

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE: CLÍNICA E CULTURA

LUIZ HENRIQUE GRAFF

**TEMPO E IMAGEM:
REVERBERAÇÕES ÉTICAS DA FERRUGEM COM ÉTIENNE DE LA
BOÉTIE E HARUN FAROCKI**

Porto Alegre

2018

LUIZ HENRIQUE GRAFF

**TEMPO E IMAGEM:
REVERBERAÇÕES ÉTICAS DA FERRUGEM COM ÉTIENNE DE LA
BOÉTIE E HARUN FAROCKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicanálise

Orientadora: Profa. Dra. Simone Zanon Möschen

Porto Alegre

2018

LUIZ HENRIQUE GRAFF

**TEMPO E IMAGEM:
REVERBERAÇÕES ÉTICAS DA FERRUGEM COM ÉTIENNE DE LA
BOÉTIE E HARUN FAROCKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicanálise

Orientadora: Profa. Dra. Simone Zanon Möschen

Aprovado em: _____

Prof.^a Dr.^a Lucia Serrano Pereira
Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA)

Prof.^a Dr.^a Tania Cristina Rivera
Universidade Federal Fluminense (Programa de Pós-Graduação em Estudos
Contemporâneos das Artes)

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Programa de Pós-Graduação em
Psicanálise: Clínica e Cultura)

para o futuro de Cecília, Antônia e Caetano

AGRADECIMENTOS

Escrever algo que exige fôlego, que exige tempo resistido, como uma dissertação, pode nos colocar frente a frente com a máxima de Lacan, aquela que diz que se é apenas sozinho que se atinge o verdadeiro, assim não se faz a não ser através do outro. É por esse motivo que um momento de agradecimentos em uma dissertação se faz tão importante: tanto para o reconhecimento daqueles que, de perto ou de longe, nos ajudaram de alguma forma, quanto para nós que, ao trilharmos esse percurso que compõe um mestrado, percebemos o fazer justamente nessa singularidade.

Assim, gostaria de agradecer meu amigo Masahiro Hatori, que nos deixou tão precocemente em 2017, quando se dava exatamente a metade desse percurso de mestrado. Entretanto, onde quer que você esteja, meu amigo, sou grato pelos momentos de compreensão, pelos momentos de alegria e pelos momentos de ensinamento (seja sobre física, Magic, RPG ou sobre amizade). Sou grato pelos momentos nos quais, muitas vezes, abdicamos de compromissos “sérios” para pôr nossos encontros em primeiro plano. Hoje, agradeço cada um desses encontros que adiavam importantíssimos compromissos da vida adulta. Afinal, é disso que se trata a amizade e essas lembranças são tudo que creio que possamos levar dessa vida.

Também agradeço a Isadora Arnt Bessa, que foi a maior interlocutora ao longo desse processo, além de leitora, revisora e censuradora muitas vezes. Mas, mais importante que tudo isso, foi companheira nos momentos mais difíceis dessa caminhada. Muito obrigado, meu amor: esses dois anos de mestrado não teriam chegado a essa conclusão sem teu auxílio e teu apoio incondicional.

Agradeço à minha família pelo apoio em todos os sentidos que um ser humano pode receber: emocional, estrutural e financeiro. Eu não seria nada sem vocês.

Agradeço ao Bernardo Rodrigues Bessa, meu sobrinho emprestado, por me ensinar a ser tio (antes da chegada da Alice) e por, de uma maneira muito madura, ter entendido os fins de semana nos quais tive de ficar trancado dentro do quarto trabalhando, sem poder sair para brincar.

Agradeço a Alice Gabech Bessa, minha sobrinha emprestada, pelas profundas conversas, a caminho de casa, depois de pegá-la na escola. De alguma forma, tu trouxeste de volta uma época de minha vida da qual não me lembrava mais.

Agradeço ao meu roommate, Rodrigo de Vargas Araújo, pelos momentos de descontração em todo esse processo. Obrigado por estar lá sempre que precisei, nos momentos bons e ruins, muito antes mesmo desse mestrado começar.

Agradeço aos professores e colegas do PPG de Psicanálise: Clínica e Cultura da UFRGS pelos ensinamentos ao longo desses dois anos de percurso. Independente da qualidade que consegui imprimir a este trabalho final, tenho a certeza de ter aprendido muito e saído completamente transformado deste processo.

Agradeço a Anna Letícia Ventre, colega de PPG e de orientação que sempre me assombrou com sua ética da delicadeza e que sempre teve uma palavra amiga pronta a oferecer. Obrigado pela gentileza em cada gesto.

Finalmente, agradeço especialmente à minha orientadora Simone Zanon Möschen. E se torna até difícil colocar em palavras o quanto sou grato pelos ensinamentos e pelas transmissões; o quanto sou grato pelo acolhimento nos momentos de sofrimento, pelos cortes nos momentos necessários. Sou grato por cada palavra, das quais tentei extrair todo o ensinamento que, dentro das minhas possibilidades, consegui.

Muito obrigado a todos que me ajudaram, de alguma forma, a compor os passos do trilhar que se transformou nesta dissertação.

*“Em tempos de crise,
os sábios constroem pontes,
os tolos constroem barreiras”*

Provérbio africano

RESUMO

Este trabalho busca, nas construções de Étienne de La Boétie sobre a servidão voluntária e nas produções do cinema de Harun Farocki, elementos para refletir sobre os modos de produção da imagem, especificamente sobre as condições de produção das imagens. Nessa via, busca o estabelecimento de uma imagem capaz de fazer furo na maquinaria, funcionando, dessa forma, como ferrugem, e assim denunciando a maquinaria da constituição da subjetividade. Inspirando-nos na proposição lacaniana do Tempo Lógico, este trabalho assume três tempos em que pensamos a imagem. Assim, estabelece uma conversa entre os pensamentos de La Boétie sobre a servidão voluntária e o cinema de arquivo de Farocki, no intuito de tentar compreender os mecanismos que criam as condições de alienação. Procuramos também refletir sobre imagens que poderiam criar um anteparo ao assujeitamento – uma ferrugem nesta maquinaria -, buscando compreender onde residiria a potencia de certas imagens de interrogar a contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise; Ferrugem; Imagem; Tempo lógico; Harun Farocki.

ABSTRACT

This research search for, in the propositions of Étienne de La Boétie about the voluntary servitude and in the cinema productions of Harun Farocki, elements to think about the methods of production of the image, specifically about the conditions of the productions of the images. This way, this work search for the constitution of an image capable of produce a hole in the machinery, working like the rust, and then, denouncing the machinery of the subjective constitution. This work inspires itself in the Logical Time as proposes by Jacques Lacan, constituting itself in three times in which thinks about the image. Thus, establish a discourse between the thoughts of La Boétie about the voluntary servitude and the cinema of Farocki, in order to try to understand the mechanisms that create the conditions to the alienation. The research quests to speculate about images that could create create a shield to the subjugation – rust in the machinery –, trying to understand where the potential of certain images of interrogate the contemporaneity could reside.

KEYWORDS: Psychoanalysis; Rust; Image; Logical Time; Harun Farocki.

SUMÁRIO

1. INSTANTE DE VER	11
2. TEMPO DE COMPREENDER	23
2.1. DIANTE DO IMPOSTO	23
2.2. OS TRÊS TEMPOS LÓGICOS E A ASSERTÇÃO DA CERTEZA ANTECIPADA.....	32
2.3. A FERRUGEM DO SER – IMAGEM DA FERRUGEM	37
2.4. SERES QUE ENFERRUJAM - A FERRUGEM DA IMAGEM.....	41
2.5. UMA IMAGEM DE HARUN FAROCKI	44
2.6. IMAGEM DA SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA	52
2.7. UMA (NÃO)IMAGEM DE GUERRA	57
3. MOMENTO DE NÃO-CONCLUIR	63
4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	70

1. INSTANTE DE VER

Doria diz que pobre não tem hábito alimentar e afirma desconhecer vídeo

Notícia veiculada no site Folha de São Paulo no dia 18 de outubro de 2017.¹

¹ Endereço digital replicado nas Referências Bibliográficas.

Declaração de secretário gera polêmica: "É muito inadequado que o aluno se alimente mais de uma vez"

Notícia veiculada no site Gaúcha ZH, no dia 21 de fevereiro de 2018.²

² Endereço digital replicado nas Referências Bibliográficas.

“Convém lembrar que na vida psíquica a imagem também vem antes.”

Celso Gutfreind

O ano é 2017, o mês é outubro. Há menos de um ano, um prefeito de uma grande cidade teve a ideia de produzir um granulado com alimentos próximos da data do vencimento para distribuir aos pobres, como forma de combate à fome. Ao mesmo tempo, volta a ter destaque na Internet um vídeo deste mesmo prefeito enquanto apresentador de um programa de televisão. No vídeo, ele questiona:

Hábitos alimentares? Você acha que gente humilde, pobre, miserável, lá vai ter hábito alimentar? Você acha que algum pobre, humilde, miserável infelizmente pode ter hábito alimentar? Se ele se alimentar tem que dizer graças a Deus.³

O ano é 2018, o mês é fevereiro. O secretário de Educação de Porto Alegre, em um evento realizado na Câmara Municipal da cidade, declara:

É muito inadequado que o aluno se alimente mais de uma vez. Se ele se alimentar mais de uma vez é porque planejamos mal a alimentação. A obesidade é um problema que precisa ser contido com planejamento, com boa alimentação (...) A repetição só pode ocorrer quando justificada, senão vai levar à obesidade, à desinformação, à deseducação alimentar.⁴

O secretário falava sobre a repetição da refeição para os alunos fornecida pelas escolas e a frase levantou polêmica: sabe-se que muitos destes alunos só têm acesso a refeições diárias quando estão na escola.

O ano é 2018, o mês é março, momento em que se escrevem essas linhas. Mas para além destas notícias trazidas até o público pela grande mídia e por mim selecionadas para inaugurar o instante de ver, já há alguns anos temos vivenciado uma onda de notícias que podem minimamente nos fazer questionar para onde caminha a situação dos habitantes do Brasil. Ou pelo menos, deveriam.

Se por um lado, como diz nossa segunda notícia, “geram polêmicas” certas falas de gestores brasileiros, por outro lado parece haver uma boa parcela da população que

³ Como transcrito em reportagem veiculada pelo site da Folha de São Paulo no dia 18 de outubro de 2017.

⁴ Como transcrito em reportagem veiculada pelo site da Zero Hora no dia 21 de fevereiro de 2018.

apoia tais medidas em favor de uma melhora da economia brasileira diante da crise que o país vive.

Mas o que sente alguém diante dessas notícias que aqui coloco? O que sente cada pessoa quando se vê diante daqueles menos favorecidos que cruzam seu caminho todos os dias?

Este escrito surge de uma inquietação. Surge de um estremecimento na espinha quando estas notícias aqui recolhidas se encontraram comigo. Surge de noites mal dormidas, reviradas na cama enquanto estas imagens reverberavam no travesseiro. Tais imagens são uma inquietação, mas são mais. E então quando eu sinto algo, o que sinto afinal? Difícil descrever, mas as imagens permanecem reverberando na continuidade de minha vida. Mais do que isso, elas muitas vezes paralisavam a vida. Sou afetado por elas.

Sobre a afetação, Jacques Lacan em seu seminário de número 10 (2005/1962-63), dirá que é da ordem de uma perturbação e não de um sentimento, assim sendo um afeto que não engana:

A angústia é esse corte — esse corte nítido sem o qual a presença do significante, seu funcionamento, seu sulco no real, é impensável; é esse corte a se abrir, e deixando aparecer o que vocês entenderão melhor agora: o inesperado, a visita, a notícia, aquilo que é tão bem exprimido pelo termo ‘pressentimento’, que não deve ser simplesmente entendido como o pressentimento de algo, mas também como o *pré-sentimento*, o que existe antes do nascimento de um sentimento (LACAN, 2005/1962-63, p. 88).

Mais adiante, ele dirá ainda que é pelo próprio caminho da angústia que podemos falar do objeto:

Se ele se inscreve (o objeto a) no âmbito de um Seminário que intitulei de ‘a angústia’, é por ser essencialmente por esse meio que se pode falar dele, o que também quer dizer que a angústia é sua única tradução subjetiva (LACAN, 2005/1962-63, p. 113).

Como tal, ela servirá de bússola para o analista em sua prática, não somente pelo seu surgimento do lado do analisante, mas pela emergência também no próprio analista (LACAN, 2005/1962-63). De tal forma, em uma pesquisa de orientação psicanalítica, na qual o pesquisador se reconhece implicado no problema com o qual se vê às voltas, não se trataria de utilizar a mesma bússola norteadora? Assim sendo, não seria de se

investigar o que dessa angústia do encontro com tais matérias poderia desvelar em uma indagação?

Diz-nos Lacan: quando, por razões de resistência, defesa ou qualquer outro mecanismo de anulação do objeto, o objeto desaparece, permanece o que dele pode restar na forma de uma direção para o lugar a que antes estava, da onde se ausenta. Se atingirmos esse ponto, a angústia seria assim então o último modo sob o qual o sujeito continuaria a sustentar, mesmo que de forma insustentável, sua relação com o desejo. Dessa forma, o sinal de angústia tem uma ligação absolutamente necessária com o objeto. Ao mesmo tempo em que realiza a ação de advertir o sujeito para uma fuga, o sinal mantém relação com o objeto causa do desejo (LACAN, 1992/1960-1). E em seu seminário de número 4, Lacan já referia que “a angústia é correlativa do momento em que o sujeito está suspenso entre um tempo em que ele não sabe mais onde está, em direção a um tempo em que ele será alguma coisa na qual jamais se poderá reencontrar”. (LACAN, 1995/1956-7, p.231).

Dessa forma, “tomemos a angústia em sua definição *a mínima* como sinal” (LACAN, 2005/1962-63, p. 57). Sinal de alerta para o sujeito, sinal de ausência de dúvida, sinal do qual há a possibilidade de advir um ponto de fuga, a angústia será este *pré-sentimento* que trará consigo também a possibilidade do deslocamento do sujeito para fora dessa certeza aterradora.

Mas em assim sendo, o que dessas imagens traduzidas em notícias de portais de informação se relaciona necessariamente com meu desejo? Quais são os pontos de fuga possíveis da angustia paralisante? Quais são os pontos de fuga exigidos pela angústia?

Ainda no seminário 10, dirá Lacan que todos os desvios são possíveis a partir da angústia:

Se há uma dimensão em que devemos buscar a verdadeira função, o verdadeiro peso, o sentido da manutenção da função de causa, é na direção da abertura da angústia. A dúvida, o que ela depende de esforços, serve apenas para combater a angústia, e justamente através de engodos. Porque o que se trata de evitar é aquilo que, na angústia, assemelha-se à certeza assustadora (LACAN, 2005/1962-63, p. 88).

Para Lacan, a angústia não será a dúvida, mas sim a causa desta. A dúvida será esse pé a dar um passo para fora da certeza assustadora da angústia. Ela será o desenho de uma porta para além deste *pré-sentimento*. Como dirá Costa (1998, p.78):

A dúvida é o motor do menor de nossos atos. Desde a escolha da vestimenta pela manhã, até a escolha do amor, ou mesmo o amor sem escolha, os humanos só sabem duvidar. (...) Seu surgimento cumpre a importante função de problematizar uma ideia ou uma experiência de absoluto. Ou seja, por vezes duvidar parece constituir-se no centro do existir humano.

A dimensão da dúvida, portanto, parece assumir posição deveras importante. Ela será o motor da criação deste enigma da afetação, fazendo-me seguir adiante nesta indagação pelas imagens que nos são oferecidas e nos paralisam com suas explicações já agregadas. Valho-me de um exemplo que se mostrou extraordinariamente cativante, quando Lacan compartilha uma situação de angústia que o toma:

Revestindo-me eu mesmo da máscara de animal (...), imaginei-me perante vocês diante de outro animal, este de verdade, supostamente gigantesco, no caso — um louva-a-deus. Como eu não sabia qual era a máscara que estava usando, é fácil vocês imaginarem que tinha certa razão para não estar tranquilo, dada a possibilidade de que essa máscara porventura não fosse imprópria para induzir minha parceira a algum erro sobre minha identidade. A coisa foi bem assinalada por eu haver acrescentado que não via minha própria imagem no espelho enigmático do globo ocular do inseto (LACAN, 2005/1962-3, p. 14).

Dirá ele que ainda hoje essa metáfora, nesse seu baile de máscaras, conserva todo seu valor. Pois bem, tanto para ele nos anos 1960 quanto para mim em 2018. Afinal em Lacan não sabendo que máscara ele próprio usava, corria o risco de ser ele mesmo também um louva-a-deus macho a ter sua cabeça devorada pela fêmea em um ritual de acasalamento. Então, que máscara me usava, que máscara usamos nós diante das notícias que nos interpelam diariamente? O que querem de nós?

Che vuoi?, Que quieres? (...) Que quer ele de mim? (...). Não se trata apenas de *Que quer ele comigo?*, mas também de uma interrogação em suspenso que concerne diretamente ao eu: não *Como me quer ele?*, mas *Que quer ele a respeito deste lugar do eu?* (LACAN, 2005/1962-63, p. 14).

Ali, a perda da identidade diante das informações que nos passam em revista diariamente. A perda da identidade diante do excesso das imagens que nos observam. Que querem elas de nós? Como nos querem elas?

Aqui, uma falta de representação se colocava. O que é uma notícia divulgada na internet e como ela se articula? Em que tempo? O que então nessa apresentação não permitia que eu visse? E quem seria eu diante desse espaço e tempo, dessa apresentação que esburacava minhas representações?

Essa angústia, que se mostrava mais exacerbada em certas situações que se passavam entre mim e as notícias que iniciam este escrito, era sinal de algo, algo que resolvi então acomodar em papel. George Didi-Huberman (2015a), em prefácio ao livro *Desconfiar de las imagines*, de Harun Farocki, dirá que o método do cineasta consistia em elevar o próprio pensamento até o nível da raiva e elevar a própria raiva até o nível do trabalho, assim tecendo uma obra que consistisse em questionar a tecnologia, a história e a lei, para então nos ser permitido abrir os olhos para a violência do mundo que aparece inscrita nas imagens.

Da minha parte, então, se tratará de elevar a angústia até o nível da dúvida e então elevar esta dúvida até o nível de trabalho. Afinal, o pensamento só existirá fora da convicção. E assim fazer com meu assujeitamento às imagens que se sucediam, para enfim questionar as notícias-imagens que nos olham. Uma obra composta a partir dos arquivos públicos de imagens do cinema e do arquivo íntimo de minha memória.⁵

Para Poli (2006), o método da pesquisa em Psicanálise não se confunde com o uso de um instrumento ou técnica de produção de conhecimento. Para a psicanalista, trata-se justamente de pautar a experiência psicanalítica pela inclusão do desejo do pesquisador na constituição do enigma que busca desvelar. Dessa forma, um fazer leitura com a escrita.

Lo Bianco (2003) apontará que o objeto da psicanálise, a saber, o sujeito do inconsciente, não é passível de se objetivar ou quantificar, como o objeto da ciência positivista. O inconsciente, não se apreende senão por seus efeitos de estranheza sobre o discurso do sujeito, conclui ela. Logo, não se trataria então de se aplicar um método a um objeto delimitado *a priori* numa pesquisa de campo. É justamente no campo da práxis analítica, que se constitui o método de pesquisa em Psicanálise, assim como se apreende seu objeto. Escrevo e colho os efeitos. Como um analista-pesquisador, tomaremos uma posição na qual a associação livre também será regra fundamental. Dessa forma, nesse percurso, não se tratará de fórmulas, tratar-se-á de encontrar os

⁵ Temos aqui a compreensão de que no tempo da produção da dissertação foi possível estabelecer a reflexão colocando lado a lado o trabalho dos dois autores, mas que ainda se trata de um trabalho por vir tal condição de articulação entre eles.

pontos sensíveis. Os pontos sensíveis em cada imagem apresentada. A pesquisa psicanalítica a partir do ponto de ignorância – do furo, do que eu não sei do pesquisador –, numa construção que circunscreva tal ponto de ignorância, adensando sua questão.

E como olhar o que se apresenta na atualidade? Como ver, perguntará Didi-Huberman. Como abrir os olhos? Aqui, nos valeremos das palavras de Bal (2009), ao explicitar que não se tratará de aplicar um método, mas sim de provocar um encontro entre vários métodos. Deste encontro também participará o objeto, de modo que objeto e métodos se convertam juntos em um campo, mesmo que este não esteja firmemente delineado.

Não se tratará, tampouco, de construir uma narrativa cronológica ou de passar em revista, exaustivamente, as imagens que compõem este trabalho que aqui se delineia. Afinal, existirão milhares de formas de interpretar uma imagem. E bem como Farocki, com quem trilharemos nosso processo de escrita, partiremos aqui do pressuposto da recusa das imagens formalizadas.

Dessa forma, uma obra que se aloca na linhagem dos trabalhos que se tecem com imagens de arquivo, tanto do cinema, na esteira e auxiliado por Farocki, quanto com os arquivos íntimos de minha experiência. Um trabalho produzido sob várias camadas discursivas. Assim, entendemos não se tratar de enunciar conceitos, pois estes não são respostas diretas ao problema que aqui propomos, mas de criar possibilidades de enunciação com estes conceitos a fim de problematizar a imagem. E, na esteira de Mello (2016), menos do que indicar uma estrutura rígida de sistematizações metodológicas, o esforço será o de inventar uma prática de transbordamento, de uma imagem a outra, de um conceito a outro, de um ato a outro. Tratar-se-á de uma dinâmica de ressonâncias mútuas muito mais multiplicadoras que explicadoras. A imagem e o arquivo escapam, assim, às interpretações estanques e demandam novas associações, trazendo uma heterogeneidade que é, de certa forma, exigida pelas próprias obras com as quais aqui trabalharemos.

Dessa forma, não nos colocaremos no caminho de quem visa fazer um trabalho sobre cinema ou sobre o Discurso da Servidão Voluntária, mas sim de quem se propõe a trabalhar com imagens produzidas em diferentes tempos e diferentes contextos, mas que colocadas em montagem descrevem uma narrativa sobre a questão que aqui nos interessa. A cronologia, assim, não será o traço que organiza estas imagens.

Não proporemos o estudo de uma obra, porém trilharemos uma forma de pesquisa que se assemelhe e se enlace ao objeto de pesquisa que buscamos contornar.

Uma pesquisa que recolhas imagens pré-existentes, recortando-as, reordenando-as, colocando uma nova questão, uma nova possibilidade de vislumbra-las.

Um trabalho, portanto, que não busque revelar uma verdade do momento em que está inserido, mas que a partir de um questionamento possa produzir e reproduzir algo do contexto em que está imerso. Afinal, como nos coloca Lacan, em sua célebre frase, a verdade não se estruturara senão pelas malhas da ficção. O psicanalista denotará assim que o reconhecimento de uma verdade passa devidamente pelas possibilidades de linguagem. Talvez dessa verdade que falamos aqui, aquela inacessível, a não ser pelas malhas de uma ficção. A não ser pelos restos acumulados, pela moldura do objeto para sempre perdido, pois “a ficção é o homem completo, em sua verdade e sua mentira confundidas” (PEREIRA, 2006, p. 66). Em suma, esse mundo, nos dirá Lacan, está para sempre perdido, a não ser pelas palavras, os significantes, que as recobrem para que, de alguma forma, possamos possuí-las, mesmo que isso só seja possível quando as perdemos. Uma perda sempre mítica, diga-se de passagem. Um objeto inexistente a sustentar o desejo, a presença de uma ausência. A angústia do encontro enquanto o objeto me coloca uma pergunta a responder. Fingermann (2009) colocará essa pergunta na falha da origem, ou seja, no que Freud chamou recalque originário (1996/1915). Essa irá determinar o retorno do recalçado – o que modelará o futuro com as marcas do passado que “não cessam de não se inscrever” (LACAN, 1974-75). Para Simoni e Rickes (2008), assim, as memórias do passado, narradas no presente, são ressignificadas pelo tecido textual no qual vem a emergir, o que delata um mecanismo de retroação na produção do sentido que vai do hoje para o ontem. O futuro também marcará o passado, validando seus acontecimentos como presentes e atuais.

Resta-me, então, recolher de alguma forma, não obstante, sempre insuficiente, algumas tintas que compuseram as situações angustiadas e a imagens de arquivo para tentar a elas dar uma possibilidade nova de cena. “Trata-se de pensar sobre a relação do pesquisador ao campo, colocando em questão o caminho trilhado entre a emergência de uma pergunta e a construção de seu destino.” (SIMONI E RICKES, 2008, p. 98). Descolando a moldura da realidade que tenta dar conta do inapreensível Real – aquele mesmo que não cessa de não se inscrever – tento permitir que seu contorno tome forma de algo que eu possa pôr em palavras. Escrita singular, escrita sintoma.

Seguindo os passos de Larrosa (2004), tomaremos, dessa forma, a perspectiva do ensaio. E o ensaísta escolhe um corpus, uma citação e a isso dá uma grande expressividade. Mas o ensaio duvida do método. Para o autor, não há dúvida de que o

método é “o grande aparelho de controle do discurso, tanto na ciência organizada como na filosofia sistemática”. Assim, profere que, se existe lugar onde o método é questionado, é justamente no ensaio: o ensaio converte o método em problema e, por isso, é metodologicamente inventivo. Arriscaria a dizer, então, que o ensaio pode ser considerado quase como um modo experimental do pensamento – o modo experimental de uma escrita que pulsa pensante, pensativa –, e que faz pensar. É como o modo experimental de vida que vive uma constante reflexão sobre si mesma. “O ensaísta, necessariamente, não põe a si mesmo em sua escrita, em sua linguagem, ou em seu pensamento, mas, sem dúvida, tira algo de si e, acima de tudo, faz consigo mesmo escrevendo, pensando, ensaiando” (LARROSA, 2004, p. 36-37). Para o autor, o ensaísta é um “transeunte, um passeador, um divagador, um ‘extravagante’”.

Desta maneira, esse escrito será fragmentado, disperso, apontando recortes de experiência em tópicos, que podem ser desenvolvidos mais adiante no caminho, contando com a cumplicidade do leitor. Optamos então por essa forma, forma relacionada ao resto, ao objeto-causa do desejo.

A condição de fragmento está na raiz das condições que permitem o relato. O real da experiência jamais será alcançado porque desapareceu no instante mesmo de seu acontecimento. Assim, um ensaio psicanalítico tem que reconhecer esta condição de quase ensaio, pelo Real de que ele busca desenhar as margens; por tentar escrever as margens do intervalo, do buraco que o simbólico contorna. Por reconhecer o Real que organiza sua experiência é que o ensaio psicanalítico pode reivindicar a condição de quase-ensaio (PEREIRA, 2006, p. 64).

Tal qual a célebre frase de Pablo Picasso: “Eu não procuro, eu acho”, desse modo, pensando com as mãos que escrevem. Afinal, por que eu achei, eu estava procurando.

Aqui constituiremos uma criação tão real quanto a ficção nos permite, tão ficcional quanto a realidade pode conceber, concomitante com a ideia de que

O *a posteriori* não opera de forma a retirar o véu que cobria um objeto já existente, mas trabalha de forma inventiva, pois o retroagir de um traço sobre outro cria um novo sentido para ambos, na medida em que possibilita novas configurações dos elementos em questão (SIMONI E RICKES, 2008, p. 100).

Valer-nos-emos também de mais uma possibilidade para esse percurso: o ensaio, que também percorre o incerto caminho do fragmento. Para Adorno (2003), o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada. Assim, é nos próprios fragmentos, nessas fraturas da realidade, que há unidade. Resistimos, dessa forma, a ordem lógica que dissimula a essência antagônica da realidade e tenta aplainá-la. A descontinuidade é essencial ao ensaio, pois seu assunto sempre será um conflito em suspenso. Pereira (2006) ainda perguntará, sobre as possibilidades de transmissão, uma vez que estejamos em paz com a realidade de que há uma distância, um intervalo entre o que aconteceu e a maneira de relatar. Afinal, poderíamos nada fazer com a preocupação de construir uma correspondência biunívoca entre a experiência e seu relato, pois mesmo esgotando todos os nossos recursos, ainda falta uma partícula de real, um resto. Pereira (2006) se refere a esse resto como “quase” a demonstrar o impossível estruturando uma condição.

O ensaio é fragmentado, incompleto, com notas que dialogam com o texto, com seus objetivos internos, mas também com outros autores e temas, incluindo-se no relato a experiência subjetiva de seu autor, que não se furta de tentar fazer com que essas vivências façam parte da narrativa; pois sendo suas condições de produção desconhecidas para o personagem, é o inconsciente, em sua forma mais laica, que entra em cena (PEREIRA, 2006, p. 57).

Um quase-ensaio dessa forma colocados como essa experimentação, um apalpar o objeto. Diz-nos Adorno (2003) que

escreve ensaisticamente quem compõe experimentando, quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona, o prova e o submete a reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever (ADORNO, 2003, p. 35-36).

Mais do que isso, aqui também levaremos junto na bagagem os dizeres de Georges Bataille (1983, p. 16) ao afirmar que “o que penso, não pensei sozinho”⁶. Assim sendo, um trabalho próximo, ao lado de Harun Farocki; um trabalho encharcado com a melodia do pensamento do cineasta; um trabalho na esteira de sua produção. Em suma, um trabalho no qual possamos produzir uma imagem juntos. Junto com Farocki,

⁶ “Ce que je pense, je nel’ai pas pensé seul” (no original).

junto de outros autores que emprestam seus pensamentos para o trabalho, bem como colegas, amigos, professores que embora não citados diretamente, constituem o corpo deste trabalho também, mesmo que não saibam, mesmo que a autoria já tenha se perdido destas mãos que escrevem.

E assim, interrogar a continuidade dos processos sociais, de suas engrenagens que continuam a girar, não suspendendo sua sequência, mas dando a ver tais processos invisibilizados pela burocracia do viver. Enferrujando essa máquina burocrática, e, assim como no cinema, encontrando um lugar no dispositivo no qual o sujeito possa se alojar. No meio da ferrugem, procuramos um lugar.

No meio da ferrugem, buscamos uma imagem que possa restituir minimamente a inexatidão que é viver. Buscamos uma imagem que possa nos fazer parar. Buscamos uma imagem que nos permita uma não conclusão antecipada, nos permita um tempo de parada, uma tentativa de compreensão daquilo que se apresenta diante de nós. O que é capaz de interromper o fluxo? O que faz corte? O que colapsa a máquina?

E como podemos habitar essa zona que o corte abre? Como reagimos diante das situações que se nos apresentam diariamente apontando os rumos que nossa tão frágil democracia tem tomado?

Como resistimos às formas de governo da vida?

O que fazemos diante do imposto?

2. TEMPO DE COMPREENDER

*“Não é o passado que nos domina.
São as imagens do passado”*
George Steiner

2.1. DIANTE DO IMPOSTO

Vamos tomar um instante para falar sobre o sal. Particularmente sobre sua importância na história humana: já foi símbolo religioso, moeda de troca, fonte de poder, motivo para guerras. O sal começou a ser explorado e usado deliberadamente no início do Período Neolítico, em torno de 10 mil anos atrás, quando surgiram a agricultura, a pecuária e as primeiras comunidades.

De tão importante para a dieta humana, logo o homem incorporou o sal às suas crenças. Os assírios, na antiguidade, já o utilizavam em cultos, por exemplo. Para a religião judaica também exerceu grande presença simbólica. E também essa importância se refletiu em valor comercial: no Império Romano, os soldados recebiam parte do seu pagamento em sal, o que originou o termo salário consequentemente. Também países da África, como a Etiópia, na época Abissínia, tinham no sal a sua moeda de troca. No século XIII, o comércio marítimo de sal ajudou a enriquecer Veneza, a península Ibérica e a França.

Especificamente na França, o sal, com toda a sua importância na alimentação humana, teve sempre um papel de destaque nas relações entre os governantes e o povo. Uma vez que atingia todos os cidadãos e famílias, desde a guerra dos cem anos, o sal teve taxações e impostos tomados pela monarquia a fim de suprir os gastos, fosse em função das despesas com a guerra ou em função das comodidades da vida dos governantes.

E foi a partir da taxação de mais um imposto extraordinário cobrado sobre o sal pelo exército e os fiscais do rei que tivemos uma resposta. Uma resposta que justamente pode dar contornos a nossa pergunta alocada ao final do nosso Instante de Ver, já não tão instante de ver assim.

A resposta é um texto escrito por Étienne de La Boétie, entre 1552 e 1553, enquanto cursava direito, nomeado “O Discurso da Servidão Voluntária”. Ao morrer com apenas 32 anos, o autor nunca chegou a publicar a obra, deixando a tarefa a cargo de Michel Montaigne, seu contemporâneo e amigo, para quem deixou em testamento

todos os seus escritos. Foi Montaigne então o responsável pela publicação primeira de “O Discurso da Servidão Voluntária”, no ano de 1571. Uma publicação clandestina, diga-se de passagem. Montaigne teve inclusive de prestar satisfações quanto à publicação: dentro de um século com forte censura, se pronunciou analisando a obra como um mero exercício intelectual. No entanto, esse fato parece já refletir a força subversiva do Discurso da Servidão Voluntária para a época.

Para Marilena Chaui (2013), poucas obras tiveram um destino tão insólito quanto este: foi apropriado pelos protestantes franceses, que o tomaram como panfleto tiranicida; também fez parte das lutas proletárias no século XIX como um panfleto democrático; bem como com os anarquistas, que o tomaram enquanto um panfleto libertário. Também dirá a autora que, ao mesmo tempo, no percurso das interpretações acadêmicas, a obra será reduzida a um “pastiche de ideias alheias confusamente utilizadas por La Boétie, cujo ardor e inexperiência política só poderiam desembocar numa utopia inconsequente” (CHAUI, 2013, p. 12).

Porém o mais interessante a notar, segundo a autora, será justamente o fato de que a obra não tenha cessado de ser lida e relida, numa constante atualização da pergunta colocada por La Boétie: como se enraizou em nós essa vontade de servir? Dessa forma, tal pergunta pode justamente ser uma resposta ao que fazemos diante do imposto.

Justamente este imposto, em sua polissemia possível. Ao pensarmos nele enquanto a taxa colocada pelo exército e fiscais franceses, poderemos falar dessa obrigação de pagar imposta aos cidadãos franceses. Mas podemos pensá-lo também enquanto discurso imperativo que, se por um lado, inscreve o sujeito na linguagem, por outro, pode capturá-lo de tal forma que o deixe assujeitado a tal discurso. E para que o sujeito não caia nesse assujeitamento, há justamente um preço, um tributo a ser pago.

Assim, nos parece, Étienne se perguntará sobre os motivos que levariam milhares de seres humanos a se permitirem escravizar, voluntariamente, se dispondo a servir à vontade de um ser só. Tal pergunta colocará em primeiro plano uma busca por um entendimento de como nos situamos diante do imposto e por que o fazemos da forma que o fazemos. Ele se pergunta como cidades inteiras se curvam à vontade de apenas um ser humano a ostentar o título de rei:

Digno de espanto, se bem que vulgaríssimo, e tão doloroso quanto impressionante, é ver milhões de homens a servir, miseravelmente curvados ao peso do jugo, esmagados não

por uma força muito grande, mas aparentemente dominados e encantados apenas pelo nome de um só homem cujo poder não deveria assustá-los, visto que é um só, e cujas qualidades não deveriam prezar porque os trata desumana e cruelmente (LA BOÉTIE, 2013, p. 11).

Assim mergulha o autor sua abordagem nos mais recônditos esconderijos da servidão, tentando encontrar de que forma seria em nós produzida a vontade de servir. Chauí (2013) apontará que o próprio título da obra terá o dom de desconcertar o leitor. Afinal, já nesse momento estaremos diante de uma contradição: como podemos servir de forma voluntária, ou seja, como podemos sacrificar a nossa própria liberdade de espontânea vontade?

É voluntário tudo quanto nasce de uma escolha espontânea e por isso é livre tudo que se realiza sem coação externa. A servidão, pelo contrário, implica coação e força, uma ação externa violenta, a dominação de alguém por outrem, supondo, portanto, a existência de relações sociais e políticas (CHAUI, 2013, p. 12).

Dessa forma, parece colocar em causa La Boétie, ainda no século XIV, um questionamento que percorre os ensinamentos da psicanálise: a lógica intrínseca à constituição da psique humana entre sujeito e assujeitamento, ou seja, entre alienação e separação.

É o povo que se escraviza, que se decapita, que, podendo escolher entre ser livre e ser escravo, se decide pela falta de liberdade e prefere o jugo, é ele que aceita o seu mal, que o procura por todos os meios (LA BOÉTIE, 2013, p. 16).

Ao falar para o povo, o questiona como podem dar de boa vontade um bem que deveria ser resgatado a preço de sangue? O pensador insiste em seus questionamentos, afirmando que se fosse difícil recuperar a liberdade, ali ele encerraria seu texto, mas para ele não se trata de ousadia nenhuma essa retomada da liberdade. “Limite-me a não lhe permitir que ele (esse homem que se escraviza) prefira não sei que segurança a uma vida livre” (LA BOÉTIE, 2013, p. 16). Para ele, nada mais seria necessário para possuir a liberdade do que simplesmente desejá-la. Bastando apenas um ato de vontade para atingir tal bem, questiona como uma nação poderia considerar essa busca tão difícil. Afinal, dirá La Boétie, para que fossem livres desse jugo, lhes bastaria apenas deixar de servir; não seria necessário atacar ou derrubar o senhor, mas alcançariam a liberdade

apenas pela recusa de aceitá-lo enquanto senhor. Étienne de La Boétie indaga a origem da vontade de servir, pois como dirá Chaui (2013, p. 12-13), “nem a violência e a força dos tiranos, nem a covardia e a fraqueza dos tiranizados são causas da vontade de servir. Pelo contrário, são as suas consequências”.

Séculos mais tarde, poderemos nós, acompanhados do autor, que ainda mantém toda a sua potência em seus questionamentos, perguntar como articular a lógica do sujeito do inconsciente com a política de maneira intrínseca. Como poderemos pensar o sujeito, esse que é efêmero, esse que é um efeito de discurso como dirá Lacan (1998/1953), que é efeito da operação pela qual um significante o representará para outro significante (LACAN, 1998/1960).

Marilene Chaui (2013) apontará que a resposta de La Boétie à dicotomia todos contra um será, para nós também, desconcertante. E assim será, pois anulará a própria pergunta: para o autor, a oposição numérica terá uma aparência que dissimula o fenômeno da servidão voluntária.

Em um primeiro momento, em o “um” não sendo nenhum Sansão ou Hércules a dominar – muito antes sendo um “homúnculo covarde” –, sabe-se que tem apenas duas mãos e dois olhos, dois ouvidos e dois pés, mas encontra-se provido de milhares de olhos e ouvidos, pés e mãos para espionar, pilhar e esmagar. Como poderia? Onde obteve esse corpo gigante?

Onde iria ele buscar os olhos com que vos espia se vós não lhos désseis? Onde teria ele mãos para vos bater se não tivesse as vossas? Os pés com que ele esmaga as vossas cidades de quem são senão vossos? Que poder tem ele sobre vós que de vós não venha? Como ousaria ele perseguir-vos sem a vossa própria convivência? Que poderia ele fazer se vós não fôsseis encobridores daquele que vos rouba, cúmplices do assassino que vos mata e traidores de vós mesmos? (...) Matai-vos a trabalhar para que ele possa regalar-se e refestelar-se em prazeres vis e imundos. Enquanto vós definhais, ele vai ficando mais forte, para mais facilmente poder refrear-vos (LA BOÉTIE, 2013, p. 28).

Chaui (2013, p. 14) será categórica: “Não há, pois, ‘um’ oposto a ‘muitos’, porém *um corpo político*⁷ ativamente produzido pelo dominador”. Num segundo momento, o pensador então questionará a origem dessa doação de cada ser humano para este corpo político. Mais uma vez a pergunta será desfeita na resposta:

⁷ Grifo de Marilene Chaui.

Os homens não acreditam estar alienando suas vidas, vontades, pensamentos e bens a um outro (...), mas acreditam que, ao fazê-lo, estão conferindo poder a si próprios. Cada um, do mais alto ao mais baixo, do maior ao mais ínfimo, deseja ser obedecido pelos demais e, portanto, ser tirano também. Dá-se tudo ao soberano na esperança de converter-se em soberano também: vontade de servir é o nome da vontade de dominar. A oposição ‘um’ e ‘muitos’ se desfaz porque cada um, no lugar onde se encontra, exerce a seu modo uma parcela de tirania e, num processo fantástico, a vontade de servir engendra uma sociedade tirânica de ponta a ponta. (...) Sua proteção (a do tirano) é a sociedade inteira que o deseja porque deseja tiranizar também (CHAUI, 2013, p. 14).

Num terceiro momento ainda, Chaui (2013) dirá que La Boétie encontra o desejo de servir do povo numa enganação do seu próprio desejo servil: as artimanhas religiosas, os artifícios legais são utilizados para produzir ilusões que só tardiamente serão reconhecidas pelo povo que imaginava servir por ser servido. O povo será frequentemente mantido nessa ilusão pelo tirano, uma vez que deixará as práticas de violência para terceiros e reservará para si tudo quanto possa aparecer como benefício.

Outra pontuação que colocará o texto de La Boétie em destaque na relação com todos os outros textos que já haviam tratado do tema na história humana, segundo Chaui (2013), será a de que o autor pouco se tomara pela posição do tirano em si. Pois, além de desconstruir a já colocada dicotomia entre “um” e “muitos”, seu discurso se voltará para a classe dominante:

(...) quando um rei se declara tirano, tudo quanto é mau, a escória do reino (não me refiro aos larápios e outros desorelhados que no conjunto da república não fazem bem ou mal algum), os que são ambiciosos e avarentos, todos se juntam à volta dele para apoiarem-no, para participarem do saque e serem outros tantos tiranetes logo abaixo do tirano (LA BOÉTIE, 2013, p. 53).

Mas apontará La Boétie um ponto singular sobre estes que são movidos pela ambição e a avareza. Para o pensador, estes que giram em torno do tirano, executam suas tarefas e oprimem o povo, fazem, senão, afastarem-se da liberdade, dando suas mãos à servidão.

O camponês e o artesão, embora servos, limitam-se a fazer o que lhes mandam e, feito isso, ficam quites. Os que giram em

volta do tirano e mendigam seus favores, não se poderão limitar a fazer o que ele diz, têm de pensar o que ele deseja e, muitas vezes, para ele se dar por satisfeito, têm de lhe adivinhar os pensamentos. Não basta que lhe obedecem, têm de lhe fazer todas as vontades, têm de se matar de trabalhar nos negócios dele, de ter os gostos que ele tem, de renunciar à sua própria pessoa e de se despojar do que a natureza lhes deu. Têm de se acautelar com o que dizem, com as mínimas palavras, os mínimos gestos, com o modo como olham; não têm olhos, nem pés, nem mãos, têm de consagrar tudo ao trabalho de espionar a vontade e descobrir os pensamentos do tirano (LA BOÉTIE, 2013, p. 55).

Assim, mais uma vez, Étienne de La Boétie subverterá a lógica já estabelecida, apontando que a alienação não será apenas condição dos explorados, mas também daqueles que servem às explorações do tirano, os nomeados por ele, tiranetes. Mais do que isso, como nos traz Chauí (2013), para o pensador, o surgimento de um senhor estará dado na renúncia à liberdade, ao que ela seria “demasiadamente fácil”. A renúncia da liberdade será assim a gênese da vontade de servir e do poder do “um”; e esta renúncia por sua vez será produzida por “uma divisão no interior da vontade, cindida entre o desejo de liberdade e o desejo de servir” (CHAUI, 2013, p. 17).

A liberdade assim terá a incapacidade de ser um objeto de desejo. Desejar ser livre e ser livre, em suma, seria a mesma coisa, bastando desejar ser livre para sê-lo. E, por este motivo, é que seria “demasiadamente fácil”, uma vez que desejo e liberdade se sobreporiam (CHAUI, 2013).

Por outro lado, a servidão estará pautada na heteronomia, que colocaria uma intransponível barreira entre o desejo e o que é desejado, isto é, entre o desejo enquanto desejo do outro e a imaginarização de um objeto no lugar daquilo que se deseja. Nesse sentido, tal barreira produzirá uma distância que não cessará de criar objetos que devam dar conta de preencher o desejo, mas jamais terão a capacidade de fazê-lo, uma vez que “a carência do objeto é a ilusão da própria vontade” (CHAUI, 2013, p. 17).

Para La Boétie, o tirano desejará o corpo e o espírito dos homens; os tiranetes desejarão sua parcela no mando e nos espólios; já o povo desejará segurança, crença e bens. “Todavia, por que nenhum desses desejos pode ser plenamente satisfeito no real, a servidão voluntária produzirá um bem imaginário que possa figurar de maneira fantástica o preenchimento do desejo de servir: a figura do Um” (CHAUI, 2013, p. 17). E assim, a essa figura, todos oferecerão obediência, porque dele farão objeto de devoção. Por conseguinte, paradoxalmente, ninguém acabará por exercer tal poder –

uma vez que tiranos e tiranetes exercem violência e usam da força, que são coisas diferentes –, pois esse poder soberano será apenas “*mistério de um nome*”⁸ que designará a unidade” (CHAUI, 2013, p. 18), aquilo que poderia preencher esse desejo pautado na heteronomia.

Assim sendo, acompanhados de La Boétie e das leituras deste feitas por Chaui, munidos de suas perguntas e observações, poderemos nos reposicionar ao pensarmos o que fazemos diante do imposto, como havíamos nos perguntado anteriormente. Articular a lógica entre sujeito do inconsciente e política será justamente, em nosso percurso, nos interrogarmos acerca de como pode alguém se situar diante do imposto.

Afinal, partimos de uma resposta-pergunta dada por La Boétie a partir de um imposto político – uma nova taxaço para o sal –, nessa dupla camada de o que fazemos com o que nos é imposto pelo Outro. Sua potência estando em questionar de que maneira poderemos subverter o que nos é imposto de partida pelo Outro e do qual não há possibilidade de se ver totalmente desamarrado.

Assim, ele não incorrerá num programa de ação para a luta contra a tirania. Como solução, ele proporá que não demos ao tirano o que nos pede e ele cairá:

A verdade é que o tirano nunca é amado nem ama. A amizade é uma palavra sagrada, é uma coisa santa e só pode existir entre pessoas de bem, só se mantém quando há estima mútua; conserva-se não tanto pelos benefícios quanto por uma vida de bondade. O que dá ao amigo a certeza de contar com o amigo é o conhecimento que tem da sua integridade, a forma como corresponde à sua amizade, o seu bom feitio, a fé e a constância. Não cabe amizade onde há crueldade, onde há deslealdade, onde há injustiça. Quando os maus se reúnem, fazem-no para conspirar, não para travarem amizade. Apoiam-se uns aos outros, mas temem-se reciprocamente. Não são amigos, são cúmplices. Ainda que assim não fosse, havia de ser sempre difícil achar num tirano um amor firme. É que, estando ele acima de todos e não tendo companheiros, situa-se para lá de todas as raias da amizade, a qual tem seu alvo na equidade, não aceita a superioridade, antes quer que todos sejam iguais (LA BOÉTIE, 2013, p. 71).

Para La Boétie, a amizade só será possível entre iguais e se manterá apenas se a igualdade entre os diferentes não se transformar em desigualdade entre superiores e inferiores. Liberdade é amizade, e amizade é a não elevação do um. Dessa forma, na proposição do autor: não servir será a igualdade entre amigos. Em contraposição ao

⁸ Grifo de Marilene Chaui.

nome do Um, o pensador colocará o nome da amizade. Em contraposição ao discurso do poder e sujeição, uma outra fala perante iguais (CHAUI, 2013).

Torna-se possível assim articular as ideias que La Boétie nos apresenta, ainda no século XIV, à lógica do sujeito da qual se ocupa a psicanálise, ou seja, a do sujeito do inconsciente. Uma lógica que se pergunta pelo que faz corte no discurso imposto enquanto imperativo: é nessa posição que advirá o sujeito, produzindo uma fala que nem ao menos quem fala controla; que nem ao menos a quem fala serve. Podemos entender que, para La Boétie, será uma lógica em contraposição ao Um, em contraposição à ilusão de completude que se instaurará no assujeitamento, da qual o produto será a heteronomia.⁹

No entanto, é necessário ressaltar, será justamente nessa dobra entre assujeitamento e sujeito que residirá a experiência humana: sempre pautada na possibilidade de subversão, mas que carregará consigo sempre a contingência do assujeitamento. O sujeito de que trataremos aqui é justamente aquele que é efeito de discurso, que é efêmero, que não tem lugar, mas que enuncia aquilo que Freud (2006/1916-17, p. 292) apontará como o eu “não é senhor nem mesmo em sua própria casa”. O sujeito, nesse sentido, aparece quando enuncia o que não coincide com o si próprio, isto é, com o que faz alusão a uma identidade.

Retomando as considerações apresentadas em nosso “Instante de Ver”, acerca da relação entre a angústia e a dúvida, podemos propor que o ato de duvidar é dado justamente pela possibilidade do equívoco para o qual o sujeito aponta em sua irrupção. Dessa forma, o ato de duvidar se coloca como uma possibilidade de aplacar o excesso de certeza que se apresenta como angústia.

Assim, o próprio ato de produção da obra “O Discurso da Servidão Voluntária” nos dá pistas de como encontrar caminhos para se reposicionar diante do imposto, apontado pelo autor. La Boétie subverterá, em discurso e em ato, o assujeitamento produzido diante de tal imposto, fazendo operar uma dobra. O autor fará sua alteração ao imposto, ao propor a amizade como alternativa às formulações já estabelecidas. Tanto será que logo ao início de sua obra, o pensador dirá não querer levantar o problema de saber se outras formas de governar a coisa pública seriam melhores do que a monarquia, forma de governo sob a qual La Boétie vivia. “É que La Boétie não se

⁹ Dada a natureza do trabalho, em função do que “fazemos com o que é imposto”, o Outro acabou sendo tomado nesta escrita por sua faceta muito mais alienatória do que propiciatória.

ocupa com as formas de dominação já constituídas, mas indaga qual a gênese desse poder separado da sociedade e encarnado no Um” (CHAUI, 2013, p. 17). Para Chauí (2013), La Boétie desvendará tal gênese no vínculo secreto entre linguagem e poder, gênese encontrada no poder do próprio discurso do Um.

Não será por acaso que La Boétie dará início a sua obra com as palavras de Ulisses. Nessa busca de uma origem, o autor explicitará o voo temporal que busca num entendimento da questão que tomava como ponto de partida. A resposta-pergunta diante do imposto será uma recusa à situação francesa da época dada como natural. Nesse percurso, La Boétie não está interessado no tirano, na forma de governo que lhe coloca o imposto; sua obra não será sobre a situação pontual que vivenciava. O pensador se recusará a entender aquilo que lhe era imposto como algo circunscrito numa única condição histórica, num único tempo. La Boétie apontará que mesmo que haja contornos próprios à atualidade, haverá uma certa arquitetura que se mantém através dos tempos.

Étienne de La Boétie compreendia que a gênese da opressão exercida pelos poderosos as minorias é atemporal e universal. É dessa forma mesmo que o que La Boétie escreve há mais de quatro séculos se mantém assombrosamente atual. Isto é, não é sem correr algum risco que se pode apontar para outra direção que não aquela que contém, simultaneamente, a dimensão do fascínio e do horror. E é a partir do instante de ver, ainda que essa significação se dê *a posteriori*, que se vislumbra a possibilidade do novo.

Assim sendo, O Discurso da Servidão Voluntária não será sobre um momento de crise, mas sobre algo que sempre acompanhou a história humana. La Boétie fará uma recusa a forma de poder estabelecida, não ao dizer que haveria outras formas melhores de governo da coisa pública, mas ao apontar que há algo dessa maquinaria que sempre se manteve, mesmo em diferentes formas de governo.

Étienne de La Boétie fará uma recusa à imagem oferecida em seu tempo, procurando o que naquela cena estava escondido por trás desta imagem:

La Boétie recusa os signos visíveis da servidão e da dominação, esses signos que sugerem causas naturais, volta o seu leitor em direção do invisível, o nome de Um; mas desse modo exclui, sem que precise dizer, o Um invisível, materializado no Todo-poderoso divino, o Senhor absoluto, do qual, contudo, só a noção bastaria para impedir a ideia de

uma servidão voluntária, a ideia de que o homem seja autor de sua sujeição (LEFORT, 1982, p. 135).

E ao explicar a recusa do que ali está colocado enquanto imagem, podemos encontrar a potencialidade para desdobrar as questões que nos acompanham desde o Instante de Ver: a de que dentro de uma lógica das imagens, justamente a imagem que falta é que poderá introduzir a dimensão ética desta discussão. Nessa relação com as imagens, La Boétie nos mostrará em ato o que é operar nesse trânsito no tempo, uma vez que ao se interrogar acerca dos elementos que circunscrevem o discurso que nomeia como servidão voluntária, o faz demoradamente e, mais do que isso, procura tais elementos, a partir de um retorno temporal que busca pinçar o que historicamente se repete para que possa refletir sobre sua interrogação.

Sendo assim, tal como fez La Boétie, tentaremos nos descolar de imagens totalizantes do presente, assumindo uma distância dessas e alongando-nos em uma extensão temporal, a qual temos buscado, até então, primordialmente, na obra do autor. Esse distanciamento da imagem permite a introdução de um terceiro na relação dual entre a imagem e quem a olha, ou seja, permite a instauração de uma triangulação que nos permita olhar. Olhar de outra forma, de uma nova perspectiva, para as imagens dadas, para as notícias que inauguram nosso Instante de Ver, convergindo então para um Tempo de Compreender.

2.2. OS TRÊS TEMPOS LÓGICOS E A ASSERÇÃO DA CERTEZA ANTECIPADA

Talvez nesse momento, se faça necessário uma breve digressão. Um momento que possa nos situar diante dos três tempos propostos por Lacan em seu escrito intitulado “Os três tempos lógicos e a asserção da certeza antecipada” (1966/1998), para que assim possamos entender do que se trata esse percurso diante da imagem que estamos traçando em nosso escrito.

Nesse escrito, Lacan proporá um jogo-charada, “um problema de lógica” para dar a ver a própria lógica do tempo do sujeito que pretende apresentar. Nesta charada, o diretor de um presídio convocará três detentos que alcançarão a liberdade se declararem corretamente se às suas costas existe um disco branco ou um disco preto. Mais do que isso, apenas o primeiro a chegar à solução será liberto. Sendo sorteados dentre três

discos brancos e dois discos pretos, os discos pretos são descartados no processo e os três detentos acabam com um disco branco cada um às suas costas, obviamente sem o conhecimento de sua cor. “Depois de se haverem considerados entre si por um certo tempo, os três sujeitos dão alguns passos, que os levam simultaneamente a cruzar a porta” (LACAN, 1998/1966, p. 198). É a partir dessa situação que Lacan nos informará de uma lógica capaz de solucionar o problema a partir do reconhecimento entre esses detentos: “Sou branco, e eis como sei disso. Dado que meus companheiros eram brancos, achei que se eu fosse preto, e cada um deles poderia ter inferido o seguinte: ‘Se eu também fosse preto, o outro, devendo reconhecer imediatamente que era branco, teria saído na mesma hora, logo não sou preto’. E os dois teriam saído juntos, convencidos de ser brancos. Se não estavam fazendo nada, é que eu era branco como eles. Ao que saí porta afora, para dar a conhecer minha conclusão.” (LACAN, 1998/1966, p. 198).

A partir do que nos dá a ver Lacan, na resolução de sua charada, é que poderemos adentrar propriamente no valor dos tempos de parada, das escanções suspensivas por ele propostas. Dessa forma, alinhavamos o tempo à questão das imagens por nós já introduzida. Retomamos a potência de uma pergunta inicial pela qual La Boétie nos faz a partir de um imposto: que imagens teriam essa capacidade de nos fazer parar. Não nos colocando num apressado passo do Instante de Ver para um Momento de Concluir, mas nos dando o tempo necessário para compreender.

Fingermann (2009, p. 60) apontará a constatação de Freud, ao descobrir a psicanálise, que a temporalidade do sujeito do inconsciente não corresponde à temporalidade linear cronológica, que produz uma consciência “apressada e aprisionada, num presente fugidio, espremido entre um passado já remoto e um futuro incerto”. É disso que se trataria então, segundo a autora, a *intemporalidade*¹⁰ dos processos psíquicos, afirmada e reafirmada por Freud.

Entre o “Já foi!” e o “Pode ser?”, o tempo que a consciência apreende é a sucessão irreversível do passado ao futuro, passando pelo instante presente, sempre fugidio e inapreensível. As modalidades subjetivas desse *a priori* temporal de toda experiência declinam a vivência do tempo com matizes que vão da nostalgia até a esperança, com versões “patológicas” conhecidas como angústia, mania, melancolia, tédio, que testemunham uma maneira outra de

¹⁰ Termo utilizado por Fingermann, que terá a equivalência de atemporalidade neste trabalho.

vivenciar o tempo. Os “tempos que correm” e sua ciência implacável pretendem remediar essas modalidades existenciais e os afetos consequentes. A psicanálise preconiza outro tratamento: dar-se um tempo (FINGERMANN, 2009, p. 59).

Mas, nos dirá Lacan, é preciso que tenha havido um progresso lógico realizado em razão de que o prisioneiro mencionado em sua charada só pode tirar da parada comum uma conclusão inequívoca, afinal se ele fosse preto, os demais prisioneiros não deveriam vacilar.

Assim sendo, Lacan nos apresentará três tempos, sendo eles: Instante de ver, Tempo para compreender e Momento de Concluir. O Instante de Ver pode ser posto como uma questão que é passível de avaliação já a partir de um problema suposto: diante de dois pretos, sei que sou branco. Algo que se resolve num vislumbre, num “valor instantâneo de evidência”, cujo tempo de fulguração seria igual a zero, mas ainda assim uma instância de tempo, na qual uma *prótase* (diante de dois pretos) cria o dado da *apódase* (sabe-se que é branco), e que para tal, nada mais é necessário além de um instante de ver.

No entanto, ao vislumbrar dois discos brancos, o sujeito se depara com a verdadeira incógnita do problema, qual seja o próprio disco, cuja cor é ignorada pelo sujeito. Assim sendo, o sujeito em questão é o único capaz de assumir um atributo preto, o que o leva a formular uma hipótese. Aqui adentramos no Tempo para Compreender, onde o sujeito “detém na inércia de seu semelhante a chave de seu próprio problema”. Nesse devido tempo, não medido pelo tempo cronológico, se instaura uma “intuição” pela qual o sujeito objetiva algo mais do que os dados de fato (meus dois semelhantes são brancos) num tempo que, aí sim, se define por seu fim objetivo. “O tempo de compreender pode reduzir-se ao instante de olhar, mas esse olhar, em seu instante, pode incluir todo o tempo necessário para compreender.” (LACAN, 1998/1966, p. 206). Costa (1998) ainda refere que o tempo de compreender é o tempo da dúvida, da suspensão, momento em que eu e outro se confundem. Para Kehl (2009), o tempo de compreender seria um tempo que demandaria demorar-se em reciprocidade ao outro. O tempo de compreender é um tempo de sujeitos indefinidos. Será uma forma sujeito que a filosofia chamará de “intersubjetividade”. É da ordem de um tempo compartilhado, um tempo em que o que o sujeito fará, dependerá do tempo do seu

próximo, dependerá de como se lerá a temporalidade do outro. Dessa forma, o sujeito entende: se eu fosse preto, meus semelhantes não tardariam a se reconhecerem brancos.

“Sou branco!” A partir daí o sujeito se apressaria a se afirmar como branco para enfim receber a recompensa da liberdade. Nesse ponto surge a “asserção sobre si”, na qual o sujeito conclui seu movimento na decisão de um juízo. Esse seria o último tempo, o Momento de Concluir:

O tempo de concluir é uma rápida fulguração que precipita o sujeito em direção à liberdade, de posse de uma certeza nunca inteiramente garantida a respeito de si mesmo (...) O momento de concluir é o tempo do advento do sujeito propriamente dito (sendo que no texto de Lacan, os três jogadores ocupam a posição de sujeito), que se depreende do registro da identificação com seus companheiros de cela para afirmar, por conta e risco, quem ele é (KEHL, 2009, p. 114).

Há aí uma reflexão, no sentido próprio imagético, especular do termo, que pode estender seus sentidos sobre a reflexão como o pensar do sujeito, mas que só se faz possível após o efeito de um outro sobre o eu. Cresce aí uma urgência do momento de concluir – uma urgência de emancipação na e da demora do outro. Não é sem qualidade a comparação de Lacan desse momento a uma penumbra subjetiva, um eclipse no qual a sombra que eu projeto no outro não é sem efeito e o recolhimento desse efeito é “minha iluminação de uma franja no limite do eclipse sofrido”. Além disso, é na urgência do movimento lógico (e não na gravidade ou dramaticidade do que está em jogo, ou seja, colocando a primazia do tempo lógico sobre o tempo cronológico) que o sujeito precipita sua saída, sua emancipação, e seu juízo (o que não é sem efeito no outro). “A tensão temporal culmina aí, pois, como já sabemos, é o desenrolar de sua distensão que irá escandir a prova de sua necessidade lógica.” (LACAN, 1998/1966, p. 207).

Nesse jogo, o sujeito atinge uma asserção – uma verdade – que será submetida à prova de dúvidas. Aqui é importante ressaltar o valor de uma hipótese já existente, que se faz necessária para que dessa forma possa ser verificada nas escanções temporais, naquilo que não se vê. Tudo isso, diz Lacan, só é possível se, primeiramente, o sujeito a atingiu num valor de certeza – aqui se ressalta o valor do sofisma para uma solução.

Lacan coloca nesses três tempos um certo valor crescente como já foi observado: no primeiro momento, o sujeito seria impessoal. Nesse tempo, há apenas uma fórmula geral de sujeito (sendo que a *apódase* “se” resulta de um “sabe-se que”, ou seja, ainda, sabe-se que na presença de dois pretos, se é branco).

Num segundo momento, haveria o sujeito indefinido recíproco (dois brancos que devem reconhecer um ao outro). Aqui surge um outro como tal, mas na forma de pura reciprocidade. Um só se reconhece no outro (no reflexo) e só descobre seu atributo na equivalência de um tempo próprio a ambos.

No terceiro tempo, então o eu surgiria como o sujeito da asserção conclusiva (sou branco!), que se isolaria por uma cadência de tempo lógico do outro. O eu se definiria por uma subjetivação de uma concorrência com o outro na função do tempo lógico (só um será liberto).

“A verdade se manifesta nessa forma como antecipando-se ao erro e avançando sozinha no ato que gera sua certeza; o erro, inversamente, como confirmando-se por sua inércia e tendo dificuldade de se corrigir ao seguir a iniciativa conquistadora da verdade” (LACAN, 1998/1966, p. 211). Lacan aponta que essa forma lógica corresponde a uma relação. Seria uma forma de objetivação gerada no movimento: a referência de um eu ao denominador comum do sujeito recíproco. Nessa corrida para a verdade, diz ele, é apenas sozinho que se atinge o verdadeiro, mas ninguém o atinge a não ser através do outro.

É dessa forma, que as moções suspensas que o psicanalista introduz em seu escrito, representam seu papel ao final de um processo lógico, pois a suspensão do ato manifesta e reafirma em cada indivíduo a própria conclusão. Ou seja, quando nosso primeiro prisioneiro constatar que os demais também permanecem imóveis, em deliberação, é que concluirá sobre si mesmo ser também branco. Ao se colocar em movimento em direção a porta, o prisioneiro também percebe a precipitação dos demais em direção à porta, o que abala sua convicção. Poderá se perguntar novamente se seria visto pelos demais como preto, o que o faria colocar em pausa seu caminhar. Mas se a movimentação dos demais suscita suas suspeitas de ser preto, sua detenção na questão faz com que os demais também suspendam os passos, sendo a reafirmação de ser branco, colocando-o novamente a rumo, o que leva os demais mais uma vez a precipitarem seus passos. Assim, a cada nova parada, haveria uma nova afirmação de sua certeza. O que seria determinante não seria a saída ou não dos demais; o que determinaria, por fim, o juízo dos sujeitos seria a espera.

Dessa forma, para Lacan, a escanção não é passível de ser considerada um elemento externo ao processo, uma vez que só pode ser estudada após a instauração de um sofisma. Para Lacan, é a concepção temporal que prevaleceria à concepção espacial: “O que as moções suspensas denunciam não é o que os sujeitos veem, mas o que eles

descobriram positivamente por aquilo que não veem, a saber, o aspecto dos discos pretos” (LACAN, 1998/1966, p. 203).

E nesse ponto retomamos toda a importância da dimensão da imagem que falta, pois só a partir dela é que o sujeito pode chegar ao seu próprio Momento de Concluir: um passo que deve ser dado sozinho, mas que só será possível acompanhado. Da mesma forma como nos propôs La Boétie com a proposição da amizade no Discurso da Servidão Voluntária. Quando um só sinal seria suficiente para a primeira elucubração ser tomada no registro do sujeito que tenta decidir sobre si mesmo – caso vislumbrasse dois discos pretos em seus companheiros –, duas escanções se fazem necessárias para se atingir a resposta válida. Lacan enfatiza que não é a direção ou o lugar, mas o intervalo que legisla sobre o sofisma do sujeito. Aqui os três tempos de possibilidade, engendrados nas três possibilidades possíveis, onde cada não-ação – esse próprio intervalo – representará uma delas. “De fato, elas nada representam ali, se não os patamares de degradação com que a necessidade faz surgir a ordem crescente das instâncias do tempo que se registram no processo lógico, para se integrar em sua conclusão” (LACAN, 1998/1966, p. 203).

Para Lacan, espacializar seria reduzir o discurso a um alinhamento de sinais. O que o autor propôs será que o tempo se apresenta em instâncias diferentes em cada um desses três momentos, preservando assim uma hierarquia, traçada na descontinuidade (escansão, no salto, na quebra de paradigma). Nessa passagem, cada um desses momentos é reabsorvido, restando apenas o último que absorve a todos os anteriores. Essa seria a verdadeira compreensão da gênese lógica. Uma gênese no tempo e não no espaço.

2.3. A FERRUGEM DO SER – IMAGEM DA FERRUGEM

Adentramos em um tempo de distensão, nos alongamos no Tempo de Compreender. A companhia de La Boétie soma-se a de Lacan. Elementos eles nos vão fornecendo para qualificar nossas questões que seguem e que se somam. Aos questionamentos que La Boétie imporá ao imposto, podemos nos perguntar como resistir às formas de governo da vida. Afinal, como nos apontou ele tão bem, a sujeição será sempre uma possibilidade atual para o sujeito, dada em sua estrutura e não em um acontecimento. Dessa forma, nos parece que não haverá solução permanente, a não ser a manutenção de uma questão que nunca se encerre totalmente. Com o pensador

entendemos que se oferecer em uma posição de objeto, de servo sempre fantasmagorizou, sempre fascinou o sujeito. Cabe-nos, em sua esteira, encontrar uma construção coletiva, junto do outro, que possa dar conta de abrir brechas nessa maquinaria.

Uma de nossas vertentes, assim, a tentar encontrar contornos para as questões que vão nos sendo de alguma forma também impostas, nessa dobra, assinalamos na busca da imagem que fará o sujeito parar, que o fará se deter naquilo que a princípio não parecia estar ali, mas que convocado a um tempo de compreender pelo outro (amigo, prisioneiro), poderá atingir um verdadeiro – ainda que provisório –, como dirá Lacan: apenas sozinho, mas também apenas através do outro.

E nessa relação com os demais prisioneiros, com a imagem de discos brancos e pretos, necessitaremos operar, assim como faz La Boétie, nesse trânsito no tempo. Também na triangulação da imagem: estamos na busca de uma imagem que, no espelho, angule numa posição minimamente diferente do que o sujeito habitualmente encontra. Tal sugestão pode ser uma forma interessante de nos relacionarmos com aquilo que a princípio, no tempo da angústia, estará impossibilitado pela retração do tempo.

A estas imagens, com a potência de reter uma fração do tempo, de construir uma passagem mínima da angústia para a dúvida, nomearemos de ferrugem. A ferrugem assim pode vir a representar a imagem que terá a potência de questionar os fluxos do maquinário que burocratiza todas as instâncias da vida – podendo produzir uma torção nos modos de governo da vida.

Em “Experiência e pobreza”, de (1987/1933), Walter Benjamin dirá que uma nova forma de miséria surgiu com o monstruoso desenvolvimento da técnica. Para o filósofo, uma angustiante riqueza de ideias dentre as mais diversas áreas do saber se difundia entre as pessoas, porém, para ele, ali não seria uma renovação autêntica que estaria em jogo, mas sim uma galvanização do saberes. Esta galvanização estaria ali alimentando e se alimentando da miséria humana.

Assim, buscando esburacar essa galvanização, procuraremos a ferrugem enquanto dúvida, enquanto aquilo que pode questionar e problematizar o que está instituído, não como verdade do sujeito, mas como verdade absoluta.

Para Benjamin (1987/1933), algumas das melhores cabeças de seu tempo já haviam começado a ajustar-se a estas questões urgentes ligadas à situação política da época. A característica delas seria uma desilusão radical com o século em que viviam,

ao mesmo tempo em que àquele século dedicavam total fidelidade. Assim, iremos atrás de uma certa infidelidade simbólica ao invés da fidelidade do imaginário.

A ferrugem é o que resultará da oxidação do ferro. Esse metal, em contato com o oxigênio, presente na água e no ar, se oxida e desta reação restará a ferrugem a deteriorar pouco a pouco a matéria original. O oxigênio, elemento essencial à manutenção da vida humana, justamente o que faz viver, coincidentemente será justamente o que corrói – inclusive as células do corpo humano, por fim destruindo o corpo tanto da máquina, quanto o humano. A ferrugem pode, portanto, ao mesmo tempo, carregar a potência do que produz divisão, separação e guarda consigo a potência do enlace com o outro.

Faltamos, falhamos: a possibilidade do erro, da incompreensão, do desencontro será justamente o que pode dar uma nova forma, uma forma inesperada, um novo olhar, numa nova posição. A partir do ato, do corte, da descontinuidade, do não, o diferente pode então advir. O sujeito é justamente efeito dos cortes, costurado imediatamente pelos significantes. Os aparentes retalhos, as cicatrizes assim, serão como uma marca dos pontos de encontro a possibilitar uma nova leitura, um novo caminho para o sujeito. Assim, entendemos, a ferrugem justamente como uma cicatriz a irromper na pele, um ponto de parada a questionar nossa imagem previamente estabelecida do corpo humano. A ferrugem, esta cicatriz questionadora, se produz no encontro singular entre um corpo e os dedos que o desvelam.

A ferrugem, esse corte no tempo, na continuidade, como aponta Fingermann (2009), terá incidência sobre a intemporalidade¹¹ do sujeito do inconsciente:

(...) “Onde isso era”, mera repetição – Lacan faz advir o ato. Onde se se encontrava inalterada a repetição do mesmo e da mesmice, ele introduz o ato do analista que produz a repetição como escanção de pura alteridade, que faz diferente, e faz diferença no termo de uma análise (FINGERMAN, 2009, p. 62).

Kertzman (2012) apontará que o corte, raro e fugaz, será de imediato seguido pela costura, pela costura significativa. Esse corte, numa potência para muito além de

¹¹ Termo utilizado por Fingermann, que terá a equivalência de atemporalidade neste trabalho, como apontado anteriormente.

desnortear um sujeito, instaura um desbussolamento, propiciando a construção de um novo norte: uma nova orientação, assim, uma nova forma de caminhar.

Nesse jogo entre separação e enlaçamento do sujeito, produz-se a ferrugem que permite que se possa enxergar a imagem de outra forma, que se possa esburaca-la, que se possa furá-la. No entanto, a ferrugem pode ser também entendida como o resultado de um corte e, assim como o sujeito do inconsciente, não terá senhor. A ferrugem pode guardar a partícula da surpresa, a surpresa *a posteriori* de como algo pode produzir efeito sobre o sujeito. Surge onde não se espera e, paradoxalmente, contém as dimensões da passagem do tempo e do surgimento do novo.

A ferrugem será essa coisa mesma que nos dá a não ver La Boétie: de que será necessária uma certa triangulação, uma angulação minimamente diferente, na busca do fenômeno atual que, nos permita produzir certo afastamento em relação a ele sem, ainda assim, perdê-lo. Dessa forma, a ferrugem carrega consigo também potência do tempo, uma vez que se faz no tempo. A partir de um Instante de Ver que carregue a partícula da surpresa, mas que ao mesmo tempo retenha o potencial de não se responder, a ferrugem deverá sustentar a pergunta de um Tempo de Compreender até o seu limite.

Assim a ferrugem pode produzir uma descontinuidade, descontinuidade essa que também guarde consigo uma certa condição de continuidade – que não faça com que o outro se retire da cena. A ferrugem aponta para a busca da ausência da imagem que faça abrir os olhos, afinal a montagem se perceberá em seu desmonte.

A imagem da ferrugem, a ferrugem da imagem assim, que surja como ferramenta crítica de corte – pois esta mesma será aquilo que fará corte no funcionamento da máquina –. Um corte que nos permita encontrar os pontos de articulação que a máquina tenta invisibilizar. Um corte que nos permita perguntar como desmontar a máquina.

Assim, na esteira da psicanálise, a ferrugem buscará aquilo que está apagado, aquilo que não está na imagem, mas que deixa rastros e inscreve a marca de uma ausência. A ferrugem, nesse sentido, tenta encontrar o ponto de equilíbrio entre estrutura e colapso, entre desejo e resistência. E se a agulha enferrujada da dúvida penetrar a bolha dos discursos totalitários, pode a ferrugem se instalar no manto cromado e monocromático das maquinarias que tentam governar a vida.

2.4. SERES QUE ENFERRUJAM - A FERRUGEM DA IMAGEM

Mas quais imagens guardaram a partícula da surpresa, a partícula da ferrugem? Quais imagens terão essa potência da retenção de um tempo burocrático e maquinal para então portarem o convite a um tempo de dúvida, um tempo de separação, um tempo de reconstrução? Que imagens resistirão enquanto enigma ao sujeito, permitindo assim uma abertura para algo diferente? Que imagens nos permitirão essa passagem do cromo para o Cronos?

Afinal, entenderemos, a partir dos ensinamentos de Lacan, que o tempo não é burocrático, mas sim função do Discurso. O tempo assim será forjado pelo discurso, o mesmo material no qual serão forjadas as imagens. Buscamos aqui esse tempo Cronos que também possa ser produtor de uma descontinuidade, de um Tempo de Compreender, que se demore em reciprocidade. A isso entenderemos com o recriar-se da ferrugem. O recriar-se que poderá ser feito apenas sozinho, mas que não será atingido, senão através do outro.

E dentre essas imagens enferrujadas da qual estamos no rastro, outros sujeitos surgem para nos acompanhar. Falemos de alguém que em seu gesto, apresentou a este pesquisador uma destas agulhas enferrujadas.

Trata-se de Felipe. E Felipe era o que costuma se chamar de morador de rua. Assim, o rapaz escolheu para passar, durante alguns meses do ano de 2010, algumas noites na frente do prédio onde o pesquisador morava. No entanto, para além de alguns meses de encontros entres idas e vindas, sua imagem e seu nome permanecem comigo até hoje. Nessa imagem, Felipe está lá naquele tempo, sorrindo, sempre que algum morador passava por ele, fosse eu ou algum vizinho, trocando algumas palavras e sorrisos. Parecia que, à hostilidade do metal e concreto das cidades grandes, mais do que resistir, Felipe retorcia e transformava em alguma outra coisa.

Por se deixar estar lá, ia aos poucos conhecendo os moradores daquele prédio, e assim fazendo amizades. Parecia, inclusive, que, diferente de um “pobre que não pode ter hábito alimentar”, alguns de nós lhe compravam comida, não por pena, não para o mendigo, mas para nosso amigo Felipe. Tornava-se um conhecido, não era mais “o pobre coitado, mendigo” ou “aquele inútil, vagabundo”, era o Felipe. E talvez isso se devesse a descontinuidade que ele produzia em nossas vidas. Conversava com os moradores, contava piadas, possuía inclusive uma conta no Facebook: era alguém, era um amigo.

Felipe mostrava em ato essa abertura para algo diferente, inaugurava uma questão com a imagem que possuía. Felipe fazia um corte, ao desmontar a imagem dos moradores de rua previamente estabelecida. Assim como La Boétie, Felipe dava sua resposta ao que lhe era imposto, subvertendo as lógicas que buscavam se colocar com naturais, enferrujando-as, criando um buraco nelas com sua agulha.

É nesse sentido que Felipe nos possibilitará perceber, acompanhados também de Lacan e La Boétie, que é nos lapsos do que entendemos como realidade, ali onde o discurso do Um parece não se confirmar, que alguma coisa outra poderá se fazer sentir. Passamos assim a pensar a sociedade a partir de seus lapsos, da ferrugem, ao invés de pensá-la a partir de seus sentidos maquinais.

Assim, também entendemos que é a partir do imposto, nessa mesma dobra, que podemos operar. Como nos mostra La Boétie, ser social e histórico abrirá a possibilidade de uma fresta, mas não nos livrará da sujeição. O tempo do sujeito, entretanto, também será o de recriar-se fora do lugar imposto pelo Outro originalmente. Recriar o lugar, criando a cena e a recriando também relançará o olhar do Outro, trazendo a potência de produzir novos lugares para o sujeito. E diante da questão da cena, Lacan dirá:

(...) a dimensão da cena em sua separação do local (...) em que está o espectador, está aí para ilustrar a nossos olhos a distinção radical entre o mundo e esse lugar onde as coisas, mesmo que sejam as coisas do mundo, vêm a se dizer. Todas as coisas do mundo vêm colocar-se em cena segundo as leis do significante, leis que de modo algum podemos tomar de imediato como homogêneas às do mundo (LACAN, 2005/1962-63, p. 42-43).

É nesse sentido que nos utilizamos da proposição de cena e lugar em nossos desencontros com Felipe: como Lacan, que irá se aproveitar da polissemia do termo francês *scène*, que além de cena, pode designar também palco ou mesmo teatro, pensaremos essa dupla. Pensando a lógica do sujeito, nos diz ele que primeiramente há o mundo; secundamente, “o palco em que fazemos a montagem desse mundo” (LACAN, 2005/1962-3, p. 43). Será nesse palco em que encontramos Felipe. O palco seria então essa dimensão da história que sempre tem um caráter de encenação, ou seja, de construção para o sujeito:

(...) de um lado, o mundo, o lugar onde o real se comprime, e, do outro lado, a cena do Outro, onde o homem como sujeito tem de se constituir, tem de assumir um lugar como portador da fala, mas só pode portá-la numa estrutura que, por mais verídica que se afirme, é uma estrutura de ficção (LACAN, 2005/1962-63, p. 130).

Na cena produzida por Felipe, nos deparamos com o vassalo, e não com o tirano em seu discurso. Na cena, encontramos alguém assujeitado, porém não subjugado. Nesse mirada de Felipe, nos encontraremos numa posição semelhante aos prisioneiros no sofisma proposto por Lacan. Em nossa busca pela *verdade*, como nos diz Lacan, somente sozinhos atingiremos tal fim, mas não o atingirmos a não ser através do outro: Felipe, em sua parada, reafirma nossa parada. Nesse jogo colocado na cena, no entanto, saberemos também que nossa *penumbra subjetiva* não será sem efeito, efeito do qual nós mesmos recolheremos efeitos. Assim, também entendemos que para que um sujeito insurja, dependerá também de alguém que valide sua emergência. Assim percebemos, não estamos excluídos da cena que observamos.

Marta Gili, em livro produzido a partir da exposição “Levantes”, que ocorreu de outubro de 2017 a janeiro de 2018, dirá que “felizmente, a história das imagens e das nossas maneiras de, por meio delas, ver e perceber o mundo não é linear nem em sentido único” (GILI, 2017-18, p. 10). Para a diretora do Jeu de Paume, será justamente daí que advirá nosso fascínio por tais imagens, que não dizem tudo o que mostram, influenciadas pelas metamorfoses da nossa condição humana.

Que condição humana será essa nas imagens que nos interpelam? Será a condição humana então o próprio empuxo a olhar uma cena? Será a nossa condição humana, sugerida por Gili, isto que terá em uma cena a potência de apreender um sujeito?

Partimos do pressuposto então de que somos seres prismáticos: nossos olhares são lançados em algo que refletirá em diferentes posições a partir de nossas próprias posições. Para Lacan (2008/1964), ao nos depararmos com uma imagem, não seremos apenas um ser puntiforme que se refere ao ponto geometral desde onde é apreendida a perspectiva. Se a imagem, tomada por Lacan, nesse momento, enquanto quadro, se pintará no fundo de nossos olhos, tal como propõe a fisiologia humana, o quadro estará em nossos olhos.

O que é luz tem a ver comigo, me olha, e graças a essa luz, no fundo do meu olho, algo se pinta – que de modo algum é simplesmente a relação construída, o objeto sobre o qual demora a filosofia – mas que é impressão, que é borboteamento de uma superfície que não é, de antemão, situada para mim em sua distância. Aí está algo que faz intervir o que é elidido na relação geometral – a profundidade do campo, com tudo que ela apresenta de ambíguo, de variável, de não dominado de modo algum por mim. É mesmo mais ela que me apreende, que me solicita a cada instante e faz da paisagem coisa diferente de uma perspectiva, coisa diferente do que chamei de quadro (LACAN, 2008/1964, p. 98).

Para Lacan, uma lata que esteja à distância, à deriva sobre as águas, não nos vê, mas de um ponto de vista luminoso, vê sim. A lata nos olha, já que lança sua própria luz em nossa retina. Dessa forma, nos situará Lacan, nós estamos no quadro que nos olha. E dessa forma, para além da compreensão física, nos dirá ele que um sujeito será apreendido pela imagem. Seremos algo fora do quadro – da imagem –, mas dentro da cena que observamos.

Para Georges Didi-Huberman (2015b), em comparação com uma imagem, seja ela qual for, nós é que seremos apenas um elemento de passagem, enquanto a imagem, ela própria, será um elemento de duração, carregada de memória e devir. A lógica se mescla assim, às cenas que observamos de passagem. Somos nós que a vemos, mas são elas que nos capturam. Olharei porque algo da obra, do quadro, da cena, da imagem por fim, me olha e me captura.

Dessa forma seria possível levantarmos uma questão: ao percebermos o elemento da cena que nos captura, mas que não conseguimos situar a princípio, estaríamos avançando na direção da resposta a como resistir às formas de governo da vida? Estaríamos avançando na direção das condições de possibilidade de um sujeito resistir às maquinarias que tentam apreender as formas de governar a vida? E onde estaria essa possibilidade de desencontro em cada imagem e com cada imagem? Poderia ela irromper em um cachorro?

2.5. UMA IMAGEM DE HARUN FAROCKI

Havia um cachorro entre todos aqueles seres humanos na cena. E, em nosso primeiro encontro (entre a cena e este que aqui escreve), foi justamente este cachorro

que reteve minha atenção. E esse cachorro pode nos colocar a perguntar onde estará o humano na cena, pois, aparentemente, nem sempre a condição humana, como citado por Marta Gili, estará no ser humano. Assim, entendemos que a condição humana, encontrada nessa cena específica na figura de um cachorro, estará para além do corpo do ser humano.

Aqui estamos a falar não de qualquer cena, mas de uma das primeiras cenas capturada pelo ser humano em filme:

O filme *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* dos irmãos Louis e Auguste Lumière (1895) dura quarente e cinco segundos e mostra em torno de cem empregados da fábrica de artificios fotográficos de Lyon-Montplaisir saindo da fábrica por dois portões e abandonando a imagem por ambos os lados¹² (FAROCKI, 2015, p. 193).

Tal cena, como descrita por Harun Farocki, foi escolhida pelos irmãos para testarem sua nova máquina. O objetivo era representar o movimento e, assim, ilustrar a possibilidade de fazê-lo. A cena deu-se então pela possibilidade de um certo controle e conhecimento do que se daria no decorrer da cena: a câmera utilizada não contava com um visor e, portanto, não haveria como estarem seguros do enquadre. Diante das portas da fábrica, entretanto, havia a concepção de um enquadre sobre o qual não podia se duvidar. (FAROCKI, 2015).

Assim sendo, será possível para nós perceber a lógica que se atravessa entre essa filmagem e a sociedade em que ela foi concebida. Para que houvesse tal enquadre sem dúvida – ou seja, para que mesmo desprovido da possibilidade de um visor que permitisse ao olho humano enquadrar a cena na hora –, os irmãos Lumière escolheram um ponto onde saberiam como se daria os movimentos dos corpos que eles pretendiam capturar mesmo sem tal visor: na saída dos operários da fábrica, há o conhecimento de que sairão na hora em que a máquina, ao apitar, permita-lhes abandonar seus postos. Nessa situação, os corpos estavam sob o controle da máquina, sob o controle do mais novo olhar da câmera.

Farocki (2013, p. 194) apontará, inclusive, que

¹² “La película La sortie des usines Lumière à Lyon de los hermanos Louis y Auguste Lumière (1895) dura cuarenta y cinco segundos y muestra a unos cien empleados de la fábrica de artículos fotográficos de Lyon-Montplaisir saliendo de la fábrica por dos prótones y abandonando la imagen por ambos lados” (tradução minha).

Em 1895, a câmera dos Lumière focou o portão da fábrica, e se converteu na precursora das muitas câmeras de vigilância que hoje em dia produzem as cegas e automaticamente uma quantidade infinita de imagens para proteger a propriedade privada¹³.

Sobre esse pequeno filme dos irmãos Lumière a se tornar a primeira câmera de vigilância da sociedade moderna, Mello (2016) dirá que, a partir do trabalho de Harun Farocki é possível perceber que a câmera posicionada nas saídas das fábricas não ocupa um lugar *de fora* da fábrica, como poderíamos as caracterizar, mas que, pelo contrário, será ela própria parte de um mecanismo que constitui a engrenagem política e capitalista envolvida pela fábrica. O espaço da câmera, fora da fábrica, é tornado comum assim ao espaço da própria fábrica, quando se associa à câmera que filma a saída dos operários como uma câmera do cinema e ao mesmo tempo uma câmera de controle, de vigilância (MELLO, 2016, p. 107). O cineasta, dessa forma, dará a ver consequências que, de outra forma, permaneceriam invisibilizadas pela burocracia do maquinário social. É disso que se tratará o documentário *A Saída dos Operários da Fábrica (Arbeiter Verlassen die Fabrik, 1995)*, de Harun Farocki. Documentário no qual nos deparamos com o tal cachorro que inaugura este nosso subcapítulo.

Nesse curta-metragem, que foi motivado pela comemoração dos 100 anos do cinema, Farocki faz uma montagem com imagens produzidas ao longo da história do cinema, além de imagens institucionais de operários saindo de diferentes fábricas e em diferentes situações. Dessa montagem, ele tentará extrair reflexões sobre a iconografia e, inclusive, sobre a economia da sociedade de trabalho.

Uma vez que justamente a filmagem que inaugura esse centenário será aquele dos irmãos Lumière, para compor *A Saída dos Operários da Fábrica*, Farocki pesquisou durante doze meses apenas por imagens sobre empregados deixando seu local de trabalho. No recorte final de seu curta-metragem, além de filmes amadores e desconhecidos, filmes institucionais, entre outros, o roteirista usará trechos de obras como *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, e *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin. Segundo Mello (2016), as imagens serão utilizadas pelo cineasta como recurso estético para formar um discurso ao mesmo tempo ético e ácido não apenas sobre a

¹³ “Em 1895, la cámara de los Lumière enfocó al portón de la fábrica, y se convirtió en la precursora de las tantísimas cámaras de vigilancia que hoy en día producen a ciegas y automaticamente una cantidad infinita de imágenes para proteger la propiedad privada” (tradução minha).

situação do operariado a partir da revolução industrial, mas também sobre o papel da práxis do cinema nestes seus primeiros cem anos.

Harun Farocki (1944-2014) foi um cineasta, autor, diretor, ator, professor, roteirista alemão que acabou se destacando em meados dos anos 1980, em seu país, como cineasta experimental, explorando questões de vanguarda no audiovisual. Dirigiu mais de noventa filmes para a televisão e o cinema, entretanto a obra cinematográfica do cineasta acabou exibida em poucas salas comerciais, ficando restrita a festivais de cinema independente e a mostras de cinema underground. Produziu uma obra extensa e de acesso muito restrito que opera entre o cinema, o vídeo e a instalação. Mesmo suas obras feitas para a televisão ou para exposição em circuitos de arte não possuem ampla distribuição e exibição.

Para Mello (2016), Farocki pensará a produção das imagens nas transformações da sociedade contemporânea, a forma pela qual as imagens alteram as práticas e rotinas de trabalho e consumo, e como elas afetam as questões políticas e os aparatos de guerra. Em suas produções, o cineasta sempre trouxe essas reflexões não apenas considerando as tecnologias da visão e da imagem como temas centrais na contemporaneidade, mas utilizando as próprias imagens e o próprio cinema como ferramenta. Jürgen Bock, diretor da Escola Mauamaus, diz que Farocki “desejava, sobretudo, interrogar as imagens até o máximo. Mas criando sempre as circunstâncias para o espectador pensar, para tirar as suas próprias conclusões. Nunca insistiu numa verdade, nem na verdade do documentário que, para ele, era também uma manipulação, uma construção”.¹⁴

Assim, pode-se dizer que Farocki realizou um trabalho que tenta discutir questões referentes à natureza das imagens, trazendo à tona uma reflexão sobre a cultura audiovisual contemporânea, ou seja, trazendo uma reflexão fundamental sobre a imagem, explorando os efeitos sobre os sistemas de produção industrial, da exploração do consumo, das guerras e das instituições disciplinares. Assim sendo, Farocki corroborará em nossa perspectiva de produção. Virá ele a se somar àqueles que já nos fazem companhia nesse percurso. Num trabalho próximo a sua obra, será possível seguir pelos questionamentos que aqui já estão alocados. Entenderemos aqui o trabalho de Farocki enquanto ferrugem. Uma ferrugem sempre a questionar o processo da maquinaria social, a tentar desmontar suas peças, dar a ver suas engrenagens.

¹⁴ Como publicado em matéria do site Público, produzida por José Marmeleira, em 31 de julho de 2014 (endereço digital replicado nas Referências Bibliográficas).

Segundo Duarte (2004), a escrita fílmica de Farocki se assumirá como um trabalho de arqueologia sobre as constelações de imagens e as suas transformações, sobre os discursos que as fundam, recombinao fragmentos e textos de proveniência diversa, da sua junção e confronto irrompendo um terceiro espaço, uma nova imagem, que funciona como a “imagem dialética”, descrita por Benjamin.

Em sua proposição de imagem dialética, Benjamin (2006, p. 505) dirá que

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.

Dessa forma, essa relação dialética será um espaçamento crítico que instaurará a legibilidade de um instante presente e, ao mesmo tempo, o reconhecimento do tempo histórico em que se vive (COSTA, 2009). Assim, o passado acaba se tornando um reservatório, uma consciência difusa, e o que cineastas como Harun Farocki observam é a possibilidade de jogar com esse conjunto de imagens anacrônicas, atuando como uma espécie de curadores, apresentando suas próprias constelações, montagens de tempos e espaços que dão a entender mais o presente do que o passado. Dessa forma, sua obra, em nossa composição, virá a se encontrar com a obra de La Boétie, que, em nosso entendimento, partilhará dessa mesma forma de construção metodológica.

Afinal, a imagem dialética se tratará justamente desse estado de suspensão, de um certo Tempo de Compreender, de um situar-se diante de um fluxo. E isso não se dará sob uma ordem linear, mas sim por um aspecto obscuro entre “o ocorrido” e “o agora”, como um salto de temporalidades distintas em que a imagem dialética é o ponto de encontro entre o anacronismo da imagem e a historicidade de que emerge. (COSTA, 2009).

Lúcia Santaella (2005), ao tentar compreender as consequências dos caminhos que os campos da Comunicação e das Artes vêm percorrendo no decorrer do último século e meio, período em que os dispositivos tecnológicos foram fortemente

incorporados ao fazer artístico, comenta que há uma “impossibilidade de separação entre as comunicações e as artes, uma indissociação que veio crescendo através dos últimos séculos para atingir um ponto culminante na contemporaneidade” (SANTAELLA, 2005, p. 7). Segundo a autora, a partir da Revolução Industrial as mídias se proliferaram, assim como os signos que por elas transitam; conseqüentemente, a comunicação massiva possibilitou um processo importante de hibridização das formas de comunicação e cultura. Ou seja, assim surgem máquinas de produção de bens simbólicos “mais propriamente semióticas, como o cinema, [...] máquinas habilitadas para produzir e reproduzir linguagens e que funcionam, por isso mesmo, como meios de comunicação” (SANTAELLA, 2005, p. 11).

A potência do trabalho de Farocki, então, percorre o caminho de um questionamento a partir de suas próprias produções de sequência e montagem de imagens de arquivo, reordenando aquilo que temos construído e constituído enquanto imagens unívocas produzidas por estas máquinas de produções de bens simbólicos. O cineasta utiliza o cinema como ferramenta não apenas para registrar e documentar aspectos do mundo e da vida pública, mas para produzir um conjunto de comentários audiovisuais sobre as transformações pelas quais a sociedade vem passando no decorrer dos anos. Didi-Huberman (2015a) apontará que Harun Farocki sempre se questionou sobre o estatuto da imagem, sobre que instituições e artefatos técnicos as produzem e as fazem circular, e sobre seus efeitos de sentido.

Para Mello (2016), Farocki se encontra em sua competência para proporcionar um novo sentido às imagens que são utilizadas em suas obras. Como consequência, as imagens adquirem uma nova significação, o que não implica a perda completa do significado intertextual anterior; porém, nesta nova paisagem textual, as cargas críticas e política se produzem exatamente pela separação entre os significados nos contextos original e atual da imagem. Ou seja, Farocki apontará em todo seu trabalho que toda imagem é uma construção, destituindo assim o argumento da manipulação das imagens.

Assim, Didi-Huberman (2015a) explicitará em prefácio ao livro *Desconfiar de las imagines*. Para o filósofo é absurdo tentar desqualificar algumas imagens sob o pretexto de que elas aparentemente foram “manipuladas”. Diz-nos ele que todas as imagens do mundo são o resultado de uma manipulação, de um esforço voluntário no qual intervém a mão do homem. Assim, somente os teólogos sonham com imagens que não teriam sido produzidas pela mão do homem. Dessa forma, a questão não será se uma imagem foi manipulada, mas será como determinar, a cada momento, em cada

imagem, o que a mão fez exatamente, como a fez e para quê, com que propósito teve a manipulação.

Didi-Huberman aponta a lógica a qual Harun Farocki dá corpo: toda imagem apresenta uma outra imagem numa rede complexa metonímica ou metafórica. É assim que o cineasta trabalha seus planos de sequência e montagem de imagens de arquivo, ali localizando a potência de uma narrativa que pode se inscrever na abertura significativa.

Harun Farocki, dessa forma, mostra-se um homem profundamente politizado e compromissado com a imagem e suas leituras. Em sua obra, irá pautar a politização do olhar, ao produzir filmes como uma forma de pensamento, na contramão de uma cultura contemporânea massificada, pautada por imagens homogêneas, formatadas em produtos de entretenimento, de informação ou de propaganda.

Uma vez que será justamente na queda da imagem, daquela preestabelecida pelo sujeito sobre si – e dessa forma, também sobre a imagem que o observa –, que poderá advir o novo da ferrugem, o novo de uma interpretação, encontraremos Farocki nesse processo de questionar, assim produzindo um novo, ao reposicionar as imagens previamente estabelecidas por uma pretensa cronologia. Ao tomar e (re)organizar imagens de arquivo preexistentes, Farocki colocará em jogo o caráter paradoxal da imagem como colocado por Rancière (2009). Sendo assim, colocará em jogo sua capacidade em gerar operações entre o dizível e o indizível, entre o visível e o invisível.

Será no intervalo entre uma frase e outra, entre uma imagem e outra então que encontraremos o sujeito, essa ferrugem que venha a desestabilizar o discurso aparentemente unívoco da maquinaria, afinal o sujeito será sempre uma experiência intervalar. Farocki irá flertar justamente com essa potência de operar as imagens ao limite entre o visível e o invisível, na aposta de desorganizar o sensível dessa condição humana.

E será nessa imagem não disponível que Farocki implodirá a lógica do saber das imagens. Em ato, em sua obra, Farocki nos apresenta a potência da imagem que falta, da imagem estabelecida nos intervalos, nos rasgos do manto monocromático do discurso totalitário. Será assim, na imagem que falta, e não nesta que está aí, que o cineasta encontrará a potência de desestabilizar a maquinaria.

Afinal, como nos apontou Lacan, será nas monções suspensas – naquilo que os sujeitos descobrem efetivamente por aquilo que não veem, na parada, no lapso do que estava previsto – que uma verdade poderá se desvelar. Uma verdade sempre provisória, é interessante lembrar.

Será nessa imagem que introduz um grão de Real, nessa imagem por vezes perturbadora pelo que ela subtrai, que será possível interromper um fluxo, desestabilizar a sequência alienante de um discurso. A imagem, e o que dela falta, assim, a mediar as questões que um sujeito pode elaborar. Uma imagem que venha a furar discurso, a esburaca-lo em suas engrenagens, uma imagem que tenha a potência de enferrujar e se transformar em outra coisa. Para Mello (2016), um trabalho na esteira de Harun Farocki será uma tentativa de perceber de que forma as descontinuidades e rupturas das imagens que o cineasta utiliza em sua obra podem ajudar a demarcar algumas regularidades discursivas que possibilitem compreender o contexto em que estamos inseridos.

Como dirá Didi-Huberman (2015a, p. 13), “não existe uma só imagem que não implique, simultaneamente, olhares, gestos e pensamentos. Dependendo da situação; os olhares podem ser cegos ou penetrantes; os gestos, brutos ou delicados; os pensamentos, inadequados ou sublimes”¹⁵. E, assim, sobre a obra de Harun Farocki, Mello (2016, p. 45), apontará que “trata-se de uma reconfiguração incisiva (...), de modo a dar visibilidade àquilo que até então não era visível”. Nesse processo, Farocki formulará um pensamento inaudito, gerará conflitos e processos que fazem com que as imagens ocupem um outro lugar, que desenvolvam uma nova temporalidade. Assim, as imagens deixam de exercer uma simples função de objeto que lhes teria sido designado *a priori*, passando assim a produzir relações a partir de suas próprias singularidades (MELLO, 2016).

Para Elsaesser (2010), ao justapor imagens opostas, ao repeti-las e sobrepor diferentes análises através da narração, Farocki suspende a imaginação e força a imagem a assumir uma outra identidade, criando assim outro pensamento para e com essa imagem. Ou seja, ao gerar um processo de reorganização entre uma imagem e outra, o cineasta acaba por confundir o espectador em relação ao que seria uma realidade estabelecida, um discurso totalitário.

Para Rancière (2009), afirmar que as imagens não são apenas representações do mundo, mas sim acontecimentos e processos que tomarão lugar, agirão e transformarão o mundo é assumir um posicionamento político: um gesto de colocar-se frente às imagens considerando-as como potências, como uma experiência possível de partilha do sensível.

¹⁵ “(...) no existe una sola imagen que no implique, simultaneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos inadecuados o sublimes” (tradução minha).

Como dirá Didi-Huberman (2015a, p. 14),

Para o bem ou para o mal, usamos nossas mãos, respondemos com golpes ou acariciamos, construímos ou destruímos, damos ou tomamos. Frente a cada imagem, o que deveríamos nos perguntar é como (nos) vê, como (nos) pensa e como (nos) toca ao mesmo tempo¹⁶.

Harun Farocki utilizará a linguagem cinematográfica e suas imagens para expressar uma forma de ver a si mesmo no outro, de gerar uma visão sua na imagem que a princípio seria do outro (MELLO, 2016). Dessa forma, rasurando, enferrujando a imagem previamente estabelecida.

Entendemos assim a singularidade da obra do cineasta alemão: na escolha das imagens, elas se tornam suas, uma vez que ele está implicado nessa escolha. Nessas imagens de algo aparentemente igual e monocromático – como imagens de saídas de operários de fábricas ao longo de cem anos –, Farocki vai montando seu discurso até que disso uma fenda, uma brecha, a ferrugem por fim, possa surgir. Farocki vai montando seu discurso até que disso um cachorro possa surgir, ou mesmo um puxão em uma saia, bagunçando o discurso previamente organizado.

O cineasta parte em busca de encontrar o que não está na imagem, numa forma de escrever e inscrever uma ausência. Farocki procura aquilo que a princípio parece não estar lá, encontrando ali sempre um ponto crítico entre estrutura e colapso, entre desejo e resistência. Faremos, assim, uma leitura de Farocki trabalhando na mesma lógica em que propomos a ferrugem. Uma leitura do que poderá colocar alguém a perceber, em um ponto de parada, diante da imagem, por exemplo, um cachorro no meio da cena.

2.6. IMAGEM DA SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA

A figura do cachorro a reverberar neste escrito está lá na filmagem dos irmãos Lumière feita em 1985, justamente no momento de saída dos operários de uma fábrica em Lyon. Deparamo-nos com esta filmagem justamente dentro do documentário *A Saída dos Operários da Fábrica*. No entanto, já demos conta do teor da obra de Farocki justamente por ter sido ela a introduzir o cineasta em nosso percurso.

¹⁶ “Para bien o para mal, usamos nuestras manos, asestamos golpes o acariciamos, construimos o destruimos, damos o tomamos. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es como (nos) mira, como (nos) piensa y como (nos) toca a la vez.” (tradução minha).

Aqui, antes, nossa proposição será a de nos determos tão somente nessa primeira imagem de quarenta e cinco segundos, esta que dá início ao documentário de Farocki. Desta imagem, nos daremos por conta das consequências a que o autor tenta dar a ver justamente nesse desmonte das imagens, nesse desmonte da lógica da fábrica. Afinal, para Blümlinger (2010, p 151), toda a atitude política de Farocki passará pela tomada de consciência do autor enquanto alguém a ser *desmitologizado* e *socializado*, para, tal como propõe Benjamin, transformar “leitores e espectadores em participantes”. Dessa forma, ao organizar imagens de arquivo preexistentes, Farocki coloca em cheque a autoria das imagens que ali estão, nos dando-nos condições de lidar com um cachorro que ali irrompa na cena.

O cineasta toma as imagens já existentes como possibilidade de reorganizar o que é da ordem do visível e de desorganizar o que será da ordem do sensível (MELLO, 2016). Assim, entendemos que apontando para a imagem que falta, para o que falta na imagem, para o furo, Farocki desacomoda o sujeito, esvaziando um sentido previamente estabelecido, criando a possibilidade de novas significações. Tal lógica de trabalho, tal lógica de corte, é visível quando, pelo cineasta, são retomadas imagens de operários saindo de seus postos de trabalho.

Na cena filmada pelos irmãos Lumière, em apenas quarenta e cinco segundos, um número em torno de cem funcionários rapidamente abandonam seus postos de trabalho após o apito da fábrica que anuncia o fim de mais uma jornada de trabalho. Como já dito, ao não ter o visor para enquadrar a cena, essa situação escolhida por conta de o enquadre, de alguma forma, já estar previamente estabelecido: sabe-se que apenas após o apito, os corpos deixarão a fábrica; sabe-se que seus corpos sairão pelos portões que a fábrica lhes indica. Ali, acredita-se que os corpos estão sob controle.

E na leitura da forma como a imagem dos irmãos Lumière foi concebida, a desmontagem já se instaura dentro dessa primeira cena, da primeira imagem – detalhe por detalhe, quadro por quadro. Farocki, como ele próprio diz em vários de seus ensaios, se detém com grande esmero para pegar aquilo de singular, o que estaria fora do lugar esperado, aquele detalhe que produz um furo no saber. O cineasta aponta, assim, essa lógica de que a incrível câmera que captura movimentos humanos já está inserida na lógica dos processos de trabalho da fábrica. A câmera não está fora da fábrica, ela faz parte desta, por estar posicionada a partir de sua lógica.

Logo, como seu próprio método de desmembrar a imagem, também trará um questionamento, uma tentativa de desmembramento desse processo de produção, de

controle dos corpos, que se instaura nas fábricas. Afinal, dirá Farocki (2015), que quase tudo que ocorreu nas fábricas nos cem anos em que o cinema existe, entre palavras, olhares e gestos, escaparam as representações cinematográficas. Assim sendo,

Tudo o que constitui uma vantagem do modo de produção industrial frente aos outros: a divisão do trabalho em etapas mínimas, a repetição constante, um grau de organização que quase não requer tomada de decisões individuais e concede ao indivíduo um mínimo campo de ação, tudo isso dificulta a aparição de fatores inesperados para a construção de um relato¹⁷ (FAROCKI, 2015, p. 195).

Farocki é nevrálgico em seu apontamento – apontamento este feito com uma agulha enferrujada, poderíamos dizer – de que a máquina que organiza o discurso de controle dos corpos, com o propósito de deixar o campo de ação do sujeito cada vez mais reduzido, será a mesmo que enquadrará a cena filmada pelos irmãos Lumière.

É, inclusive, nesse sentido que, como já apontamos, toda a programação do enquadre dos irmãos, será lido por Farocki (2015) como a primeira câmera de vigilância da modernidade. No entanto, houve acontecimentos dentro desse enquadre que jamais poderiam ser previstos, que não poderiam ser controlados. Há algo do sujeito que não pode ser previsto. Em um enquadre no qual havia a crença de que tudo estava sob controle, há algo da cena que escapa à montagem previamente estabelecida e estruturada. Como, por exemplo, esse cachorro, que agora já também nos acompanha no trilhar desse escrito.

Numa fila para o fim de mais um dia de trabalho, onde os corpos se alinham em movimento, quase como uma fila bovina, surge um cachorro correndo, saltitando, aparentemente ao lado de seu amigo humano. Os dois se dirigem apressados para fora do enquadre da câmera como se soubessem onde as coisas eram melhores.

O cachorro, esse que se vira na rua, que encontra seu lugar, mesmo quando não tem dono ou lar, esse que se encosta no humano, vem a causar um estranhamento na cena quase hipnótica dos corpos que atravessam os portões. E, talvez, seja nessa surpresa, nessa irrupção, que o humano da cena possa ser encontrado: um cachorro no

¹⁷ “Todo lo que constituye una ventaja del modo de producción industrial frente a otros: la división del trabajo em etapas mínimas, la repetición constante, um grado de organización que casi no requiere toma de decisiones individuales y concede al individuo um mínimo campo de acción, todo ello dificulta la aparición de fatores inesperados para la construcción de um relato” (tradução minha).

meio de corpos humanos a apontar a condição humana. Talvez não haja nada mais humano do que a presença de um cachorro.

Em *A Saída dos Operários da Fábrica*, Harun Farocki não fará menção a esse personagem sobre o qual aqui discorreremos, mas será justamente nesse método que ele comporá seu documentário:

Entre as estratégias estéticas adotadas por Farocki, estão o uso de imagens congeladas, imagens em câmera lenta, a repetição constante das imagens a fim de retomá-las em diferentes interpretações e o foco detalhado em pontos específicos das imagens que poucas vezes são notadas em uma visualização não muito atenta (MELLO, 2016, p. 103).

E dessa forma é que o cineasta nos permitirá esse (des)encontro com a condição humana do cachorro na cena da saída da fábrica. Dentro dessa mesma lógica, porém, ele apontará um outro irrompimento, uma outra condição de ferrugem. É o caso de uma observação de Farocki sobre o filme dos irmãos Lumière: em um momento específico do filme, Farocki congela a imagem e focaliza em detalhe uma das operárias puxando a saia de outra funcionária.

Em sua obra, o cineasta nos mostra o aprisionamento dos corpos humanos em fábricas. Encontramos nessa relação algo muito próximo do que propunha Étienne de La Boétie. Entenderemos esse aprisionamento relacionado a um discurso, como o discurso do *Um que La Boétie* propõe. Desarticular este discurso, no entanto, procurando o que não será aprisionamento no meio do aprisionamento, o que não será inferno no meio do inferno, e preservar isso, abrir seu espaço, parafraseando Calvino (2016), é por onde será tecida sua obra. Será, assim, algo impossível de apreender, de definir, mas que será possível localizar.

Dessa forma, é que nos apontará ele a imagem desta mulher, no meio de tantos outros corpos a deixar a fábrica, a puxar a saia de uma companheira de trabalho, que também para fora da fábrica se dirigia. Estará ali a surpresa, para o espectador, de ver a outra cena dentro da cena previamente estabelecida. Farocki quebra a expectativa, e para tanto, adiciona elementos que irrompem na sequência que seria esperada do mesmo. Em seu trabalho de montagem com imagens de arquivo, ao apontar dentro da cena aquilo que a quebra em sua sequência lógica, é como se o cineasta quebrasse aquilo que seria da ordem da necessidade, instaurando a quebra de uma antecipação lógica para o observador. Assim, Farocki nos impregna enquanto espectadores na cena,

e então apresenta algo que corta a sequência, que corta a repetição. Há ali uma imagem dentro da imagem que corta a antecipação lógica do que seria a próxima cena. Nesta surpresa do sujeito é que ocorreria um corte do tempo cronológico, no qual o tempo lógico virá produzir um efeito inesperado para o espectador.

Nessa fila bovina de corpos humanos a sair da fábrica, daremos conta da apreensão de uma imagem, de um signo que por vezes nos dá os ares do que poderia ser entendido enquanto realidade. Ao mesmo tempo, porém, Farocki apontará para o que há de Real na cena do mundo: aquilo mesmo que será impossível de definir, mas que pode ser localizado.

Farocki nos proporciona ver que mesmo que haja o controle da fábrica, sempre haverá uma dimensão do sujeito que será inapreensível, que irromperá onde não se espera. Haverá sujeito justamente se houver alguém que valide sua emergência. Se houver um espectador para a cena, mas que validando aquilo que percebe, também será parte desta cena. Aquele que testemunha o puxão na saia também fará parte desta cena. O observador também comporá a cena que observa.

Harun Farocki coloca o espectador a trabalhar com ele em seu limite, pois coloca as imagens também a habitarem um limite. Será singular seu trabalho com imagens que capturam o movimento da saída dos trabalhadores das fábricas, porque se situará num momento crepuscular. Justamente entre a fábrica e a casa, entre o trabalho e a vida, a câmera será situada. Esse portão será um instante de passagem entre essas duas posições, entre assujeitamento e sujeito, poderíamos dizer.

O cineasta aponta que, ao situar a câmera nesse limite entre as horas de trabalho e a vida que aguarda os sujeitos para além dos portões da fábrica, parece que à câmera nunca interessou mostrar aquilo que se passa dentro dos portões da fábrica. Então a que mãos que articulam as imagens não interessa mostrar o que se passa dentro desses portões? O que se quer que não se dê ver?

Será essa posição de poder questionar a imagem que o cineasta alemão nos proporcionará. Como dirá Escoubas (2007), a imagem, ela é a própria crise. Para a filósofa francesa, a imagem só será imagem como contradição entre o visível e o invisível, entre o estranho e o familiar, entre o dia e a noite, mantidos juntos, inseparáveis, bem como a vida e a morte. A imagem, assim, será essa contradição não superada e insuperável. Esta será a própria condição de ser-imagem da imagem. Harun Farocki, dentro dessa lógica, nos condicionará a possibilidade de desconfiar das imagens.

2.7. UMA (NÃO)IMAGEM DE GUERRA

Farocki nos ensina a desconfiar das imagens. Mais do que isso, ele, em ato, coloca a dimensão da triangulação que nos permita olhar de uma angulação um pouco diferente. Um terceiro que permita que a imagem nos encontre numa posição diferente da previamente planejada.

No entanto, se, em *A Saída dos Operários da Fábrica*, ele nos proporcionará uma triangulação das imagens de saídas de operários de fábricas dada pela história – uma imagem da história subtraída da cena em um primeiro momento –, em *Fogo Que Não Se Apaga* (*Nicht löschesbares Feuer*, 1969), Farocki criará uma triangulação para com a imagem através de outra imagem possível.

Para Sontag (2003, p. 20), ser espectador das calamidades ocorridas em outro país se tornou uma experiência moderna essencial, espécie de dádiva acumulada durante mais de um século e meio graças aos “turistas profissionais e especializados conhecidos pelo nome de jornalistas”. Ela nos aponta que, agora, guerras também são imagens e sons que habitam a sala de estar de nossas casas. Assim, sofrimentos vividos em guerras distantes tomam de assalto nossos olhos e ouvidos no instante mesmo em que ocorrem, mesmo que se constitua em exagero afirmar que as pessoas saibam o que acontece todo dia em todo o mundo.

Ainda segundo a escritora, essa lógica teria começado a partir da guerra que os Estados Unidos travaram no Vietnã, a primeira a ser testemunhada dia-a-dia pelas câmeras de televisão. A população civil americana foi, nesse momento, apresentada a nova *teleintimidade* com a destruição e a morte. E, desde então, batalhas e massacres filmados no momento em que se desenrolam tornaram-se um ingrediente rotineiro do fluxo incessante de entretenimento televisivo doméstico. E podemos dizer que não apenas nas televisões da população americana, mas, hoje, em praticamente todo o mundo que possui acesso à luz elétrica e uma televisão.

A caçada de imagens mais dramáticas (...) orienta o trabalho fotográfico e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor (SONTAG, 2003, p. 23-24).

E é dentro dessa perspectiva partilhada com Susan Sontag – mesmo que no excerto acima ela esteja se referindo a fotografias, a lógica se sustenta em outras formas

de produção das imagens –, que Harun Farocki vem a produzir *Fogo Que Não Se Apaga*, seu primeiro filme após o período como estudante universitário. Farocki (2015) aponta que esse documentário reúne duas ideias que vinha elaborando desde 1967. A primeira ideia que lhe ocorreu foi enquanto esperava um trem numa estação de Frankfurt. O cineasta lembrou-se de uma piada da época de escola na qual em uma época de pós-guerra, um homem trabalha em uma fábrica de aspiradores, e todo dia rouba uma peça. No entanto, quando consegue reunir todas as partes, ao tentar montar um aspirador, não importa quantas vezes tentasse, acabava por construir uma metralhadora. A segunda ideia, da qual se dá conta a partir dessa piada, era que deveria fazer um filme sobre a guerra do Vietnã e a produção de napalm. Isso porque as imagens dessa guerra, principalmente pessoas queimadas por napalm, eram divulgadas em diversos canais de televisão a cada novo dia.

O filme tinha de mostrar que nos países ricos ligamos à noite a televisão e vemos imagens do Vietnã. Observamos pessoas queimadas pelo napalm e não vemos que nós também temos colaborado com sua produção. Todos trabalhamos em nossas supostas fábricas de aspiradores e não sabemos o que é que se produz com as peças que cada um de nós fabrica¹⁸ (FAROCKI, 2015, p. 40-41).

Assim, Farocki, como ele mesmo coloca, sentia a necessidade, de dar a ver que todas as pessoas colaboravam de alguma forma com as atrocidades da guerra. O cineasta produz então, em *Fogo Que Não Se Apaga*, uma investigação sobre os acontecimentos relativos às guerras do século XX, se propondo a averiguar a relação entre a logística militar e os dispositivos visuais, se voltando às imagens de guerra e seus efeitos midiáticos. Sua obra terá um teor de denúncia de como aspectos muito próximos de nosso cotidiano, como o fato de ligar a televisão, se relacionam diretamente com táticas e estratégias militares (MELLO, 2016).

Dessa forma, se torna interessante inclusive notar a partir do trecho por nós traduzido da obra de Farocki, que em seu escrito original em espanhol (alocado em nossa nota de rodapé), o autor remete ao fato de que há época da guerra do Vietnã,

¹⁸ La película debía mostrar que en los países ricos encendemos a la noche el televisor y miramos imágenes de Vietnã. Observamos gente quemada por el napalm y no vemos que nosotros también hemos colaborado con su producción. Todos trabajamos en nuestras supuestas fábricas de aspiradoras y no sabemos qué es lo que se hace con las piezas que cada uno de nosotros fabrica. (tradução minha).

“encendemos a la noche el televisor” (FAROCKI, 2015, p. 40). Ora, uma tradução possível para “encendemos” poderia ser “acendemos”. Torna-se visível assim a relação traçada pelo cineasta entre o fato de “acendermos” nossas televisões para vermos imagens de guerra no conforto de nossos lares, apontando uma cumplicidade velada, escondida pela maquinaria das fábricas de guerra, em acendermos junto com essa ação o fogo inextinguível do napalm. Para Farocki (2015, p. 160), “a economia, ao menos a dos fabricantes de armas, pede guerras com objetivos humanitários”¹⁹. Farocki quer denunciar o caráter sistêmico da guerra, que apresenta como resultado uma cadeia de produção na qual todos nós funcionamos como engrenagem.

Então, como dar a ver tal questão, uma vez que apontar para o excesso de imagem apenas nos colocará diante de mais uma imagem no meio desse fluxo perpétuo de imagens de dor e sofrimento? Em seu apelo de resistência aos conflitos armados, na primeira cena de *Fogo Que Não Se Apaga*, o próprio cineasta se encontra sentado em frente a uma mesa. Primeiro, começa a ler em voz alta uma carta de um cidadão vietnamita, Thai Bihn Dan, sobrevivente da Guerra do Vietnã, escrita, após um longo período entre a vida e a morte, originalmente para o Tribunal Internacional de Crimes de Guerra de Estocolmo que descrevia os efeitos produzidos em seu próprio corpo decorrentes de ataques de napalm:

Em 31 de março de 1966, às 16 horas, enquanto eu lavava pratos, eu escutei aviões se aproximando. Corri até o abrigo subterrâneo, mas fui surpreendido por uma bomba de napalm explodindo perto de mim. As chamas e o calor insuportável me tomaram e eu perdi a consciência. O napalm queimou o meu rosto, ambos os braços e ambas as pernas. Minha casa também foi incendiada. Eu fiquei inconsciente por 13 dias e despertei em uma cama de um hospital da FNL²⁰.

Após a leitura da carta, o cineasta, à maneira dos melhores filósofos, apresenta-nos uma aporia para o pensamento da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2015a):

Como podemos lhes mostrar o napalm em ação? Como podemos lhes mostrar as lesões causadas pelo napalm? Se lhes mostrarmos imagens das queimaduras de napalm, vocês

¹⁹ “La economía, al menos la del fabricante de armas, pide guerras con objetivos humanitarios” (tradução minha).

²⁰ Transcrito conforme legenda disponível na internet juntamente com o documentário *Fogo Que Não Se Apaga*.

fecharão seus olhos. Primeiro fecharão seus olhos para as imagens, então fecharão seus olhos para a memória, então fecharão seus olhos para os fatos e então fecharão os olhos para todo o contexto²¹.

O questionamento de Farocki parece fazer coro com o que nos apresenta a escritora americana, Susan Sontag (2003), ao propor a seguinte questão: o que fazer com um conhecimento como o que trazem as fotos de um sofrimento distante?

As pessoas muitas vezes, se mostram incapazes de assimilar os sofrimentos daqueles que lhes são próximos. A despeito de toda a sedução voyeurística – e da possível satisfação de saber que ‘isto não está acontecendo comigo, não estou doente, não estou morrendo, não estou metido nessa guerra’ –, parece normal para as pessoas esquivarem-se de pensar sobre as provações dos outros, mesmo quando os outros são pessoas com quem seria fácil se identificar-se (SONTAG, 2003, p. 83).

Segundo Mello (2016), Farocki evidencia um problema de representação, um problema do efeito das imagens em uma relação com sua própria condição de falta e de excesso, uma lacuna ou uma disjunção entre o visível e o enunciável. Adverte que ferir o espectador com a exibição crua de corpos consumidos, calcinados e mutilados pelo efeito do napalm, antes de contribuir e manifestar a denúncia dos modos de produção da guerra, em realidade teria um efeito contrário.

Se lhes mostrarmos uma pessoa com queimaduras de napalm, feriremos seus sentimentos. Se ferirmos seus sentimentos, vocês se sentirão como se nós tivéssemos tentado usar napalm em vocês, às suas custas²².

Para Didi-Huberman (2015a), essa aporia estará entrelaçada a dois problemas que o cineasta busca apontar em sua questão: Farocki quer se dirigir aos sentimentos do espectador e quer respeitá-los (problema estético); no entanto, na sequência, esse tato para com os sentimentos dos espectadores se torna um soco linguístico quando Farocki questiona brutalmente sobre a responsabilidade desse mesmo espectador. Assim, a

²¹ Transcrito conforme legenda disponível na internet juntamente com o documentário Fogo Que Não Se Apaga.

²² Transcrito conforme legenda disponível na internet juntamente com o documentário Fogo Que Não Se Apaga.

câmera foca a mão esquerda de Farocki apoiada por sobre a mesa. Sua mão direita se estende para fora do enquadre da câmera e retornar com um cigarro aceso, cigarro que será apagado contra seu braço esquerdo. A solução que o cineasta encontra será apagar um cigarro em seu próprio braço. Enquanto pratica tal ato em sua própria carne, o cineasta nos aponta:

Só podemos lhes dar uma pequena amostra de como o napalm funciona. Um cigarro queima a 400°C. O napalm queima a 3000°C. Se os espectadores não querem ter nenhuma relação com os efeitos do napalm, então é importante determinar que relação eles já têm com as razões para o seu uso.

Nessa situação, Harun Farocki parece nos mostrar em ato a potência da imagem que falta. Nesse grande desafio de quem trabalha com a imagem, que será “como mostrar”, como transmitir algo que efetivamente tenha efeito de incluir e não excluir o sujeito, a imagem é utilizada por Farocki como uma ferramenta crítica de corte.

A cena articulada por Farocki – ao criar um “ponto doloroso”, segundo Didi-Huberman (2015a) –, articula a resposta do cineasta à questão “como abrir os olhos”. Será uma resposta a como compartilhar conhecimento com alguém que se recuse a conhecer: “Tomar uma posição na esfera pública (mesmo se isso significa intervir em seu próprio corpo e sofrer por algum tempo). Esse é o giro estratégico que, em 1969, representa *Fogo Que Não Se Apaga* na obra de Farocki”²³ (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 17).

Para Didi-Huberman (2015a), *Fogo Que Não Se Apaga* é um filme que combina ação, paixão e pensamento; um filme organizado ao redor de um gesto que surpreenderá. O punho de Farocki que, a princípio, está apenas descansando sobre uma mesa alocada no interior de um quarto tranquilo e neutro, não está de forma alguma aquiescente em sua fúria. O punho está apenas à espera, tomando uma posição. Ele adota essa posição porque forma parte de uma coreografia muito bem pensada, de uma dialética cuidadosamente elaborada.

²³ “Tomar una posición em la esfera pública (aun si eso significa intervenir en el propio cuerpo y *sufrir por algún tiempo*). Ese es el giro estratégico que, en 1969, representa *Fuego inextinguible* en la obra de Farocki” (tradução minha).

O resultado desse tempo resistido de Farocki será a irrupção inesperada de um cigarro a queimar a sua pele. O cineasta insere esse grão de Real, faz irromper, como consequência, uma imagem que tenha a potência de perturbar o outro, de desestabilizar o sujeito. E se Farocki (2015) dirá que esta pequena ação tinha uma intenção iconoclasta, se dirigia contra a maquinaria cinematográfica, será justamente no valor da subtração da imagem que ele poderá desestabilizar o sujeito.

A ação de Farocki será uma agulhada contra o excesso de imagem de guerra que acaba por cegar as pessoas para determinados acontecimentos. O cineasta produz uma imagem que não produz esquecimento. Em sua pele queimada por um cigarro, Farocki tem a potência de capturar o sujeito para a questão que quer discutir, assim não permite que o sujeito se apague diante do excesso da imagem, ao apresentar uma outra imagem.

Farocki nos aponta, em sua correlação entre o calor do napalm e o calor de um cigarro, que existirá algo que jamais poderemos apreender sobre o sofrimento de Thai Bihn Dan, mas que justamente ao apontar tal fato, poderemos abrir os olhos para o acontecido. O cineasta nos apontará que é necessário criar uma imagem com os olhos fechados para que na sequência eles possam ser abertos ao fatos, à história.

Dessa forma, o cineasta cria o tensionamento lançando a pergunta o que é ver. Farocki talvez consiga nos apresentar uma imagem que não esteja presente por conseguir se posicionar como Perseu, na mitologia grega, que para enfrentar a Medusa, utilizou-se do reflexo da mesma em seu escudo para não ser petrificado. Ensina-nos ele que existem certas imagens que não podem ser vistas de frente, imagens que precisam de uma triangulação para que possamos nos aproximar dela, assim como o cigarro nos aproxima do napalm.

E se Sontag (2003) apontará que a frustração de não ser capaz de fazer nada a respeito daquilo que as imagens mostram pode se traduzir numa acusação contra a indecência de olhar tais imagens, talvez a única coisa que nos seja possível algumas vezes seja reter essa imagem, coloca-la a trabalhar em uma cadeia, até que ela chegue perigosamente perto de queimar os dedos que as detém, assim como o cigarro pode fazer. Ou, talvez também, se trate justamente de preservarmos sempre, mesmo que não seja uma chama, essa pequena brasa da dúvida acesa. Harun Farocki nos mostrará dessa forma como, ao fechar os olhos para uma imagem excessiva, para o excesso da imagem, poderemos abri-los para a situação.

3. MOMENTO DE NÃO-CONCLUIR

“Quando há ferrugem, no meu coração de lata!

É quando a fé ruge, e o meu coração dilata!”

Daniel Santiago, Fernando Anitelli e Gustavo Anitelli

A todo sujeito, algo da vida se coloca enquanto questão, e temos de lidar com ela, cada um a seu modo. A questão é justamente o que fazemos com isso que nos interpela. Como se arma uma saída diante do impasse que uma convocação subjetiva nos coloca.

Nesse trabalho, produzimos uma tentativa de nos apressarmos demoradamente. Na companhia de La Boétie, Harun Farocki e Felipe, justamente como os prisioneiros do sofisma de Lacan, nos demoramos. Tentamos testemunhar em cada escansão, em cada parada diante desses que escolhemos para compor a caminhada deste escrito, algo de um efeito de verdade, mesmo que sempre fugidio, apreensível apenas em sua evanescência.

Será nessa triangulação então, no olhar junto de terceiros, que poderemos criar uma angulação que nos permita ver. Ver de uma forma que não nos mantenha alienados, colados à imagem, mas que a ela, possamos responder com separação. Separação e enlace, numa dobra, própria da lógica moebiana, corte e costura, que permita ao sujeito emergir em outra posição.

E aqui, também, sob esse olhar do diretor do presídio, nos antecipamos a falar, antes que o Outro nos emudeça: algo de si depositamos nessas páginas para que algo pudessem ser escritas. Uma proposição que, mesmo que pareça ser enunciada individualmente, só o pode ser na companhia de outros.

Diante da imagem, ao olharmos e sermos olhados por ela em uma pressa demorada, estaremos inevitavelmente diante do tempo. Como dirá Didi-Huberman (2015a), diante de uma imagem antiga, o presente não cessa de se atualizar constantemente, da mesma forma que diante de uma imagem – a mais contemporânea possível – o passado não cessa de se reconfigurar num movimento obsessivo de construção de memória. Para o filósofo, seria impossível (ou pelo menos improdutivo) pensar a imagem sem pensar seu tempo, suas fraturas, seus ritmos.

Dessa forma, entendemos também que o que Harun Farocki faz irromper nas imagens, aquilo que criará a cena, será contemporâneo, apesar de secular. Suas imagens

do passado furam o presente. A ferrugem que aqui propomos enquanto metáfora se encontra justamente nessa relação com o tempo: a ferrugem na máquina carrega memória, é a própria memória. A ferrugem, nesse sentido é a percepção humana da passagem do tempo na imagem.

A metodologia aqui presente foi justamente acompanhada, encharcada pelas ideias de Harun Farocki e de Étienne de La Boétie, que usam imagens de tempos distintos para produzir uma questão, enferrujando os mecanismos da máquina. Entendemos que ambos, ao se perguntar pelos mecanismos que governam a vida também com eles fizeram algo, ao subverter sua lógica.

Como dirá Mello (2016, p. 153-154), ao pensar a obra de Farocki,

É possível, portanto, dizer que a chave de toda a produção de Farocki é um alerta para a necessidade de aprender a olhar as imagens do mundo. Um gesto que tenta apreender as imagens, entender como elas se relacionam, perceber que estratégias de saber-poder estão ocultas em cada uma delas, além ou aquém de seus respectivos significados. Para ele, não é suficiente que saibamos utilizar, editar e manipular as imagens, mas antes é preciso saber relacioná-las com o nosso conhecimento sobre o mundo, de uma forma inteiramente nova frente a um sistema automatizado e crescente de produção de imagens.

E se, nesse sentido, Farocki demonstra interesse na comparação entre o cinema e as imagens de câmeras de vigilâncias, sabemos que ele foi além em sua produção, pensando a problemática das imagens publicitárias, fotográficas, tentando perceber de que formas elas operam no interior das relações de poder. Hoje, os dispositivos evoluíram, as imagens de controle estão cada vez mais a um toque de alcance das pessoas, na dupla lógica que essa afirmação comporta. Se vemos as imagens, na via contrária, as imagens também nos olham e podem ter o poder de observar e comandar nossos movimentos.

Se os mecanismos podem, entretanto, ser localizados, a partir de autores como Farocki e La Boétie, podemos entender que a lógica que regula os discursos de tais mecanismos ainda é a mesma. Assim, ao sermos vislumbrados pelas imagens, pelas notícias que correm velozmente pela internet, teremos um pouco melhor definido a máscara que usamos diante dela.

Sontag (2003, p 97) dirá então, nessa relação entre sujeitos e imagens, que

Não é um defeito o fato de não ficarmos atormentados, de não sofrermos o bastante quando vemos essas imagens. Tampouco tem a foto a obrigação de remediar nossa ignorância acerca da história e das causas do sofrimento que ela seleciona e enquadra. Tais imagens não podem ser mais do que *um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar* as racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos. Quem provocou o que a foto mostra? Quem é responsável? É desculpável? É inevitável? Existe algum estado de coisas que aceitamos até agora e que deva ser contestado? Tudo isso com a compreensão de que a indignação moral, assim como a compaixão, não pode determinar um rumo para a ação.

Dessa forma, num mundo cada vez mais inundado de *fake news*²⁴, no qual a informação, como a imagem, vem muitas vezes apenas a reforçar pensamentos – em sua maioria, pensamentos de ódio, diga-se de passagem, tentamos reter o cigarro de Farocki acesso até o último instante possível, arriscando queimar nossas mãos com a dúvida que aponta a imagem por detrás da outra imagem totalizante.

Diante dessa pequena brasa acesa da imagem queimando na ponta dos dedos da atualidade, somos nós, como aponta Didi-Huberman (2015b), o elemento de passagem. A imagem, esta será ela própria um elemento de duração, carregada de memória e devir.

Dessa forma, a partir da obra de Farocki e da escrita de La Boétie, buscamos o horizonte de uma escrita-ferrugem, ao entendermos que a realidade será apenas um ponto de vista, e que a imagem verdadeira não existe. A imagem, esta estará sempre articulada a algum discurso. Mais uma vez, frente a cada imagem, segundo o filósofo, trata-se de perguntar como (nos) vê, como (nos) pensa e como (nos) toca. Trata-se de dar visibilidade àquilo que até então não era visível, pois uma vez que consideramos, na esteira do filósofo, que todas as imagens do mundo são o resultado de uma manipulação, de um esforço voluntário em que intervém a mão do homem, a questão será, justamente, como determinar, a cada momento, em cada imagem, o que a mão fez exatamente, como a fez e para quê, com que propósito teve a manipulação (DIDI-HUBERMAN, 2015a).

Buscamos uma escrita-ferrugem, uma escrita que possa esburacar o discurso, uma escrita que faça brecha, corroa aquilo que antes ali estava dado enquanto verdade unívoca. Ferrugem a abrir espaço para outra coisa que não isso que aí está. Uma escrita-

²⁴ Termo utilizado para se referir a notícias de fundo inverídico que circulam, principalmente, pelas redes sociais da internet.

ferrugem na esteira da imagem que não produza esquecimento, que não produza alienação, mas que cause estranhamento, que produza uma separação. Uma escrita assim no limite de queimar como um cigarro queima, mas que queime as mãos que manipulam, e não os olhos que passam a olhar de numa nova posição.

Iniciamos este percurso com duas notícias em nosso Instante de Ver. Em tais notícias encontramos uma forma de governar a vida que dirá que é apenas a partir da riqueza que se terá direitos, que é apenas a partir da riqueza que se entende que será permitido desejar. Entretanto, independente do partido que alguém possa tomar em relação a esse discurso que impera no contemporâneo, percebemos, através desse percorrido, através dos desdobramentos de Étienne de La Boétie, que essa ideia está profundamente enraizada na história humana, quando um pensador de mais de quatro séculos atrás buscava entender o momento em que passava que muito se assemelha ao que acontece hoje.

Dessa forma, ao justamente percebermos essa repetição em nossa história é que poderemos partir a encontrar os pontos que não são repetição, os pontos que furam essa lógica. Nesse processo, Harun Farocki, em seu trabalho com imagens de arquivo, coloca-nos enquanto espectadores numa posição privilegiada. Em sua obra, ele explora as imagens ao limite, ao ponto de furá-las, ao mesmo tempo em que expõe seu contexto e retira suas consequências do processo.

Será na esteira desses trabalhos que poderemos fazer nossas próprias elucubrações. Por exemplo, encontrar em Felipe, uma ação, essa mesma que colocará em cheque a lógica dos governos atuais. Em detrimento de um observável desgosto pelas políticas públicas assistencialistas, centrada por uns instantes na figura de Felipe, a alimentação estava colocada em outra posição: a mão que oferecia ajuda era estendida a um amigo, que dentro da lógica da amizade de La Boétie, se colocava numa posição de igualdade, não de inferioridade. Ali, o discurso do Um não se confirmava.

Assim, nesse compasso, podemos tirar consequências, percebendo, por exemplo, a partir das paradas, entre idas e vindas, ao lado de Felipe, que há uma dimensão da vida que é desejo e outra que é necessidade. Pois Felipe, em sua forma de agir, ao não se assujeitar aos imperativos que regulam as formas de viver causava estranhamento, e assim modificava a nossa forma de ver, borrando a imagem previamente estabelecida de quais são os imperativos de governo da vida, daqueles mesmos imperativos dos quais tratam as escolhas políticas de Dória e do secretário de educação de Porto Alegre, cujas palavras marcam o começo desse trabalho. Na contraposição de bios e zoé, entre

necessidade e desejo, entre Doria e Felipe, somos capazes de enxergar de uma forma um tanto quanto diferente da que querem que enxerguemos.

Ao olharmos agora para as imagens de alguns anos atrás parece que estes eram tempos mais propícios à esperança. Atualmente, porém, dirá Didi-Huberman, em livro produzido a partir da exposição “Levantes”, que ocorreu de outubro de 2017 a janeiro de 2018, que atravessamos outros tempos sombrios. E nós podemos atestar pelos rumos que tanto Brasil, quanto o mundo, vêm tomando em suas decisões políticas, na criação de barreiras entre as nações e entre os humanos, no crescimento dos índices de pobreza extrema sua veracidade. No entanto, aponta ele, que existe uma indestrutibilidade do desejo humano mesmo quando se atravessam tempos sombrios. Entendemos, na companhia do filósofo, que, ao nos perguntarmos pelo gesto mínimo – como apontar aquilo que não era visível na imagem a princípio –, deparamo-nos com a transmissão, mesmo quando não se pode vencer o poder. Entendemos que esse mínimo sempre guardará uma certa potência, potência de fazer um furo no discurso previamente estabelecido e produzir uma transmissão, mesmo quando não se tem o poder.

Esse gesto entenderemos também como profanação:

O que somos sob o chumbo do mundo? Titãs derrotados e, ao mesmo tempo, crianças dançantes, quem sabe futuros vencedores. Titãs derrotados, é claro: como Atlas e seu irmão Prometeu, que se levantaram contra a autoridade unilateral dos deuses do Olimpo e depois foram derrotados por Zeus e punidos, um a sustentar nos ombros todo o peso do céu e o outro a ter o fígado devorado por um abutre (DIDI-HUBERMAN, 2017-18, p. 38).

Para o filósofo, caíram eles num destino comum a muitos levantes. Não será isso, entretanto, que se extraía desse mito: “os titãs caíram no confronto pelo poder, mas tiveram sucesso na transmissão de certa força – a força de um saber (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2017-18 p. 38). É possível transmitir assim uma parcialidade do poder dos deuses para os humanos. Mesmo no fracasso algo será possível se transmitir: o desejo pode portar a partícula de algo indestrutível.

E quando nos levantamos diante de um ‘desastre’ real, ou seja, daquilo que nos oprime, dos que querem tornar impossível os nossos movimentos, opomos a eles a resistência de forças que são antes de tudo desejos e imaginações, ou seja, forças psíquicas do desencadeamento e

Insubmissão: o que fazer diante do imposto.

Nesse processo de escrever buscamos um “pensamento vivo”, na aposta de que algo, mesmo que um breve estranhamento no encontro com essas linhas, possa continuar a reverberar. Uma reverberação como pequenas ondas que surgem após se jogar uma pedra no limite espelhado de um lago.

Ao nos reposicionarmos diante das imagens, poderemos assim nos reposicionarmos diante de nossas verdades, diante de nossos fantasmas enclausurantes. Nesse reposicionamento poderemos nos deparar com outros fantasmas possíveis, colocando-nos em falta com a nossa própria imaginação. Assim, nos colocaremos na condição de não sermos tomados totalmente pelo ideal de uma imagem que venha a se apresentar em nossa mirada. Finalmente, mudaremos nossa própria relação com o ideal para que a perda deste não seja a perda de nós mesmos.

Assim transgredimos, enferrujando alguma, mesmo que mínima, parte desse cromado, apresentando a dimensão da imagem que falta: uma outra imagem, talvez absurda, que venha a causar uma pequena rasura nas imagens já instituídas. Afinal o escrito-ferrugem aqui surge de um impossível de dizer, daquilo que carregamos enquanto resto em nossos corpos de nossos desencontros. É preciso, no entanto, continuar olhando, é preciso continuar escrevendo, numa “esperança que não se intimida com o risco de não ter a expressão certa, mas que sabe que é preciso novamente continuar escrevendo” (SOUSA, 2006, p. 58).

E fracassamos. Fracassamos como Atlas e Prometeu, como Farocki e La Boétie fracassaram – resguardadas as devidas proporções de posição. Esse fracasso, entretanto, irá dando contornos ao sujeito, contornos à pesquisa, sempre num recorte daquilo que não é. Farocki (2015, p. 47) dirá que antes de converter-se em um fracasso universitário na escola de cinema, já havia sido um fracasso escolar.

E mantemos em nosso desejo que esse fracasso possa ser produtor do novo e que, no futuro, talvez possamos fracassar melhor. E como resultado ferrugem-fracasso possível, talvez tudo que possamos fazer seja colocar um ponto de interrogação no final da frase. Um mínimo com a potência de remodelar a estrutura. Nessa escrita ensaística afinal, aqui ampliamos, aqui não concluímos. A potência de um momento de não concluir em tempos sombrios talvez. Aqui permanecemos flertando com o risco iminente de queimar os dedos na pequena brasa da dúvida da imagem.

Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do 'atual'. A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra. A tenacidade é hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não são mais humanos que os outros; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Porém os outros precisam instalar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com os juros dos juros (BENJAMIN, 1987, p. 119).

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Oliveira. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 15-45.

BAL, M. **Conceptos viajeros en las humanidades**. Murcia: Cendeac, 2009.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 3.ed., 1987, p. 114-119.

_____. **Passagens** [1927-40]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BLANCHOT, M. **La communauté inavouable**. Paris: les éditions de minuit, 1983.

BLÜMLINGER, C. Harun Farocki – estratégias críticas. In: MOURÃO, Maria Dora; BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia (orgs.). **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010a, pp. 148-161.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHAUÍ, M. Contra a servidão voluntária. In: **Escritos de Marilena Chauí**. Vol. 1, 2ª ed. São Paulo: Autêntica Editora Ltda., 2013.

COSTA, A. M. M. **A ficção do Si Mesmo: interpretação e ato em psicanálise**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

COSTA, L. B. **Imagem dialética / imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin à George Didi-Huberman**. Texto apresentado no V encontro de História da Arte – IFCH / Unicamp, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. Cómo abrir los ojos. In: FAROCKI, H. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015a.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.

_____. O peso dos tempos. In: **Levantes**. Livro produzido a partir de exposição organizada em São Paulo de outubro de 2017 a janeiro de 2018, p. 33-46.

DUARTE, S. N. **O que é uma imagem? A propósito do cinema de Harun Farocki**. 2004. Disponível em:

<<http://www.interact.com.pt/memory/interact10/interfaces/interfaces4.html>>

Acesso em 30 de junho de 2017.

ELSAESSER, T. Harun Farocki: Cineasta, artista e teórico da mídia. In: MOURÃO, M. D.; BORGES, C.; MOURÃO, P. (orgs.). **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p. 98-127.

ESCOUBAS, Eliane. Esboço de uma ontologia da imagem e de uma estética das artes contemporâneas. In: PESSOA, Fernando Mendes. **Sentidos e arte contemporânea**. Vitória: Vale do Rio Doce, 2007.

FAROCKI, H. **Fogo que não se apaga**. [Filme-vídeo]. 25 min. PB. Alemanha, 1969.

_____. **A saída dos operários da fábrica**. [Filme-vídeo]. 36 min. Cor/PB. Alemanha, 1995.

_____. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

FINGERMANN, D. **O tempo na experiência da psicanálise**. Revista USP, São Paulo, n.81, p. 58-71, março/maio 2009.

FREUD, S. Recalque [1915]. In: **Obras psicológicas completas**: Edição Standard Brasileira. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Conferências Introdutórias sobre psicanálise, parte III [1916-1917]. In: **Obras psicológicas completas**: Edição Standard Brasileira. Vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GILI, M. Basta! In: **Levantes**. Livro produzido a partir de exposição organizada em São Paulo de outubro de 2017 a janeiro de 2018, p. 9-14.

KEHL, M. R. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.

KERTZMAN, M. Nota de tradução. In: NASIO, J. D. **Psicossomática: as formações do objeto a**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LA BOÉTIE, E. **Discurso sobre a Servidão Voluntária**. Tradução: J. Castella JR. e Agnes Cretella. 2ª ed. São Paulo. Editora Revista dos Tribunais Ltda., 2003.

LACAN, J. Função em campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1998/1953, p. 238-324.

_____. **O Seminário, livro 4**: A relação de objeto. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda., 1995/1956-57.

_____. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1998/1960, p. 807-842.

_____. **O Seminário, livro 8**: A transferência. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda., 1992/1960-61.

_____. **O Seminário, livro 10**: A angústia. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda., 2005/1962-63.

_____. **O Seminário, livro 11:** Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda., 2008/1964.

_____. O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998/1966, p. 197-213.

_____. **O seminário, livro 22:** RSI. [1974-1975]. Inédito.

LARROSA, J. A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. Em: **Educação e Realidade**. v 29, jan/jun. 2004.

LEFORT, C. O nome de Um. In: LA BOÉTIE, E. **Discurso da Servidão Voluntária**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

LO BIANCO, A. C. **Sobre as bases dos procedimentos investigativos em psicanálise**. Psico-USF, 8(2), p. 115-123, 2003.

Matéria publicada no site www1.folha.uol.com.br em 18 de outubro de 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/10/1928288-doria-diz-que-pobre-nao-tem-habito-alimentar-e-afirma-desconhecer-video.shtml>>
Acesso em 15 de março de 2018.

Matéria publicada no site www.gauchazh.clicrbs.com.br em 21 de fevereiro de 2018. Disponível em:
<<https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2018/02/declaracao-de-secretario-gera-polemica-e-muito-inadequado-que-o-aluno-se-alimente-mais-de-uma-vez-jdxg0gdn00b101qx9e4mlxdg.html>>
Acesso em 27 de março de 2018.

Matéria publicada no site www.publico.pt. Disponível em:
<<https://www.publico.pt/2014/07/31/culturaipsilon/noticia/cineasta-alemao-harun-farouk-morre-aos-70-anos-1664975>>
Acesso em 27 de março de 2018.

MELLO, J. G. **Agenciamentos estéticos e políticos no audiovisual contemporâneo: imagens de arquivo na obra de Harun Farocki**. 2016. Tese de doutorado em Comunicação e Informação – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PEREIRA, R. Litoral, sintoma, encontro – quase ensaio. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre** – Narrar construir interpretar. Porto Alegre: APPOA, n.30, junho de 2006, p. 53-68.

POLI, M. C. Freud não explica: a psicanálise nas universidades. In: LO BIANCO, A. C. (Org.). **“Eu não procuro, eu acho”:** sobre a transmissão da psicanálise na universidade. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006, p. 39-52.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTAELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SIMONI, A. C. R. & RICKES, S. M. **Do (Des)Encontro como Método**. Currículo sem Fronteiras, vol. 8, n. 2, p. 97-113, Jul/Dez 2008.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, E. L. de. Escrita das utopias: litoral, literal, litoral. In: **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, nº 31, pp. 48-60, 2006.