagonista na construção da narrativa e colocando, lado a lado, passado e presente. A realização da importância da imagem de arquivo se dá por meio deste processo experimental que torna visível o que há de latente no objeto – o *fantasma*, o *sintoma*, o *detalhe* – dando a ver sua subjetividade. Quando Farocki nos mostra imagens da caldeira de Berlim-Oeste abandonada, ele também está falando sobre imagem de arquivo, ou melhor, como ela é comumente associada a um passado remoto, sem perspectiva funcional no tempo presente. A dimensão próstética do arquivo (DERRIDA, 2001; ERNST, 2013) compreende também a postura do sujeito diante do objeto, sem renunciar, de imediato, a suas possibilidades. Como relembra Didi-Huberman a respeito da relação entre o que vemos e o que nos olha, o exercício do olhar

[...] não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do 'dom visual' para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77, grifo do autor)

Para pensar a metodologia que Farocki utiliza na manipulação das imagens de arquivo, é relevante levantar a noção de *estranhamento* (*Verfremdungseffekt*) no teatro épico de Brecht.²² Esse movimento coloca a artificialidade da prática em evidência, de forma a lembrar o espectador de sua condição enquanto público e incentivar uma abordagem crítica em relação ao objeto. Isso resulta em um distanciamento entre o que olha e o que é olhado, o que permite o *esclarecimento* sobre a informação, fundamentado na razão. Em uma abordagem semelhante, em *Imagens do mundo e inscrições de guerra*, Farocki nos relembra do lugar naturalmente distante que o arquivo tem no imaginário comum: as imagens que foram preteridas em 1944, são também estranhas a quem as vê pela primeira vez. Esse distanciamento, diferente de como acontece em Brecht, evidencia não o conteúdo do material, mas seu caráter simbólico, enquanto imagem de arquivo e principalmente, enquanto *imagem*. Ao questionar como as imagens são produzidas, utilizadas e interpretadas, Farocki fomenta a curiosidade a respeito do arquivo que, raramente manipulado, é restringido a um imaginário que pouco condiz com as possibilidades práticas desse objeto.

Será pelo procedimento da montagem, que a imagem de arquivo é trazida à tona, reconfigurando, assim, seu estado de origem. Se por um lado o distanciamento natural entre objeto e espectador é declarado, por outro, a repetição nos relembra as possibilidades deste material, transformado, no conjunto desta obra, em objeto de arte. Isso se dá de forma evidente quando Farocki usa do arquivo para refletir sobre sua influência na interpretação da realidade. Na obra, os registros se resumem a fotografias de inteligência aérea, o objeto central da discussão; relatórios e documentos que acompanhavam esse material, detalhando a análise das informações obtidas; e ainda, mapas e gráficos que auxiliam na explicação e interpretação dos dados coletados a partir das imagens aéreas. Esses recortes não se dão de maneira isolada e são quase sempre sequenciados por cenas pouco declaradas – o que nos relembra importância do *detalhe* no entendimento da obra. Nesse sentido, a maneira de questionar a tecnologia da imagem e a pertinência do

²²Bertold Brecht (1898-1956) foi um dramaturgo, poeta e diretor teatral que influenciou diretamente o teatro moderno, especialmente em sua forma e função. O conceito de alienação ou o "efeito de distanciamento" (*Verfremdungseffekt*) promove a quebra da ilusão teatral, de forma a estimular o pensamento crítico e objetivo sobre o conteúdo apresentado: "não é de modo algum enfraquecer o valor criativo desse teatro [épico brechtiano] considerá-lo como um teatro pensado" (BARTHES, 1999, p.136). Essa metodologia é uma forma de ressaltar as questões sociais e políticas apresentadas, temáticas pertinentes em sua produção artística e pessoal.

arquivo no tempo presente é dada, justamente, na aproximação entre esses dois tópicos, aparentemente distantes. Essa relação destaca uma dupla subjetividade: a da forma de ver e interpretar as imagens, mostrando no filme como diferentes analistas podem chegar a conclusões distintas a partir dos mesmos registros; e, ainda, a subjetividade inerente à imagem, que não pode ser limitada a uma ou outra função. Assim, ao incorporar imagens de arquivo em seus filmes-ensaios, Farocki tensiona simultaneamente a verdade objetiva associada ao arquivo e a interpretação de imagens técnicas.

Em algum momento da obra, a imagem da bacia de Hannover, no Canadá, é retomada. Na cena anterior, fotografias aéreas dos campos de concentração de Auschwitz estão distribuídas na mesa de montagem e são manipuladas em uma tentativa de identificar o complexo de instalações – a localização dos barracões, crematórios, trilhos de trem e outros elementos do campo. Esses detalhes, pouco identificáveis pela distância dada na captura da fotografia, são esclarecidos quando Farocki escreve a palavra "laboratório" (*Laboratorium*) em caneta permanente na impressão fotográfica, de forma a direcionar o estudo sobre a área delimitada. Ao fundo, a narradora nos relembra o processo de desumanização desses espaços, organizados como grandes laboratórios, de forma a classificar e eliminar grupos específicos de pessoas, noção esclarecida por Hannah Arendt na obra *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*,²³ publicada em 1963. Entre uma cena e outra, as ondas artificiais da bacia de Hannover são plano de fundo para as palavras de Hannah Arendt:

Hannah Arendt escreveu: "Os campos de concentração eram laboratórios. Laboratórios nos quais se punha à experiência se a pretensão fundamental dos sistemas totalitários de que as pessoas podem ser completamente domináveis se confirma. Trata-se de

²³Esta obra de Hannah Arendt parte do julgamento de do nazista Adolf Eichmann em 1961, quando a filósofa foi enviada pela revista The New Yorker para cobrir a ocasião. O regime totalitário experienciado em primeira pessoa por Arendt é colocado de forma simbólica em seus escritos, especialmente nesta obra, quando funda o conceito "banalidade do mal" para abordar o comportamento de Eichmann como tenente coronel da SS: "Há alguns anos, em relato sobre o julgamento de Eichmann em Jerusalém, mencionei a banalidade do mal. Não quis, com a expressão, referir-me a teoria ou doutrina de qualquer espécie, mas antes a algo bastante factual, o fenômeno dos atos maus, cometidos em proporções gigantescas atos cuja raiz não iremos encontrar em uma especial maldade, patologia ou convicção ideológica do agente; sua personalidade destacava-se unicamente por uma extraordinária superficialidade" (ARENDR, 1993, p. 145).

verificar o que é possível e provar que simplesmente tudo é possível" (FAROCKI, 1989)

No processo de observação e reconhecimento das instalações, a distância entre o analista e o perigo do local, é assegurada física e temporalmente. Estar longe dos campos é estar longe do perigo da morte, o que deveria permitir uma observação atenta do objeto e suas particularidades. As imagens capturadas durante os ataques aéreos por parte dos aliados, são usadas pelos analistas para localizar bombas que não foram ativadas. Dois agentes, usando de aparatos técnicos para a ampliação desses registros, comentam: "O ataque dirigia-se com certeza a Daimler-Benz²⁴", e o outro responde: "Isso também se percebe quando se lê os documentos, alvo não atingido" (FAROCKI, 1989). Este reconhecimento afirmativo retoma o questionamento a respeito do ponto de vista e seu caráter crucial na interpretação e apresentação da imagem. O complexo de instalações de Auschwitz, a uma distância muito curta da IG Farben, é reconhecido pelo intervalo físico e temporal entre que olha e o que é olhado: assim como os analistas, o espectador também está distante do perigo da morte, estabelecendo um jogo entre a noção simbólica desses registros e sua materialidade no processo de montagem. A abordagem analítica de Farocki a respeito da desconstrução do conceito de arquivo (CALLOU, 2014), é associada às premissas de Jacques Derrida²⁵ sobre sua autoridade e legibilidade na história. O ponto de vista é, nesse sentido, o que orienta a produção do filme-ensaio, colocando a montagem como uma potente ferramenta de comunicação. Quando Didi-Huberman descreve o feito por Farocki na fotografia de uma mulher recém chegada em Auschwitz, ele nos relembra o trabalho do "cineasta-montador" enquanto ativador de uma nova perspectiva sobre a história:

²⁴Durante a Segunda Guerra Mundial, a Daimler-Benz G, foi uma das principais fabricantes de automóveis e motores aeronáuticos da Alemanha, desempenhando um papel significativo na indústria de guerra alemã. Suas instalações sofreram danos significativos devido aos ataques aéreos Aliados durante a guerra, parte da estratégia para enfraquecer o avanço político e militar do Eixo.

²⁵Jacques Derrida (1930-2004) em *Mal de Arquivo: uma Impressão Freudiana* (1995) retoma a função política e social do arquivo e seu papel na preservação da memória. Logo de início, o autor se debruça sobre a etimologia da palavra "arquivo", de forma a anunciar os regimes de poder que garantem sua preservação: "*Arkhé*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico–, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico" (DERRIDA, 2001, p. 11).

Se Farocki tivesse se contentado com um simples zoom na imagem dessa mulher [...] ele teria apenas produzido um gesto, inocente e inútil, de empatia com o "isso foi". Mas Farocki sabe perfeitamente, enquanto cineasta-montador, que o ato isolado de enquadrar jamais se basta: "O gesto de enquadramento, a escolha de reenquadrar um assunto. A imagem contém as tesouras que o explicitam. As mãos do cineasta são o traçado de uma fronteira como se a imagem fosse uma propriedade em torno da qual se traça uma cerca" (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 152 e 153)

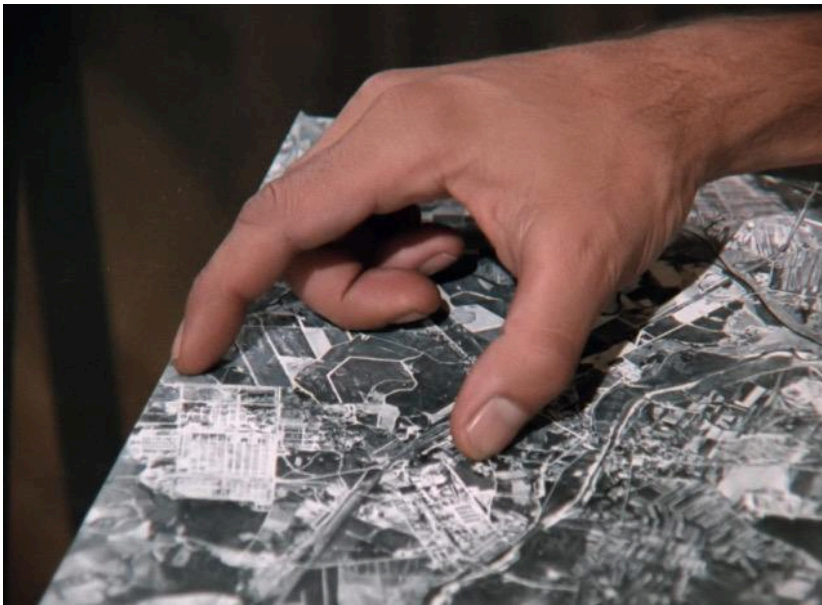


Figura 12: A distância entre a IG Farben e os campos de concentração. Frame do filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989), de Harun Farocki.

A história de Albrecht Meydenbauer destaca as consequências da fotogrametria mas revela também as formas de ver e interpretar a imagem. O mecanismo científico que substituiu a medição à mão parte da pergunta: "(...) não se pode substituir a medição à mão pela inversão da vista em perspectiva captada pela imagem fotográfica?" (MEYDENBAUER, apud CALOU, 2014). Este questionamento crítico se estende para a obra de Farocki na investigação sobre a imagem de arquivo, provocando a seguinte dúvida: não pode ela ser mais que isso? O exercício anacrônico de associação de imagens supõe sua subjetividade, quer dizer, a relação entre as partes do conjunto revela novas interpretações. Será por meio da montagem anacrônica de Farocki que é dado o poder do *pathos* da imagem, anunciando seu caráter artístico. O detalhe, fomentador desse processo, demonstra

a ineficiência do olhar objetivo sobre a imagem de arquivo, e instiga a condição dialética deste material. Nesse sentido, o gesto de apropriação do arquivo por meio da montagem anuncia o caráter emotivo da imagem, na medida em que "o que se põe em jogo na restituição é uma forma de emancipação" (DIDI- HUBERMAN, 2010, 161).

3. Geraldo de Barros: fotografia e memória

Diríamos, por exemplo, que um quadro se apresenta ao olhar no fechamento de sua moldura e na unicidade de sua aparição nas paredes do museu, enquanto na investigação bem mais modesta em história da arte, os quadros, sob a forma também bem mais modesta de reproduções fotográficas, se atropelam, formam séries ou ainda se opõem na *montagem do saber* – o saber como montagem – do qual são objeto. (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.167, grifo do autor)

A dimensão pragmática da fotografia e sua natureza mimética é inseparável do fazer industrial que organiza o contexto de seu surgimento. Neste modo de pensar, o procedimento mecânico da produção é atrelado ao fazer fotográfico, pelo menos até a metade do século XX, quando é levantado o questionamento a respeito da objetividade e neutralidade desta prática. Na obra *O ato fotográfico* (1998)²⁶, Dubois descreve a relação da imagem com a realidade de forma a fazer sobressair o caráter indicial da fotografia e a subjetividade própria do referente, ainda pouco desvendada. A fotografia como "espelho do real" é apenas a primeira de três posições epistemológicas sugeridas pelo autor, mencionando a relação entre a indústria técnica e a produção artística no período. Neste primeiro momento, ela é associada ao discurso da *mimese*, um "auxiliar da memória" (DUBOIS, 1998, p. 30), incapaz de invadir o campo da criação artística. Essa noção é colocada até pelo menos meados do século XX, quando esta prática se restringia a registros documentais e jornalísticos. Entre 1940 e 1960, contra o discurso da transparência da fotografia, uma nova forma de ler imagens é organizada em torno de um conjunto de códigos sociais e culturais a serem decifrados. A ideia é advinda dos estudos sobre a teoria da imagem e seu papel ideológico na representação da realidade – a exemplo dos estudos de Pierre Bourdieu a respeito da dimensão objetiva e realista

²⁶Esta obra foi originalmente publicada em 1983, e propõe pensar a noção de impressão da realidade pela câmera fotográfica. Em entrevista a Lúcia Ramos Monteiro, o historiador reflete a importância desta publicação em seu tempo: "A fotografia era pensada como uma imagem de coisas que estavam lá, presentes, como algo que não foi construído, elaborado, mas que se instituiu "espontaneamente". Esse era o fenômeno que eu tentei conceituar, com base em um semiótico da época, Charles Sanders Peirce (1839-1914), e nas teorias do *index*" (DUBOIS, 2018, *Revista Zum*, s.n.p).

da imagem²⁷. Dubois nos lembra que, neste momento, "(...) a concepção da "naturalidade da imagem fotográfica é claramente desnaturalizada" (DUBOIS, 1998 p. 40).

Na terceira posição do historiador, o papel do referente é o que determina o potencial subjetivo da imagem, em uma relação do signo com seu referente (DUBOIS, 1998). Segundo ele: "(...) tal concepção distingue-se claramente das duas precedentes principalmente pelo fato de ela implicar que a imagem indiciária é dotada de um *valor todo singular* ou *particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um real*" (DUBOIS, 1998, p.45, grifo do autor). Esta noção é essencial para pensar o valor da experiência na fotografia de Geraldo de Barros e seu modo particular de registrar o comum. Ao mesmo tempo que Dubois anuncia os três estágios da fotografia, ele também os hierarquiza: primeiro a fotografia é a mimese da realidade; depois, ela é um ícone, uma semelhança; e por fim ela é o resultado de seu índice, tornando-se símbolo e adquirindo sentido (GONÇALVES, 2011).

O trabalho de Geraldo de Barros na fotografia acontece em dois momentos pontuais: o primeiro, entre 1946 e 1951, quando cria a série de *Fotoformas*, em paralelo à produção de pinturas, desenhos e gravuras; e o segundo, entre 1995 e 1998, à ocasião da série *Sobras*, elaborada com a ajuda de sua assistente Ana Moraes, em um período em que o artista já havia perdido a fala e grande parte da mobilidade física. Esse hiato entre uma produção e outra dá a oportunidade de olhar esses trabalhos com atenção, de forma a perceber suas diferenças e semelhanças, especialmente no procedimento. O que parece permanecer neles e na grande maioria de seus trabalhos, é o interesse pela abstração: encontrar na realidade uma brecha para criar o imaginativo, de forma a colocar a obra de arte como autônoma em relação a qualquer referente externo que possa limitar sua realidade visual (ESPADA, 2006). Não por acaso, em 1952, um ano após a primeira mostra da série

²⁷Na obra *Un art moyen (Uma arte média*, em tradução livre), publicada pela primeira vez em 1965, Pierre Bourdieu (1930-2002) discorre sobre os usos da fotografia desde seu surgimento, propondo uma nova relação desta prática com a realidade: "(...) a fotografia é um sistema convencional que expressa o espaço de acordo com as leis da perspectiva (seria necessário dizer: de uma perspectiva) e os volumes e as cores por intermédio de degradés do preto e do branco. Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível, é porque lhe foram designados (desde a origem) usos sociais considerados 'realistas' e 'objetivos'." (BOURDIEU, 2003, p. 135-136, grifo do autor).

Fotoformas, o Grupo Ruptura²⁸ é efetivamente apresentado, posicionando-se contra a arte figurativa e propondo o "novo" na arte.

A montagem na obra de Barros é percebida nestes dois grandes conjuntos de fotografias. O intenso processo de experimentação apresentado nas *Fotoformas*, garante o caráter abstrato e anuncia um movimento de mudança no entendimento desta prática. No Brasil, até este momento, a produção modernista era limitada à figuração e a expressão simbólica, e rejeitava a produção mecânica de imagens. Assim como o grupo Ruptura, o movimento concretista, bebe do pensamento internacional sobre a fotografia, a exemplo do trabalho de Otto Steinert (1915-1978) que desenvolveu a chamada *Fotografia Subjetiva (Subjektive Fotografie)*, ligada ao experimentalismo e à valorização da subjetividade do artista. Este conceito faz parte de um movimento alemão na fotografia moderna conhecido como *Fotoform*²⁹, desenvolvido no segundo pós-guerra. Nele, o impulso criativo individual do fotógrafo era o objeto central da prática, opondo-se à fotografia documental e jornalística. Em grande medida, era retomado o experimentalismo da Bauhaus, buscando não uma representação puramente objetiva da realidade, mas propondo repensar a intenção do artista na criação da obra.

Nas *Fotoformas*, os ideais construtivistas no estudo sobre a forma e o abstracionismo geométrico anunciam uma nova perspectiva sobre a imagem técnica. Mais do que isso, a montagem renova seu sentido: o desenho em nanquim e a sobreposição de negativos torna o referente irreconhecível ao espectador, apresentando uma nova maneira de perceber a realidade. Isso porque o conjunto de fotografias retoma assuntos próximos do seu cotidiano – um vaso de plantas, o muro de uma rua, uma cadeira fotografada repetidas vezes –, redimensionados de forma a alcançar o *design* expositivo da mostra. Nesse sentido, a noção romântica

²⁸Entre os artistas associados ao Grupo Ruptura, estavam Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Kazmer Féjer e Anatol Wladyslaw. Eles buscaram romper com as tradições artísticas no Brasil modernista e estabelecer novos caminhos para a arte contemporânea.

²⁹O *Fotoform* foi um movimento experimental na fotografia, buscando explorar novas formas de expressão visual, especialmente pela manipulação de imagens e pela fotomontagem. A reivindicação do caráter objetivo desta prática vai de encontro ao movimento de mudança em relação à função da fotografia e seu caráter figurativo. Alguns dos principais fotógrafos associados ao movimento incluem Otto Steinert (1915-1978), Toni Schneiders, Siegfried Lauterwasser (1913-2000), Wolfgang Reisewitz (1917-2012).

do gesto manual é reconhecida de forma a reivindicar o caráter mecânico da fotografia, defendido por Baudelaire³⁰. A interferência na fotografia garante, nesta perspectiva, a subjetividade do artista, anunciada justamente, pelo processo de montagem. Heloisa Espada nos relembra a diversidade dos trabalhos apresentados na primeira exposição da série, em 1951, no Museu de Arte de São Paulo:

Apesar da diversidade das formas apresentadas, o conjunto deixava claro que, para o artista, a imagem fotográfica não era uma representação objetiva da realidade, e sim um material passível de ser manipulado de diferentes maneiras. Entre as obras expostas, realizadas entre 1947 e 195, havia fotografias abstrato-geométricas construídas pela sobreposição de vários cliques sobre o mesmo negativo; garatujas que o artista havia riscado no próprio filme; imagens produzidas com fragmentos de negativos montados em placas de vidro; fotogramas e fotografias um pouco mais convencionais, de vasos e janelas, embora o título da mostra indicasse que, também nesses casos, o assunto era a forma (ESPADA, 2014, p. 14)



³⁰Na obra *O pintor da vida moderna* (1963), Charles Baudelaire discorre sobre a influência da fotografia na modernidade, em especial, sua relação com a pintura. Reconhecendo a fotografia como um registro da memória, o autor a separa das artes pois, "uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental" (BAUDELAIRE, 1859,s.n.p.). Segundo ele, a natureza da imagem fotográfica é completamente industrial e, por isso, não seria capaz de captar a imaginação, afastando-se das belas artes.

Figura 13: Geraldo de Barros, Sem título, da série *Fotoformas*, 1947-1951. Desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim, acervo desconhecido. Fonte: Acervo Fabiana de Barros.

Esta série introduz a prática da montagem no trabalho de Barros. Quando ela é exposta pela primeira vez em 1951, o *design* dos painéis que davam suporte às fotografias é fixado de forma que a imagem perdesse sua autonomia (ESPADA, 2014), estabelecendo uma correspondência com o ambiente da mostra.³¹ Em sua maioria, eram suportes brancos e pretos, alguns deles vazados em um modelo similar ao salão do MASP. As linhas brancas que contornavam as imagens, em um contraste com os "retângulos negros", estabeleciam um diálogo com a geometria dos registros, de maneira que "todo o objeto e não apenas a foto, pode ser considerado uma obra" (ESPADA, 2014, p.14). O contorno irregular de duas fotografias, *A Menina do sapato* e a dupla *O Rei e o Gato*,³² garante a diferença quase imperceptível entre o suporte e a obra. Esse conjunto de elementos organiza uma composição visual e simbólica que transcende os limites entre diferentes operações e assume no trabalho de Barros o papel chave da *práxis* da montagem. Será ela que irá garantir a autonomia da imagem fotográfica, declarando uma produção devidamente contemporânea. Nesse sentido, o termo "fotografia expandida", fundado pelo pesquisador Rubens Fernandes Júnior, pode ser levantado para pensar Barros como "inventor" da imagem:

A fotografia expandida existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que, desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como

³¹Heloísa Espada no catálogo *Geraldo de Barros e a Fotografia*(2014) ressalta que um dos painéis expositivos que organizam a experiência da mostra *Fotoformas* foi projetado por Lina Bo Bardi, quando em 1950, cerca um ano antes da exposição, a arquiteta liderou a reforma que expandiu o MASP e modificou o modo de exibição de seu acervo (ESPADA, 2014).

³²Em um jogo lúdico entre a figuração e o olhar do espectador, nesta obra Barros apresenta a mesma imagem invertendo a posição no espaço e a ordem das palavras, garantindo um novo título: *O gato e o rei*. No catálogo *Geraldo de Barros e a fotografia* (2014), a obra é apresentada em sua posição original, facilitando a leitura da imagem. Por outro lado, a obra *A Menina do sapato* é apresentada em uma nova configuração. Para mantermos o padrão de fonte das imagens, as obras apresentadas neste estudo seguem a ordem do catálogo.

também transgredia a gramática do fazer fotográfico.
(FERNANDES JÚNIOR, 2006a. p.11)

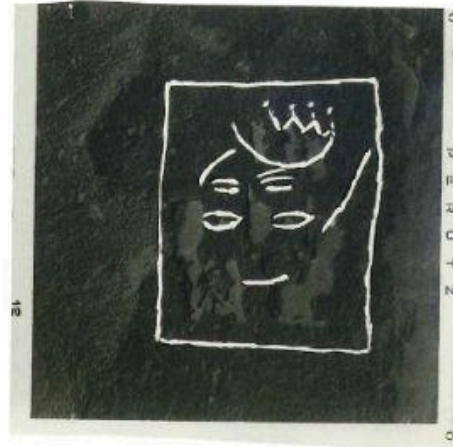


Figura 14: Geraldo de Barros, *A Menina do sapato*, da série *Fotoformas*, 1947-1951. Desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim, acervo desconhecido. Fonte: Acervo Fabiana de Barros.

Figuras 15: Geraldo de Barros, *A Menina do sapato*, da série *Fotoformas*, 1947-1951. Desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim, acervo desconhecido. Fonte: Acervo Fabiana de Barros.

O procedimento intuitivo e experimental na fotografia será retomado na série *Sobras*, tópico seguinte deste estudo. Nesta obra, porém, a montagem é justamente o que organiza o trabalho, de forma a sobrepor memória, imagem e tempo. A subjetividade anunciada em *Fotoformas* ganhará maturidade neste novo conjunto, que parte justamente de fotografias do acervo pessoal do artista. Agora, Barros não cria mais as fotografias mas sim, se apropria delas (SOUZA, 2010), de forma a organizar uma composição simbólica e expressiva que parte, justamente, da realidade.

3.1. Arquivo e montagem na série *Sobras*

Se só guardamos lembranças dos momentos tristes ou alegres: enlouquecemos. Felizmente existem os restos (BARROS apud FERNANDES JÚNIOR, 2006a, p. 40-42.)

Assim como o passado, o que foi deixado para trás é por vezes trazido à tona. No último trabalho de Barros, as imagens que permaneceram engavetadas durante anos são reorganizadas, manipuladas e por fim, declaradas como obras de arte. Imagens de um arquivo pessoal rico em detalhes, pedaços de um conjunto pouco completo, reinventado pela montagem. Em suma, o que restou. A memória simbólica, aquela que não pode ser alcançada pela materialidade das fotografias, é o que garante a completude deste trabalho que é, em sua natureza, fragmentado. Para nós, espectadores dessa história, as imagens não são apenas memórias, são *imagens*. Talvez a grande intenção de Barros em acessar este arquivo remoto fosse justamente questionar sua atribuição simbólica de forma a anunciar o sentido emotivo desses registros – o *pathos*. Será por meio dele que o anacronismo dará vida à produção deste conjunto, que é, ao mesmo tempo, real e imaginário.

A relação entre fotografia e memória é essencial na obra de Barros, retomando o questionamento a respeito do poder de decisão sobre o arquivo. A memória, um conjunto complexo de traços e marcas de um acontecimento, quando é transformada em arquivo, alcança o futuro, de forma a afirmar sua permanência. Nesse sentido, o momento do arquivamento é uma decisão, pois todo arquivo precisa de um lugar de pertencimento que ultrapasse o campo simbólico. O filósofo francês Jacques Derrida nos lembra que o termo *arquivo* remete a começo e comando: a palavra *archive* em francês, tem sua origem no grego *arkhêion*, "inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam" (DERRIDA, 2001, p. 12). Esses, em sua autoridade pública, eram responsáveis pela preservação física e simbólica do arquivo, em uma competência hermenêutica de ler e interpretar o material. A memória consciente, semelhante a esta noção, é também regida pela ordem de preservar, em um campo simbólico individual, distante da ordem pública. Talvez essa seja a grande diferença entre o *arquivo* e a *memória*: a falsa objetividade do primeiro é associada ao poder arcôntico, de confiar um bem comum; a memória, por sua vez, é indissociável da subjetividade própria de quem a mantém viva. Muito próximos, a memória e o arquivo são ligados pela ideia de permanência.

Na obra *O mal do arquivo*, lançada em 1995, Derrida discorre sobre o papel do arquivo como fixador da memória, a partir do poder de decisão. O lugar de

anamnese, que neste contexto destaca a diferença temporal entre a experiência original (o que é lembrado) e o ato de lembrar, não é garantido em sua espontaneidade, de forma a precisar de recursos externos que fixem um acontecimento: um livro, uma carta, uma fotografia, que têm o papel de registrar a lembrança, sempre mediada e transformada pela passagem do tempo. O arquivo, assim, materializa um tempo diferente do presente, mas tão importante quanto ele. Vale insistir que, para Derrida, a memória é sempre uma interpretação *a posteriori* do acontecimento, e por isso, sempre fragmentada (CORACINI, 2010), garantindo seu caráter subjetivo e individual. O arquivo, como principal fonte de informações armazenadas, é hipomnésico, em contraponto a memória:

Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória (DERRIDA, 2001, p.22).

O procedimento da montagem no trabalho de Geraldo de Barros – e também de Harun Farocki – faz parte da renovação do conceito de arquivo em Derrida. Reconhecer as particularidades deste material a partir do *poder arquivico*, instituidor e conservador (DERRIDA, 2001), é subverter seu caráter objetivo, de forma a renovar sua função. Em Barros, as imagens colocadas sobre a mesa de montagem sobrepõem passado e presente, tempos sequenciais e indissociáveis que são o motivo da série *Sobras*, uma tentativa de compreender a transversalidade da imagem de arquivo. Neste conjunto, um traço notável é a *repetição* que, na apresentação dos registros e na configuração dos recortes, torna as imagens da série complementares e, ao mesmo tempo, muito parecidas. O arquivo, em um movimento parecido, é assegurado pela repetição – sempre reavaliada, a escolha de sua permanência é o que assegura sua importância; ao mesmo tempo é por meio dela que, na rememoração de fotografias, cartas, documentos e imagens, o arquivo permanece no tempo presente. Nesse sentido, a série em questão retoma o princípio de existência do arquivo e, ainda, a montagem enquanto metodologia de trabalho, que, pela repetição, transforma a condição original das imagens. Esta técnica é o que garante o princípio de consignação, ou seja, a inscrição da imagem

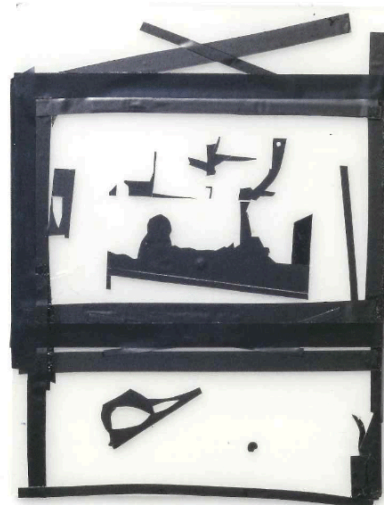
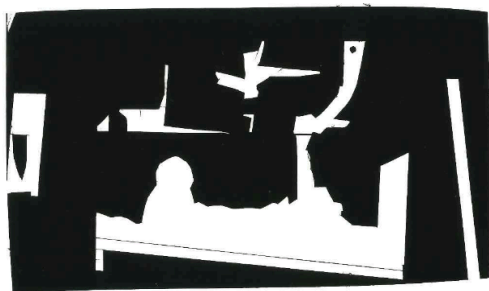
como parte do arquivo, o poder arcôntico, como já enunciado. No trabalho de Barros, será por meio dessa reincidência – o que é repetido nunca é igual, mas sempre revisitado – que se tensiona a relação entre fotografia e sua inscrição no arquivo, destacando a repetição como suporte da "vida" deste material:

Se não há arquivo sem consignação em algum *lugar exterior* que assegure a possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão, então, lembremo-nos também que a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição permanece, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto, da destruição (DERRIDA, 1995, p. 26).

A repetição é, portanto, tópico incontornável para compreender o desejo de permanência do arquivo. Mas como este princípio é organizado visualmente na série *Sobras?* De maneira geral, ele pode ser interpretado de duas formas: na primeira, os negativos segurados por um conjunto irregular de fitas adesivas pretas, entre duas placas de vidro, tem um elemento comum que é, justamente, as fitas. Essas, que eram usadas para fixar os materiais da colagem, se tornaram, pouco a pouco, o elemento unificador entre os trabalhos. Em duas obras da série (**Figura 16** e **Figura 17**), a correspondência entre os pedaços de fitas adesivas usadas em um dos negativos e a silhueta das figuras recortadas e colocadas em outra obra inserem esse material como um pilar na unificação dos trabalhos que, quando distantes, pouco se parecem. Inclusive, na apresentação dessas duas obras no catálogo *Geraldo de Barros e a Fotografia* (2014), elas estão separadas por longas dez páginas e 17 trabalhos diferentes, todos eles sendo os negativos recortados e colados sobre as placas de vidro. Para além da preferência na organização das obras apresentadas³³, há uma decisão em separar as duas obras, que, pertencentes a dois grandes grupos, são figurativamente os "restos" um do outro. Por isso, é preciso olhar com atenção: para além do que é anunciado, o que as imagens têm em comum? A repetição, neste caso, é organizada de forma a complementar o sentido usual do arquivo – mais que um registro, ele é colocado como *imagem*. As

³³Neste catálogo, a apresentação das obras da série *Sobras* seguem a seguinte sequência: primeiro são apresentadas as fotografias em papel de gelatina/prata; depois os negativos fixados com as fitas adesivas nos sanduíches de vidro, o mais longo conjunto de trabalhos; e por fim as colagens sobre vidro, posteriormente colocadas em *passe-partout*.

fitas adesivas pretas, assim como a tinta nanquim usada para pintar os negativos, em muitas, vezes são a própria figura, colocando o processo como obra.



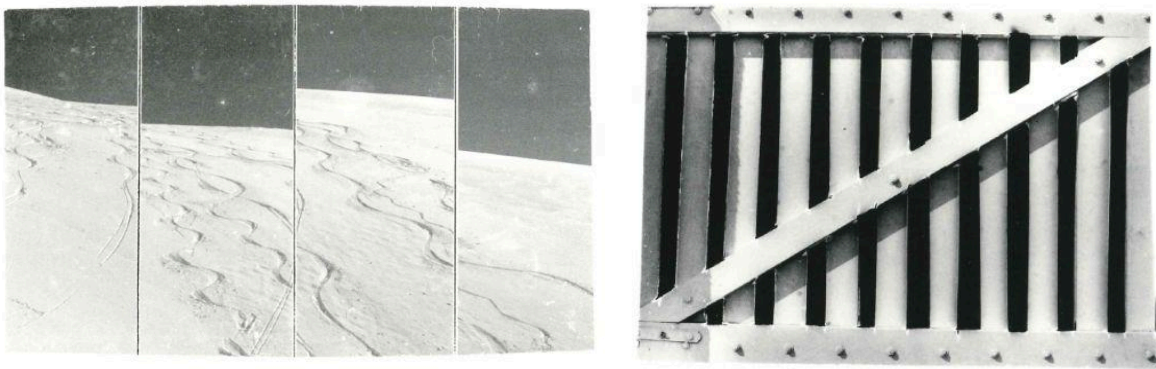
Figuras 16 e 17: *Sem título*, da série *Sobras*, São Paulo, Brasil, 1996-1998. Negativos fotográficos recortados e colados com fita adesiva sobre placas de vidro. Coleção Fabiana de Barros, em comodato ao Instituto Moreira Salles. Fonte: Catálogo *Geraldo de Barros e a fotografia*, 2014.

Neste caso, a repetição não pode ser interpretada somente como uma escolha visual, mas sim como um procedimento que aproxima, repensa, e organiza as obras por meio da montagem. Sua permanência no conjunto se dá de forma espontânea e irregular, sem intenção de tornar-se obra, aproximando-se da lógica do arquivo. Os "restos" de lembranças que o artista apresenta, se expandem para o campo literal da materialidade deste trabalho, na sobreposição das fitas. Sua suposta "desordem", quando coladas de maneira provisória sobre as placas de vidro, anuncia o procedimento da montagem, que é um verbo no gerúndio: um trabalho em continuidade. A repetição aqui é dada tão ao acaso quanto este conjunto desprezioso de fotografias. Por isso, pensar o uso deste material de colagem tão simples é uma maneira interessante de interpretar o processo de construção da obra, justamente porque as fitas adesivas podem ter sido utilizadas mais de uma vez, tornando incerto seu lugar de origem em um ou outro trabalho e, ainda, sua função no conjunto. Fabiana Barros, filha do artista e mantenedora de seu acervo, relembra que, durante a produção das placas de vidro, em certos momentos o pai falava: "Está pronto! Não mexe mais! Faz parte da obra!"³⁴. É exatamente essa

³⁴Fala transcrita de entrevista concedida por Fabiana de Barros à Paula (DE PAULA, 2018).

imprevisibilidade que coloca o processo de montagem como eixo central na construção da série.

Ainda a respeito da repetição e como ela pode ser interpretada neste grande conjunto de fotografias, é notável que há uma escolha visual do artista em sequenciar elementos: pessoas esquiando, silhueta de montanhas e bastidores de um portão de ferro são alguns exemplos. O que é expresso nessas fotografias é, na verdade, o exercício do olhar aguçado sobre a realidade, que, em sua figuração, nada ofereceria de extraordinário. A repetição se dá, assim, em um sentido figurativo e, ainda, como procedimento experimental, através da montagem. Além das linhas geométricas e do contraste acentuado entre os elementos, parece haver uma intenção de insistência da imagem, seja no reaproveitamento de recortes, conforme demonstrado, seja na composição ordenada das imagens. Em uma das fotografias em papel de gelatina/prata (**Figura 18**), a mesma figura é sequenciada quatro vezes, com pequenas diferenças na posição da imagem e no recorte escolhido. O que está apresentado ali não pode ser identificado. No entanto, essa impossibilidade de interpretação literal da imagem abre espaço para contemplar o detalhe, de forma a perceber as diferenças sutis entre um recorte e outro.



Figuras 18 e 19: Sem título, da série *Sobras*, São Paulo, Brasil, 1996-1998. Fotografias em papel de gelatina/prata. Acervo Sesc de Arte Brasileira. Fonte: Catálogo *Geraldo de Barros e a fotografia*, 2014.

A pluralidade de fragmentos que compõem a montagem pode ser associada à natureza da *imagem dialética*, problematizada por Walter Benjamin através do conhecimento pelo caleidoscópio. Como uma lanterna mágica ou um "brinquedo

científico" (DIDI HUBERMAN, 2017, p.144), o caleidoscópio organiza um conjunto de configurações intermitentes, dando a ver a natureza mutável da imagem: "Ao se misturarem, esses objetos se combinam diante dos olhos de mil maneiras curiosas sempre regulares e nunca semelhantes, efeito que é produzido pela união de três vidros em forma de triângulo que dominam todo o comprimento do tubo (GIROUX, apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p.143). Alphonse Giroux, familiar de Louis Jacques Daguerre – o inventor do daguerreótipo – faz a patente do caleidoscópio um ano depois de sua criação, em 1917, em Paris. A perspectiva teórica sobre esse material será efetiva em Benjamin, no estudo da imagem dialética no papel do historiador como arqueólogo, atento ao detalhe. Em um olhar direcionado à série *Sobras*, a repetição anunciada pela imagem fragmentada é um movimento contínuo, como a rotação do caleidoscópio, em que os fragmentos são os mesmos e os arranjos se mostram sempre imprevisíveis. A repetição, neste trabalho, é justamente o que garante a condição variável da imagem, montada e desmontada de forma experimental. Nesse sentido, a interpretação é direcionada não mais à tentativa de compreender a imagem em seu sentido figurativo – algo semelhante à análise iconográfica –, mas ligada ao entendimento deste complexo processo de composição. Assim como a imagem do caleidoscópio ou do "transfigurador", como batizou Giroux, as fotografias de Barros são essencialmente fragmentos conjugados de infinitas maneiras, de forma a valorizar o detalhe. Essa montagem contínua, dá a ver a natureza da imagem dialética, que é uma colisão do Agora com o Outrora:

Pois, nas configurações visuais sempre "intermitentes" do caleidoscópio, encontram-se mais uma vez o duplo regime da imagem, a polirritmia do tempo, a fecundidade dialética. O *material visual* do caleidoscópio - aquilo que é disposto no tubo, entre o vidro opaco e o vidro interior - é da ordem do resto e da disseminação: pedaços de tecido desfiados, conchas minúsculas, vidrilhos amassados, mas também penas em trapos ou ciscos de todos os tipos... O material dessa imagem dialética é, portanto, a matéria como dispersão, uma *desmontagem errática* da estrutura das coisas. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 145)

A repetição é uma forma de ativar a memória. A pertinência de outro elemento, seja na natureza dos objetos fotografados, seja na justaposição de imagens, lembra o

movimento de insistência e contínua decisão sobre a imagem. Em uma leitura atenta sobre as obras, surge o questionamento: por que alguns registros aparecem mais do que outros? E a partir disso: essa escolha segue um pressuposto estético ou pertence a subjetividade do artista que neste trabalho é ativada pela memória? É sabido que essas imagens são os restos, o que sobrou. Mas ainda assim há um processo de construção e desconstrução do arquivo, isento de imparcialidade, que parte da decisão do artista e é anunciado pela repetição. Compreender a natureza dialética da imagem é assumir a subjetividade em sua relação com o sujeito, no passado e no presente.³⁵ As imagens "montadas" umas com as outras, assumem uma espessura *temporal e cultural* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.135) que, no caso de Barros, é indissociável da memória. No conjunto analisado, a grande maioria dos registros são de uma viagem em família. São cabanas em montanhas altas, distantes do ponto onde a fotografia foi capturada, variados grupos de pessoas esquiando e árvores cobertas de neve. Este último tópico é ainda mais notável nas composições em trípticos e nos registros rasurados com tinta nanquim. Neste conjunto, a árvore alcança dimensão simbólica, o trabalho de uma vida: ela aqui pode ser interpretada como o que permanece, assim como as "sobras", que acompanham do início ao fim a vida e obra de Geraldo.

³⁵Walter Benjamin, nos ensaios *Iluminações*(1950) e *Passagens*(1982), discorre sobre o tempo, a história e a experiência subjetiva que ajudariam a apreender a noção de anacronismo. O autor reconhece o dever do historiador de *interpretar a desrazão da história*, alcançando tempos distantes: "Ao afirmar que 'tudo aquilo em que estamos pensando deve ser incorporado, a qualquer preço, ao trabalho no qual estamos mergulhados', Benjamin não faz tanto do subjetivismo uma pretensão ao conhecimento, mas reconhece, em toda associação de ideias atuais, uma *espessura temporal e cultural* das imagens 'montadas' umas com as outras" (DIDI-HUBERMAN, 2017. p.135). Para compreender de a noção de tempo em Benjamin, indico a leitura *Teses sobre a filosofia da História* (*Theses on the Philosophy of History*, 1992), em que o autor discorre sobre a relação entre passado presente e futuro a partir do termo *Jetztzeit* (tempo agora).



Figura 20: Sem título, da série *Sobras*, São Paulo, Brasil, 1996-1998. Fotografias em papel de gelatina/prata. Acervo Sesc de Arte Brasileira. Fonte: Catálogo *Geraldo de Barros e a fotografia*, 2014.

A insistência desse elemento no conjunto parte de uma interpretação que é alcançada pela possibilidade de imaginar, um caminho possível pela montagem.³⁶ Em contramão ao princípio da objetividade da fotografia e retomando o estudo sobre os documentos como *imagens*, os registros de Barros, organizam um universo que ultrapassa a figuração e desafia as formas olhar. O caráter indicial da fotografia, anunciado exatamente quando o referente está em frente ao objeto, é indissociável do presente da imagem, que envolve o artista e o seu contexto, de forma a confundir o referente e a representação (SOUZA, 2010). No entanto, isso é apenas um dos lados da imagem. Rubens Fernandes Júnior, na obra *Sobras: Geraldo de Barros*³⁷ (2006), comenta sobre a descoberta de novas imagens dentro das

³⁶Para Walter Benjamin, a imaginação ultrapassa a subjetividade e se coloca como "uma faculdade [...] que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias"(BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p.135). Quando Didi-Huberman associa a subjetividade e a imaginação em Benjamin, ele entende esta última como "montadora por excelência" (p.135) de modo a desmontar e remontar a continuidade das coisas, organizando afinidades e distanciamentos entre as partes.

³⁷A publicação foi lançada após a exposição *A(s)simetrias*, organizada por Rubens Fernandes Júnior na Galeria Luciana Brito, em São Paulo, entre dezembro de 2005 e março de 2006. A mostra contou com exemplares das série *Fotoformas* e *Sobras* e, ainda, pinturas concretas de Barros, especialmente dos anos 1950. Segundo Fernandes Júnior, curador da mostra, "A maioria desses trabalhos são imagens que ninguém conhece, e por isso apresentamos junto com obras realizadas ao longo de sua carreira, para mostrar que, por trás dessa última série [*Sobras*], há algo autoral, afinal, em toda sua carreira, há um mesmo pulsar" (Entrevista concedida por Rubens Fernandes Júnior ao jornal *Folha de S. Paulo*, 2005). Será a partir dessa exposição que os restos dos materiais usados nas obras da série – pedaços de negativo, as colagens de fotografias e as matrizes de

fotografias a partir de intervenções visuais, já notáveis nas *Fotoformas*. Os amplos espaços em preto e branco que contrastam com as figuras anunciam um conjunto nostálgico e melancólico, caracterizado por "ausências", um reflexo da "melancolia passiva e complacente" (FERNANDES JÚNIOR, 2006a, p.39) da condição física do artista no momento de produção do trabalho.

Se na série *Fotoformas* essas áreas monocromáticas já haviam sido anunciadas pelos recortes em fenda (CHIARELLI, 2014), em *Sobras* o jogo visual entre imagem e fundo alcança uma dimensão simbólica que dá nome ao conjunto. Sem nenhum apelo artístico, esses registros são guardados como restos de memórias, um arquivo comum, uma "imagem que não deu certo" para os álbuns de família (CHIARELLI, 2014), mas que certamente não mereceriam descarte. O apego emocional aos registros garante o caráter subjetivo da obra, que é reforçado justamente pelo jogo formal entre as figuras e os espaços lacunares. O professor e pesquisador Tadeu Chiarelli relembra o comportamento suspenso desse trabalho e sua aproximação com as *Fotoformas*, a partir da crítica de Fernandes Júnior em *Geraldo de Barros: sobras mais fotoformas* (2006):

Creio que o estudioso [Rubens Fernandes Júnior], ao aludir ao sentimento de melancolia que essas fotomontagens provocam (e, por extensão, toda a série, eu diria) – e também à prática de evitar que as imagens resultantes de tantas manipulações deem pistas sobre suas referências –, se aproxima de pontos fundamentais de *Sobras* aqui já referidos, quando enfatizei a inexistência de uma dimensão utópica na série. De fato, quando contempladas, o que emerge daquelas obras é a inexistência de um projeto de transcendência. Neles, não há sonho, não há fantasia. Daí, talvez, provoquem a sensação de melancolia de quem as observa (CHIARELLI, 2014, p.209).

A falta de fantasia à qual o autor se refere faz parte de um olhar comum direcionado à imagem de arquivo, quando associada a seu papel como mantenedora da memória. No caso de *Sobras*, a pretensão artística deste material era menor ainda, justamente por essas imagens terem seu uso adiado tanto pelo artista na produção

negativos sobre vidro que darão origem às ampliações (MAÍRA, 2018) – serão exibidos junto com as obras, de forma a anunciar o processo como elemento central na produção do trabalho.

das fotomontagens, quanto pela família, no acondicionamento das fotografias. Por outro lado, os amplos espaços em preto e branco abrem uma brecha para a imaginação do espectador. Quando colocadas ao lado de figuras variadas, é organizada uma narrativa que não se limita à personalidade dos registros, e as imagens são retomadas como *imagens*. Nesta perspectiva, sua condição original, como arquivos, não disputa espaço no conjunto, justamente por não ser condicionada a uma única interpretação, levando em conta a natureza dialética da imagem. É notável nas imagens de paisagens, por exemplo, que os grandes vazios em preto encobrem espaço importante da obra. Em uma das delas (**Figura 21**), é possível imaginar como estava o céu no momento de captura da fotografia: o gelo que parece derreter de forma a mostrar a vegetação sugere um dia ensolarado, evidente também pela alta exposição na parte clara da imagem, no conjunto de montanhas ao fundo. Nesse sentido, o registro é imaginado, colocando em suspenso a objetividade da fotografia. Será de fato, por meio da montagem, que é possível ressignificar a imagem – algo parecido com o que Barros fez na produção deste trabalho.

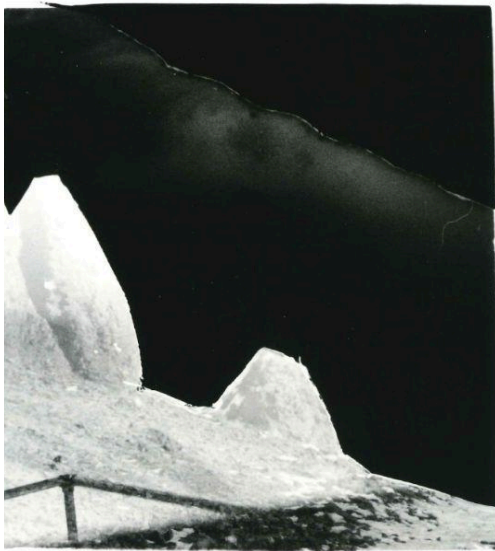


Figura 21: Sem título, da série *Sobras*, São Paulo, Brasil, 1996-1998. Fotografias em papel de gelatina/prata. Acervo Sesc de Arte Brasileira. Fonte: Catálogo *Geraldo de Barros e a fotografia*, 2014.

A série *Sobras* subverte em todos os sentidos a noção objetiva associada à fotografia documental. Um arquivo de registros despretensiosos, sem nenhuma

organização especial, é deslocado temporal e espacialmente para o presente (CHIARELLI, 2014), não se comprometendo com a configuração original das imagens ou a preservação de seu enunciado. A justaposição de um recorte a outro ou, ainda, entre os recortes e as grandes áreas de cor, cria uma atmosfera que não pode alcançar somente a subjetividade do artista, pois as imagens resultantes não fazem mais parte de um universo particular. A sequência das operações que organizam a montagem – o deslocamento espaço-temporal, a justaposição e a suspensão, segundo Chiarelli (2014) – tem como norte a repetição, um movimento que opera de forma irregular e despretensiosa, aproximando-se da função do arquivo neste trabalho. Por meio dela, é exposta de maneira evidente a pluralidade de sentidos da imagem criada, ultrapassando a lógica original da fotografia e dando atenção ao detalhe, uma perspectiva importante na apreensão do trabalho.

Nesse sentido, o conceito e a imagem de arquivo reúne pontos-chave que renovam o seu entendimento, combinando memória, tempo e subjetividade. A apreensão da lógica da montagem, construtora e destruidora da imagem e do tempo, vai de encontro à noção transitória da imagem dialética, que persiste no anacronismo. Dessa forma, quando Barros anuncia a imagem de arquivo enquanto *imagem*, um novo entendimento é dado às fotografias, de modo a transformar sua condição enquanto documento. Em um fluxo de criação que não obedece à lógica linear dos procedimentos, *Sobras* renova as maneiras de perceber a imagem, combinando realidade e imaginação em um conjunto sensível, profundo e pouco provável.

Considerações finais

A escrita deste trabalho foi motivada pela tentativa de compreender o comportamento transitório da imagem de arquivo e seu caráter atemporal. Ainda que esta noção não seja o único conceito que permeia a obra de Harun Farocki e Geraldo de Barros, o uso da montagem enquanto procedimento artístico afirma o esforço de transformar a imagem, deslocando-a, nas produções desses artistas, de sua condição enquanto documento. Nesse sentido, a elaboração da pesquisa com base nas obras *Imagens do mundo e inscrições da guerra*(1969) e *Sobras*(1996-1998), em um procedimento investigativo e comparativo, declara duas vezes o anacronismo: inicialmente, ao partir do pressuposto da aproximação entre esses trabalhos, na operação do arquivo pela montagem; e ainda, na afirmação deste conceito na poética dos artistas, quando deslocam espacial e temporalmente as imagens de modo a modificá-las. A imagem dialética, aquela que não se limita ao presente, retoma o anacronismo e anuncia a possibilidade de reinterpretar a história como um conjunto de fragmentos que não seguem uma ordem linear. Em uma colisão do *Agora com o Outrora*, são anunciados os novos sentidos do conjunto a partir do olhar sobre os fantasmas, o detalhe, o *sintoma*, conceitos reincidentes nesses dois trabalhos. Dessa maneira, por meio de um exercício que coloca em prática a atenção sobre a imagem, o desafio assumido, aqui, foi justamente compreender o *modus operandi* dos dois artistas no exercício da montagem e como o arquivo pode ser modificado por meio desta prática.

A investigação sobre a produção artística de Barros e Farocki permitiu identificar aproximações e distanciamentos entre suas poéticas, não se limitando às obras analisadas. Quando o artista brasileiro anuncia o caráter inventivo da fotografia a partir da exposição *Fotoformas* (1951), a montagem estende-se à expografia da mostra. Somado às técnicas de dupla exposição, reenquadramento, sobreposição e contraste, o gesto de transformação da imagem em Barros é garantido pelo olhar atento à realidade, distanciando-se de uma visão objetiva sobre o mundo. Em um movimento parecido, quando Farocki opera o arquivo na intenção de demonstrar seu poder instituidor (DERRIDA, 2001), é colocada em evidência a subjetividade das imagens, de forma a alcançar seu poder emotivo, o *pathos*. É ele que assegura a imagem de arquivo enquanto *imagem*, o que significa oferecer outras formas de

legibilidade para além das que o arquivo demanda. Ao reconhecer o *pathos*, Barros e Farocki operam o arquivo em um movimento que é indissociável da subjetividade, de maneira a direcionar as decisões sobre a manipulação desse material.

No processo investigativo deste trabalho, foram revelados desdobramentos e inovações no discurso a partir da combinação entre arquivo e montagem. No estudo sobre esta prática no trabalho de Farocki, tomando como base os apontamentos de Didi-Huberman, é notável que o cinema engajado, no discurso reflexivo sobre a modernidade, tenha como base a metáfora e comparação, tornando legível o inimaginável. Na justaposição de elementos distantes e na relação intrínseca entre imagem e palavra, a obra *Imagens do mundo e inscrições da guerra* coloca em tensionamento a objetividade da imagem técnica e a possibilidade de interpretar o arquivo, e anuncia o detalhe como fomentador de novas perspectivas sobre a imagem. A repetição parece reforçar essa ideia, especialmente quando a mesma figura é sequenciada por diferentes cenas, organizando um conjunto que é experimental e, ao mesmo tempo, decisivo. Em grande medida, trata-se de uma forma de pensamento organizada em torno da abertura para a imagem e suas características intrínsecas nas quais o montador, assim como o processo que garante a transformação do arquivo, torna-se protagonista.

Em Barros, a função do arquivo como documento é questionada de maneira incisiva. O conjunto de fotografias que organizam a série *Sobras* parte de um desejo de ressignificar a memória, revelando o que há de invisível nos registros. Essa noção retoma a ideia do historiador como arqueólogo em busca de latências e vestígios, e interessado no *novo*. Ao insistir na repetição como parte do processo da montagem, o artista questiona a permanência do arquivo no presente e retoma o processo de decisão sobre o que é incluído e excluído deste material. A partir de Derrida, será possível pensar criticamente o arquivo e sua relação com poder, memória e permanência, aproximando-se nesse sentido, da obra de Farocki. Em uma análise da montagem na série, foi possível identificar como a fragmentação das fotografias e as combinações com as áreas em preto e branco dão espaço à imaginação, afastando o arquivo de sua limitação material e temporal, de forma a garantir, neste trabalho, seu *status* como obra de arte.

Esta pesquisa assumiu o desafio de contribuir para os estudos sobre anacronismo a partir da perspectiva teórica de Didi-Huberman. A questão da montagem da imagem de arquivo é conhecida no campo da historiografia, especialmente quando associada ao trabalho de Farocki. Acredito, contudo, que a ideia de colocar elementos *em relação* – obras, características e significados – para além de seu papel na herança crítica em história da arte, retoma o historiador como agente investigativo das transformações sobre a imagem ao longo do tempo. Nesse sentido, o trabalho de Barros aproxima-se do de Farocki ao questionar, antes de tudo, a limitação do arquivo, e ao demonstrar a intenção de retomar este material no presente, agora como *imagem*. Mais do que isso: ao colocar em evidência o processo como parte integrante do trabalho, seus trabalhos organizam um conjunto que é particular, subjetivo e, ao mesmo tempo, reconhecível. Registros simples e inovadores; comuns e inquietantes; a imagem que é técnica e sensível. Nesse tensionamento constante entre opostos, é dado a ver o invisível, de forma a transcender a dimensão informativa do arquivo. Em *Remontagens do tempo sofrido*, Didi-Huberman comenta que "O arquivo [...] começa a 'viver', nas mãos do pesquisador, somente a partir do momento em que este elege uma singularidade capaz e cindir, de surpreender nossas ideias gerais [...] constituindo-se como um sintoma" (2018a, p.123).

Acredito que o caminho desenvolvido nesta pesquisa, desde o estudo sobre o detalhe à análise da montagem como forma de pensamento, evidenciou o esforço em explorar as possibilidades do arquivo para além de sua atribuição histórica. A partir dos escritos de Benjamin, Derrida e Didi-Huberman, foi possível desenvolver pontes e contrapontos entre a dimensão dialética da imagem e sua pertinência para pensar criticamente o arquivo, objeto central da série *Sobras* e da obra *Imagens do mundo e inscrições da guerra*. Ao anunciar o fragmento como revelador do detalhe, Barros e Farocki dão a ver o caráter transitório da imagem-documento, que assume, nestes trabalhos, dimensão artística. A montagem é, nesse sentido, agenciadora desse processo experimental, mediadora entre o que a imagem é e o que ela pode ser.

Ao pensar criticamente a imagem, o anacronismo é retomado na historiografia da arte de forma a reinterpretar significados e contextos, propondo uma compreensão

dinâmica e flexível sobre os objetos analisados. Em um movimento parecido, este estudo buscou alcançar uma perspectiva contemporânea na investigação sobre o arquivo a partir da integração de abordagens da história da arte, da filosofia, da teoria e da crítica, aproximando-se, em grande medida, da prática da montagem. Ainda, ao relacionar as duas obras em um movimento tão experimental quanto o de Barros e Farocki na operação das imagens, a montagem foi retomada, dando a ver o poder emotivo deste material. A partir do olhar atento sobre as imagens, a abordagem escolhida não apenas explora a pertinência do anacronismo na interpretação das obras analisadas, mas destaca a importância da montagem como meio de compreensão e transformação do arquivo.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. Dicionário de Filosofia. Trad. Alfredo Bosi. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ALTER, Nora M. Translating the essay into film and installation. *Journal of Visual Culture*, v. 6, n. 1, p. 44-57, 2007.

ARASSE, Daniel. Nada se vê: seis ensaios sobre pintura. Trad. Camila Boldrini e Daniel Lühmann. São Paulo: Editora 34, 2019.

ARENDT, Hannah. Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal. - tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *A dignidade da política: ensaios e conferências*. Trad. Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia: carta ao Sr. Diretor da Revue française sobre o Salão de 1859. Disponível em <https://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>. Acesso em 10 jan. 2024.

BARROS, Geraldo de. Sobras. Texto e organização de Rubens Fernandes Júnior. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BARTHES, Roland. Crítica e verdade. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 3.ed., 1999.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle, op. cit.*, p. 474 e 476.

_____. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. O anjo da história. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. Passagens. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BOURDIEU, Pierre. Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

CALLOU, Hermano Arraes. Uma Arte Das Relações: A Montagem De Harun Farocki. Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ, 2014.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo (2017), Aniki, 4(2), 269-288. DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v4n2.299>. Disponível em <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/299>. Acesso em: 10 de dez. 2023.

CYPRIANO, F. SP vê "Sobras" de Geraldo de Barros. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 dez. 2005. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55916.shtml> > acesso em 12 jan. 2024.

CORACINI, M. J. R. F. (2010). A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobrevivência. Caderno de estudos culturais, v.2, n. 4, 125-136, jul/dez, 2010.

CORDEIRO, Waldemar, "Ponto parágrafo na pintura brasileira", Jornal Folha da Manhã, São Paulo, 14 de janeiro de 1951.

CORRIGAN, Timothy. O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Papyrus, 2015.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DE SOUZA E SILVA, M.G. Ondas bicromáticas e bidirecionais: aplicação da transformada de Hilbert-Huan às velocidades orbitais. Tese de D.Sc. COPPE/UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. Sobrevivência dos vagalumes. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. Quando as imagens tocam o real. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 28 jan. 2024.

_____. Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, / Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013. Tradução: Vera Ribeiro.

_____. Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. Remontagens do tempo sofrido: o olho da história, II. Tradução: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a.

_____. Atlas ou o gaio saber inquieto. O olho da história III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.

DUBOIS, P. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1998.

ELSAESSER, Thomas; ALBERRO, Alexander. Farocki: A frame for the no longer visible: Thomas Elsaesser in conversation with Alexander Alberro. In: e-flux, n. 59, novembro de 2014. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/59/>. Acesso em: 8 dez. 2023.

ESPADA, Heloisa. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ESPADA, Heloisa (Org.). FÖRSTER, Simone. CHIARELLI, Tadeu. BANDEIRA, João. BRAGAGLIA, Giovanna. Geraldo de Barros e a Fotografia, editora Instituto Moreira Salles [IMS] / Sesc São Paulo, 2014.

FARIA, S. Imagem-vestígio: do relance à resistência. Revista GEMInIS, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 219–243, 2013. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/137>. Acesso em: 8 fev. 2024.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. A(s)simetrias. In: FERNANDES JÚNIOR, Rubens (org.). Sobras: Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006a.

_____. (As) simetrias. In: ____ (org.). Geraldo de Barros: Sobras mais Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2006b.

_____. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. Facom, São Paulo, n.16, p. 10-19, 2006.

FLORES, L.; GUIMARÃES, C. G. Remontar as mídias: o pensamento imagético de Harun Farocki. Intexto, Porto Alegre, n. 48, p. 22–43, 2020. DOI: 10.19132/1807-8583202048.22-43. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/93140>. Acesso em: 28 dez. 2023.

FLORES, Luis Felipe. Harun Farocki e o trabalho com as imagens do mundo. Belo Horizonte, 2021.

FOSTER, Hal. The Vision Quest: the cinema of Harun Farocki. *Artforum*, Novembro, 2004.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. Fotografia, Memória e Arte. Sobras de Geraldo de Barros¹. Revista Contracampo. Niterói, no 23, dezembro, 2011.

GONTIJO, Fernanda Belo. O apolíneo e o dionisíaco como manifestações da arte e da vida. Existência e Arte, Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas,

Estéticas e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei, ano II, nº II, jan./dez. 2006.

GONTIJO, R. OLZON, A. O filme-ensaio e sua contemporaneidade: imagens para além da sala escura. *Revista de Literatura, Linguística, Educação e Artes*. Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 104-113, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2018v14n1p104>. Acesso em 12 nov. 2023.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: que é “Esclarecimento” (Aufklärung)? In: _____ *Textos seletos*. Trad. de Floriano de Souza Fernandes. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

LESSA FILHO, R. F. F. Da emoção às lágrimas: notas sobre Georges Didi-Huberman e a viragem política e epistemológica de seu olhar. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 12, n. 26, p. 212–239, 2022. DOI: 10.35699/2237-5864.2022.40705. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/40705>. Acesso em: 8 fev. 2024.

LESSA, Ricardo. Retratos de identificação: a imagem-arquivo como morada da memória. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 46, n. 52, 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/6097/609765276005/html/>. Acesso em 10 jan. 2024.

LÉVI-STRAUSS, C. *O Pensamento Selvagem*. Trad.: Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papius, 1989.

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-13082009-154838/?&lang=p t-br>. Acesso em: 11 dez. 2023.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? *Boletim do Museu Paraense*

Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222014000200004>.

MENEZES, Edmilson. História e esperança em Kant. São Cristóvão, SE: Editora UFS, Fundação Oviêdo Teixeira, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

_____. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MORAES, M. J. D. (2013). O platonismo enquanto repetição e a condenação da escritura segundo Jacques Derrida. *Sapere Aude*, 4(7), 260-271. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/5472>. Acesso em 2 de outubro de 2023.

Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas. Entrevista concedida a Lúcia Ramos Monteiro. Revista ZUM, São Paulo, 7 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>. Acesso em 9 de dezembro de 2023.

PAULA, M. V. de . *O noir, o Rex e o reflexo: os autorretratos de Geraldo de Barros*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

_____. O processo é a obra: alguns apontamentos sobre a série “Sobras” de Geraldo de Barros. Manuscrita: Revista de Crítica Genética, [S. l.], n. 42, p. 37-51, 2020. DOI: 10.11606/issn.2596-2477.i42p37-51. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/178342>. Acesso em: 21 dez. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2016. Walter Benjamin: a fotografia como segunda técnica. *Revista Maracanã* n.o 14 (jan/jun): 58-74.

SILVA, J. M. T. . Geraldo de Barros: A incursão do marginal na arte (1946-1951). Revista de História da Arte e da Cultura, Campinas, SP, n. 20, p. 167–181, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15285>. Acesso em: 8 fev. 2024.

SILVA, Joana. Imagens do Ser Humano na Pós-modernidade: uma análise ao documentário *Imagens do Mundo e Epitáfios da guerra* de Harun Farocki. Revista Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, n. 56. p.237-250, 2016.

SOUZA, J. B. D. DE. Reflexões sobre fotografia e arte : um olhar sobre fotoformas e sobras de Geraldo de Barros. Orientadora: Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SOUSA, Edson Luiz André de; PEREIRA, Márcio Fransen. Bertold Brecht – Exílio, Imagem e Utopia. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 36, p.1-21, jan.-jun. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI:<http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.49015>.

WARBURG, Aby. La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther. Essais florentins. Paris: Klincksieck, 1990.

WEINRICHTER, Antonio. La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo. Gobierno de Navarra, 2007.