

Rodolfo Anes Silveira

Universidade da Beira Interior
Portugal

A brief approach to the meaning of “The touch in cinema” through the survival of archive in Harun Farocki’s movie: *The Expression of Hands*

The archive has a very special role in the cinema of Harun Farocki (Nový Jicin, Neutitschein, Sudetengau: now Czech Republic). As a young student director at the Berlin Academy of Film and Television in Berlin, was strongly influenced by Bertolt Brecht and Jean-Luc Godard, who gratefully contributed to his first non-narrative films / essays on image politics. The film *Der Ausdruck der Hände* (30 min. Video-BetaSp, 1: 1,37) 07.09.1997), produced by Harun Farocki Filmproduktion (Berlin) for WDR - Westdeutscher Rundfunk, collects several readings (in individual historical film scenes) in which the image and the narrative are organised by the hands. From the analysis of a documentary film by Harun Farocki, will be made an attempt to approach the meaning of “the touch in cinema”.

Keywords

Anachronism, memory, archive survival, touch.

Breve aproximação ao significado de “O toque em cinema” na sobrevivência do arquivo no filme de Harun Farocki: *Der Ausdruck der Hände*

O arquivo tem um papel muito especial no cinema de Harun Farocki (Nový Jicin, Neutitschein, Sudetengau: hoje República Checa). Em Berlim, na formação como realizador na Academia Alemã de Cinema e Televisão de Berlim (dffb), foi bastante influenciado por Bertolt Brecht e por Jean-Luc Godard que muito contribuíram para os seus primeiros filmes/ensaios não narrativos sobre a política de imagens. O filme *Der Ausdruck der Hände* (30 min. Video-BetaSp, 1:1,37) 07.09.1997), produzido por Harun Farocki Filmproduktion (Berlim) para a WDR - Westdeutscher Rundfunk, recolhe várias leituras (em cenas individuais da história do cinema) em que as mãos organizam a imagem e a narrativa. A partir da análise a um filme-documentário de Harun Farocki esboça-se uma tentativa de aproximação ao significado de “o toque em cinema”.

Palavras-chave

Anacronismo, memória, sobrevivência do arquivo, toque.

1. Introdução

Harun Farocki é mais um arqueólogo (da história) do que um criador de filmes, pesquisa profundamente a história das representações: para as desafiar e para as interrogar. É um investigador dedicado, capaz de entrar na história da imagem em movimento e, de algum modo, sabe envolver o olhar do espectador, pedindo-lhe que tome parte na construção e na análise de imagens. O trabalho que realiza é conotado como um manifesto/postura que um artista pode e deve encarar ao interrogar a realidade.

Der Ausdruck der Hände foi realizado em 1997, e muitos dizem ser uma reminiscência dos ensaios de vídeo de Hartmut Bitomsky. Seja: com uma instalação de dois monitores de vídeo, tantos quantos as mãos de um humano podem activar, a voz explicativa de Farocki comenta vários excertos de filmes de ficção e de documentário. Utiliza outros médiuns (livros, especialmente "*Gestologia e Representação para atores de cinema*"¹ de Dyk Rudenski) como um bloco onde esboça planos chave; e com as suas próprias mãos esclarece de maneira representativa (e activa) o que nos monitores-vídeo está a acontecer. O resultado é uma narrativa fragmentada em torno do tema-mote "As mãos". A mão é, neste sentido, não só um veículo para a linguagem gestual mas também um instrumento de trabalho.

2. Análise do filme-documentário: *Der Ausdruck der Hände*

O filme começa com uma análise de uma sequência de planos em conflito.

Num excerto do filme *Pickup on South Street* (1953), de Samuel Fuller, Farocki realça a importância da construção dramática da escala de planos bem como o papel essencial da mão e do rosto na cena escolhida: um homem seduz uma jovem senhora no metro. Essa jovem senhora sente-se atraída e nem percebe que a evasiva mão do ladrão se apodera do conteúdo da mala que traz ao ombro. O rosto, plano tão adorado no cinema, mente, diz o contrário do que a mão faz; por isso, é reforçada a sinceridade instintiva da mão, um elemento essencial na dramaturgia.

O ladrão faz um rosto despreocupado enquanto a mão tenta aproximar-se. A mão faz algo diferente do que o rosto indica. O ladrão abre a bolsa da mulher, a mulher abre os lábios, então parece que o ladrão abriu os lábios. A mulher parece seduzida em vez de roubada. A mão comete um crime e parece gerar sedução. (Farocki, 1997: 2'43") (figuras 1, 2, 3)



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Ao desenhar os planos-chave num bloco, Farocki analisa e desconstrói a cena. Envolve-nos e, por isso, dá-nos a possibilidade de partilhar a investigação que executa.

Com o filme *Betrayed by a Handprint* (1908), de D.W. Griffith, a importância da montagem bem como a ilusão que a mesma provoca é posta em questão. Recorde-se que o único grande-plano e o primeiro grande-plano da história do cinema é destinado à mão ("Hand"). Uma mulher em pijama passa em equilíbrio no parapeito da janela para esconder as jóias (que roubou no apartamento ao lado) dentro de um sabonete: trata-se de um filme de ação ("Handlung").² Na montagem, ainda pouco desenvolvida por Griffith, é difícil ter noção dos fragmentos de imagem (recortes do plano-geral, hoje a normal narrativa do cinema) necessários ao entendimento efetivo da ação do filme. Ou seja, o enredo e o conflito da cena eram transmitidos através de uma exagerada e deficiente mímica. Farocki introduz a linguagem gestual através do livro "*Introdução à linguagem de sinais e à sua exploração*".³ A linguagem (que como qualquer outra é estranha a quem a desconhece)⁴ usa a mão como ferramenta primordial de comunicação ao serviço do ser humano. O diálogo é constante; a expressão da mão tem contínuo significado: As mãos congeladas deveriam pensar na ferramenta de serviço que as mãos são.⁵ (figuras 4 e 5) A inutilidade de tal instrumento traduz a condição de dependência humana desta acoplada ferramenta.



Figura 4



Figura 5

Aqui, um homem tenta aquecer as mãos, que ficaram adormecidas. As mãos congeladas não conseguem segurar o fósforo, a única hipótese de se aquecerem. As mãos insensíveis deveriam deixar pensar: que ferramenta útil são as mãos! O que a mão humana significa é representado aqui em falha. (Farocki, 1997: 6'56")

No excerto de *North by Northwest* (1959), de Alfred Hitchcock, a função elementar da mão é destacada. Na montanha, numa das mais excitantes e célebres cenas de Hitchcock, Cary Grant, agarrado na berma de um penhasco, tenta salvar Eva Marie Sant que, na iminência de cair, procura socorro estendendo-lhe a mão. A cena é interrompida assim que o perseguidor os encontra e pisa a mão

¹ Rudenski, D. (1927) *Gestologie und Filmspielererei*. Berlin: Hoboken Press.

² Palavra alemã que significa ação.

³ Braem P. B. (1990) *Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung*. Hamburg: Signum-Verlag.

⁴ Farocki, H. (Writer). (1997). *Ausdruck der Hände* [Video-BetaSp]. In B. Harun Farocki Filmproduktion, für den WDR (Producer), 6'20"

⁵ *Idem, ibidem*, 7'18"

de Cary. Ficamos com a noção de uma cadeia de vida ligada no último reduto da sobrevivência: a mão é o último recurso de salvação, é o elo de ligação à vida. A transitividade de objetos, eternamente ligada às mãos, tem um papel preponderante na narrativa cinematográfica. Vemos, num dos monitores, quatro pares de mãos trocando, sucessivamente, dinheiro entre si. É um excerto de um *filme de propaganda* dos USA (1934 a 1937), onde se publicita a aquisição de trabalho em massa. O dinheiro circula na mão que tudo pode fazer. A dualidade de expressão da mão é descrita, mais uma vez, através do livro *"Gestologia e Representação para atores de cinema"*.⁶ A partir deste ponto o autor começa a trabalhar a interação humana em relação à posição da mão: a palma da mão (a parte interior) sensível e frágil que tem como função guardar e acariciar; a costa da mão (a parte exterior) árida e forte, cuja função é proteger e defender. Esta é a dualidade representada através das imagens abaixo: o respeito e a intimidade (figura 6), a agressão e a carícia (figura 7).



Figura 6



Figura 7

A revolução de *Le Petit Soldat* (1963), de Jean-Luc Godard, traz à tona o punho como símbolo de força e de resistência. A mão fechada em punho (de costas voltadas para quem se mostra) é sinónimo de ameaça; virada ao contrário, a mão mostra a parte fraca; ao alto, erguida, diz que não tem medo e que está decidida a lutar; é por isso, sinónimo de revolução, o inverso de ameaça. A mão pode ser virada, rodada, observada de todos os lados; é o único membro do corpo passível de admiração em todas as perspectivas. Pode ser poiso para os olhos como se fosse um espelho; pode ser uma superfície de escrita, um ecrã ou um palco para um mundo imaginário. Para quem a vê, é muito mais do que uma mão, é o que os olhos conseguem imaginar.

A famosa cena de *Un Chien Andalou* (1929), de Luis Buñuel, ilustra com mestria este sentimento: o ator olha expectante o formigueiro na mão (figura 8). Farocki exemplifica e sintetiza, pedagogicamente, escrevendo as três possibilidades na palma da mão: papel, palco e ecrã (figura 9). Neste caso, diz Farocki, embora se trate de um grande-plano da mão, não se pode considerar um filme de ação. O olhar do ator, no filme de Buñuel, é transformado enquanto admira o espetáculo que decorre na palma da sua mão ("Palco"). Não existe portanto, qualquer ("Handlung"), ou seja, não existe qualquer ação da mão.



Figura 8

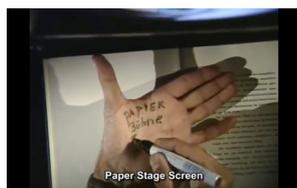


Figura 9

⁶ Rudenski, D. (1927) *Gestologie und Filmspielerlei*. Berlin: Hoboken Press.

No mesmo livro *"Gestologia e Representação para atores de cinema"*⁷, consta a intenção de criar uma nova língua gestual para atores de cinema. Anuncia, também, a inauguração de uma escola de atores que até à data (1997) não tinha sido criada. Em interligação com esta informação, Farocki exhibe novamente um conjunto de imagens referentes a filmes de propaganda dos USA (1934-1937), onde, através de uma criteriosa seleção, salienta a vontade de se publicitar a função da mão no trabalho laboral. Segundo o excerto de filme, e em sua opinião, a função da mão no trabalho laboral é muito limitada: armazenar, agarrar, trazer (*"hinlangen, greifen, bringen"*). O autor do livro propõe até um plano curricular onde, no terceiro semestre, se toma como importante o estudo do taylorismo e da economia do movimento. Farocki critica a postura científica, irracional e desumanizada dos princípios da ciência de gestão de Frederick Taylor: a introdução do cronómetro nas fábricas; a otimização de movimentos dos trabalhadores para uma eficácia superior; etc. Diz ainda que, até ao presente (em 1997), não tinha sido considerada a relação entre os movimentos do gesto laboral e o do gesto na narrativa cinematográfica - a mão que toca piano, a mão que trabalha - o pianista e o operário.

Num filme intitulado *Play of Hands*⁸ não existem rostos, só imagens de mãos para sustentar o enredo. A primeira imagem é a de um pianista, que na opinião de Farocki, é o principal trabalhador "laboral" do cinema. *O cinema mostra a mão do pianista tão apetitosamente como a mão que agarra um revólver*⁹. Numa análise sucinta e geral à estratégia de cada imagem do mesmo filme, encontra um denominador comum: a função da mão como elemento decisor de montagem. *As imagens funcionam como um jogo de adivinhas. Percebe-se o que é exibido e cumpre-se de imediato a função*.¹⁰ A exceção recai numa das imagens do filme: as mãos de uma mãe, agarradas a uma cama de ferro, tentando superar as dores de parto (figura 10). Esta imagem, segundo Farocki, teria lugar, também, num filme em que as mãos não fossem o objeto central.



Figura 10

Do parto nasceram dois filhos, um deles foi pianista que mais tarde perdeu uma das mãos na guerra. Este infortúnio da vida, deixou-lhe, para todo o sempre, um gancho na extremidade do braço como moeda de troca. Mais uma vez a explicativa voz de Farocki clarifica o enquadramento base de um pianista a tocar. *Quando se trata de tocar piano, a maioria das*

⁷ Rudenski, D. (1927) *Gestologie und Filmspielerlei*. Berlin: Hoboken Press.

⁸ *Das ist ein abwegiges Vorhaben, vergleichbar denen, in der Badewanne das Meer zu überqueren oder auf Händen den Kontinent.* (É um projecto absurdo, comparável a uma travessia na grande banheira do mar, rumo ao continente das mãos.) Farocki, H. (Writer). (1997). *Ausdruck der Hände* [Video-BetaSp]. In B. Harun Farocki Filmproduktion, für den WDR (Producer). 18'46"

⁹ *Idem, ibidem*, 18'04"

¹⁰ *Idem, ibidem*, 19'03"

câmeras tende a cortar as mãos do resto do corpo.¹¹ (figura 11) O filme *The Beast with Five Fingers* (1946), de Peter Lorre, é um belo exemplo de uma mão que abandona o homem. A um pianista, que devido a um acidente perdeu as mãos, são-lhe cosidas as mãos de um homem que foi acusado de homicídio. Estas estranhas mãos, com o instinto assassino, tornam-se autónomas e apoderando-se do sua vontade. Exibindo uma imagem de *Un Chien Andalou* (1929), de Luís Buñuel, vê-se um homem que observa e pica, com a bengala, uma mão cortada no meio da praça. Farocki compara a quantidade de mãos que na guerra ou na câmera são cortadas.¹² (figura 12) Também as mãos do trabalhador pianista e as mãos do trabalhador de fábrica, (figura 13) separadas do seu corpo, prestam simplesmente o serviço requerido. Num filme de propaganda *Hands* (1944), de Army Pictorial Service - Signal Corps, é clara esta relação: o filme começa com as mãos do pianista e finaliza com as do operário militar.



Figura 11



Figura 12



Figura 13

No anúncio publicitário o apelo à ação é notório:

Mãos paralisadas pela dor são mãos incapacitadas que nunca podem fazer o que é comum. Essas mãos deverão ser arrancadas de tais pessoas. Fechem as mãos - Cerrem o punho. As mãos fortes da América, mais punhos de raiva. As mãos de milhões de trabalhadores que dão a sua destreza, o seu amor, a sua força. Mãos que moem, encaixam, martelam, moldam, despejam, testam, constroem, lutam. Mãos para o golpe final. Vamos acabar com isso! (figura 14) (Army Pictorial Service, 1944) (Farocki, 1997: 22'07")



Figura 14

Farocki esboça, no bloco, um teclado de piano e a mão do pianista. Introduce, de seguida, uma nova sequência de imagens de filme de propaganda nazi: trabalhadores que vigiam máquinas que manufaturam armas. Para Farocki é

interessante ver como as mãos, sujas de óleo desses trabalhadores, conduzem, deixando deslizar com gentileza, o recém nascido material bélico. É, portanto, um ritual, como sugere um excerto de um livro sobre direito arqueológico:

O tato, como mero gesto de toque, é, originalmente, uma ação mágica. Isto é a mais evidente e a mais antiga forma de juramento. Um objeto mágico pagão não pode ser afagado ou agarrado. Só através do toque conquistará o estatuto de encantado. (Schwerin, 1943) (Farocki, 1997: 23'53")

Este filme foi lançado a seguir à sangrenta batalha de Stalingrad em 1943. Farocki considera que *para os trabalhadores existem todas as razões para utilizarem gestos mágicos.*¹³ O excerto do filme é interrompido quando a máquina de manufatura de armas pára de súbito. Num dos monitores, circulam imagens de um magazine-semanal sobre cultura europeia produzido pelos nazis em Março de 1945.

Neste vídeo não se encontram casas rebentadas, soldados, armazéns, mortos ou automóveis. Estão de volta os trabalhadores, de volta a destreza na ponta dos dedos.¹⁴ Apenas se vê, numa pequena oficina, um construtor que transforma madeira em violinos.

Farocki desenha e analisa os dois enquadramentos (a mão do pianista e a do operário militar que deixa deslizar a peça bélica por debaixo dos dedos) (figura 15) para provar que o cinema não é um médium do tato, mas está sim, dependente da visão. *A maioria das sensações táteis são traduzidas, no cinema, em olhares.*¹⁵ A mão de Farocki entra na imagem de uma forma estranha como se fosse um caranguejo. (figura 16) Diz que *todas as crianças imaginam uma mão a fugir e a fazer coisas proibidas.*¹⁶ A sequência inicial de *Pickup on South Street* (1953), de Samuel Fuller, onde a jovem mulher ao sentir-se atraída no metro é roubada pelo sedutor, é, de novo, reproduzida. Como se de uma ilusão se tratasse, a mesma cena tem agora outro significado. Todos os movimentos dos dedos são alavancados por uma nova perceção assimilada durante todo documentário. (figura 17)



Figura 15



Figura 16



Figura 17

¹¹ Farocki, H. (Writer). (1997). *Ausdruck der Hände* [Video-BetaSp]. In B. Harun Farocki Filmproduktion, für den WDR (Producer), 19'47"

¹² *Idem, ibidem*, 21'28"

¹³ *Idem, ibidem*, 24'23"

¹⁴ *Idem, ibidem*, 7'18"

¹⁵ *Idem, ibidem*, 26'43"

¹⁶ *Idem, ibidem*, 27'07"

Também a malvada autônoma mão de *The Beast with Five Fingers* (1946), de Peter Lorre, é pregada ao piano como forma de represália, e, não admitindo tal desfeita, incendia a casa e estrangula o seu dono: *a mão que traz a morte*.¹⁷ (figura 18) Vemos, de imediato, uma cena de um Western: a mão agarra a pistola e dispara sobre um cowboy que, inanimado, cai largando a esfera de ferro que tinha escondida na mão, ou seja, *a mão que anuncia a morte*.¹⁸ (figura 19) No monitor oposto, um soldado faminto é atingido ao tentar alcançar uma lata de comida: a Vontade sai do corpo, a mão perde suporte.¹⁹ (figura 20) Farocki (que vemos no reflexo do monitor) repete a mesma cena, desta vez ligeiramente mais lenta, como se nos quisesse mostrar o que de mais importante existe dentro da mão; e sempre que esta a larga *a essência da vida fica livre*.²⁰



Figura 18



Figura 19



Figura 20

3. O toque em cinema

O toque em cinema é representado pela mão. Ela transporta ou deve transformar as percepções sensoriais em visual num filme. Na história do cinema os planos foram evoluindo numa escala de grandezas, de plano-geral para grande-plano. O rosto humano, o mais querido dos enquadramentos, é limitativo para revelar o que a face esconde: o pormenor da ação e o que o mundo sensorial releva. A mão, como foco de interesse cinematográfico, tem o poder de transportar o instinto, a ilusão do tato: a mão filmada desafia a imaginação e cria a possibilidade de passagem a novos mundos. O saber inato da linguagem corporal traduz um conhecimento inconsciente da gramática da mão. O instinto, defensor de sobrevivência de um corpo, limita-se somente a fornecer pistas, que pouco ou quase nunca, nos levam a reflectir profundamente sobre a necessidade e a adaptabilidade desta ferramenta. O cinema traduz esta linguagem muitas das vezes imperceptível aos olhares mais distraídos na sala de cinema que, fulgorosamente, entre pipocas e refrigerantes, seguem o desvendar de um crime ou a revelação de um caso de amor proibido. É nesta grandeza de atenção que são dadas todas estas mensagens subliminares. Como num plano-geral não se dá importância aos puxadores das portas, também, num grande-plano das mão, muitas das vezes, não se olha para a sujidade por baixo das unhas. A mão é portadora de muitas informações: idade, condição social, condição mental, condição física, estado de espírito, etc. Mas, a função que exerce é muito mais do que meramente estética. Tem o poder de agarrar, construir, pesquisar, tocar, etc. Embora estejam estas qualidades subjacentes, visíveis e presentes,

¹⁷ Farocki, H. (Writer). (1997). *Ausdruck der Hände* [Video-BetaSp]. In B. Harun Farocki Filmproduktion, für den WDR (Producer). 27'28"

¹⁸ *Idem, ibidem*, 28'20"

¹⁹ *Idem, ibidem*, 28'43"

é o movimento que nos atrai. A função instintiva de sobrevivência ou de caçadores deixa-nos mais astutos e mais alerta sempre que algo se mexe. Por isso, é fácil de entender que, na cena de *Pickup on South Street* (1953), de Samuel Fuller, exibida logo no início do vídeo-ensaio, o foco de atenção está na ação, na habilidade do ladrão e no objeto desejado: neste caso, no dinheiro.

3.1. Objetos em trânsito

A transitividade de objetos ou a vontade demonstrada em os ter é extremamente declarada no cinema de Bresson. Um autor que segundo Deleuze conecta os pequenos espaços visuais (sem conexão premeditada) através da mão²¹, enaltece a função da mesma, dando-lhe todo o protagonismo.

É o triângulo (dinheiro, vítima, ladrão) que nos deixa expectantes e em suspenso no decorrer do filme. Tal como no excerto do filme de Samuel Fuller, a cena de sedução é tão bem detalhada e trabalhada como a cena de assalto. É esta comparação que levanta a questão moral que está por detrás de uma ação. A mesma questão levantada por Farocki no momento que, em justaposição, desenha a mão do pianista e a do operário militar. As ações retratadas ao mesmo tempo contrapõem-se: a possibilidade de um ato é intrínseca à vontade do corpo e das motivações que o ordena; e suportam-se na medida em que ambas elegem um julgamento moral: uma terceira imagem, uma conclusão. Esta é a posição de um espectador de cinema, apenas lhe é permitido elaborar este tipo de pensamentos, estando por isso inibido de interferir com o enredo ou com o dispositivo. É por isso que toque em cinema é somente retratado. O cinema está ligado à visão e não ao tato.

4. Anacronismo e memórias

Harun Farocki (neste filme) abandona por completo a ordem cronológica das imagens selecionadas. Com filmes do início do século até 1963, com Jean-Luc Godard, são apresentados variados exemplos para reflexão.

Existe, porém, uma linha condutora e bem definida em todo o filme. Como objeto de estudo de um artigo científico ou com personagem principal numa história de cinema, o filme *Der Ausdruck der Hände* (1997), de Harun Farocki, é construído dentro da famosa estrutura de três atos de Syd Field: Exposição - Confrontação - Resolução. Numa breve e sucinta análise verifica-se, no primeiro ato, uma

²⁰ *Idem, ibidem*, 29'02"

²¹ Conferência "What is a creative act?", Escola de cinema La Fémis, Paris, 1987.

clara introdução ao objeto de estudo: a funcionalidade, a vitalidade e o poder da mão como ferramenta na imagem em movimento. No segundo ato é colocada em confrontação a relação Mão-Ferramenta e as diversas variantes da mesma relação são expostas de maneira consequente: a mão como ferramenta de comunicação, de salvamento, de construção, de defesa, de guerra, de fantasia, de imaginação, de trabalho, de toque mágico. A intencionalidade de Farocki ao construir um discurso em torno do operário de cinema e do operário fabril e do de guerra, vem, possivelmente, na consequência de histórias contadas em família sobre as atrocidades da Segunda Guerra Mundial, e numa vontade profunda e didática de clarificar e expor a manipulação de imagens, bem como propor e desafiar um novo olhar analítico e perspicaz na manufatura, tanto de imagens como de ações. O terceiro ato encarrega-se de transportar a dicotomia entre os dois mundos de vida. A mão que retira a vida e a vida que sai da mão. A proposta de reflexão é clara e bem definida. Existe, portanto, uma ordem, um enredo predefinido, uma intenção cronológica no interior na seleção dos excertos filmados.

4.1. O arquivo e a peça de dominó

O arquivo (ferramenta essencial na obra de Harun Farocki) transporta consigo toda uma série de características permanentes que capacitam o intérprete de um novo olhar, de uma nova reconexão do tempo passado com o presente.

A maneira como o passado recebe a marca de uma actualidade mais elevada é dada pela imagem em que está compreendido. E esta penetração dialéctica, esta capacidade de tornar presentes as correlações passadas, é a prova da verdade da ação presente. Significa isto que acende o pavio do explosivo que jaz no que já foi. (Benjamin, 1982: k 2, 3)

Como Walter Benjamin, ao passar pela destruída cidade de Paris, admira a quantidade de história que jaz debaixo dos destroços da capital francesa, procurando imaginar um panorama pintado dentro da desconstruída paisagem de ferro, o arquivo cinematográfico é também, dotado de tal efeito. Insere-se, desde a sua génese, dentro de uma cidade de prateleiras: catalogado, datado e consignado ao direito de permanecer. Um filme é, por isso, somente um dos edifícios dessa cidade com um ou mais habitantes, com vários apartamentos ou só mesmo uma grande casa: tem uma história, uma cronologia interna especial e diferente de todos os outros. Ao isolar um momento dessa história (uma sala de estar desse apartamento) e analisá-lo por si só, ficaríamos sem perceber muita das motivações de ações ou estados de espírito dos protagonistas, pois parte do enredo foi destruída. É de todo necessário referir que uma imagem, fora do seu contexto, é como uma peça de um dominó perdida no chão da sala, à espera de uma ajuda carinhosa de alguém que passe e lhe diga qual a caixa a que pertence. Se ainda aprofundarmos mais, na tentativa de relevar e desconstruir a ideia de dominó, teríamos de descrever primeiro o que é fisicamente um filme. Um fotograma é a ínfima parte de um filme. No formato normal de exibição em sala de cinema²² são projetadas 24 imagens

por segundo, um plano filmado é um conjunto de fotografias, uma cena é um conjunto de planos, um filme é um conjunto de cenas. Portanto a peça de dominó que deixamos no chão, pode não estar propriamente perdida, mas está sim à espera de um novo contexto. É importante perceber que, a partir deste ponto, a imagem ganha um novo valor interno e passa a valer por si só. *Diante da imagem, estamos sempre diante do tempo.* (Didi-Hübermann, 2000: 9)

4.2. O valor interno da imagem - a sobrevivência do arquivo

A fotografia é a verdade. O cinema é a verdade em 24 fotografias, diz Bruno Forestier protagonista de *Le Petit Soldat* (1963), de Jean-Luc Godard, (filme este, também selecionado por Farocki) numa das citações mais famosas do cinema. Aqui não se trata de realçar o intuito revolucionário da Nouvelle Vague, mas sim, sublinhar a pertinência do valor interno de uma imagem. A peça do puzzle, ainda que perdida e separada da sua caixa, contém um valor interno e a possibilidade de se encaixar noutra encadeamento. É na justaposição de imagens que o arquivo potencializa o seu valor anacrónico.

...a ligação por analogia é a lei ou princípio constituinte do pensamento metafórico, o seu nexa, já que o significado só surge através do contexto causal pelo qual um signo responde por, toma o lugar de, traz à tona, é um paralelo, o campo de ligação... (Kosuth, 2006: 214)

A sobrevivência de um arquivo depende da sua adaptabilidade a uma possível reciclagem; da concorrência formal de imagens semelhantes, da novidade do enredo e da pertinência do seu valor interno. Farocki também joga com todos estes elementos ao seleccionar todos os excertos de filme necessários a uma digna coloração e clarificação da ideia predisposta por si. Nas mãos humanas é transportado todo o valor metafórico, simbólico e atemporal da ação. No seu movimento está incutido uma das memórias colectivas mais marcantes da Humanidade.

A realidade humana é feita apenas de exemplos e de casos particulares, contudo, compreendemos os comportamentos e os gestos e as atitudes dos nossos semelhantes. É, portanto, uma semiosis análoga que deve fornecer ao cinema, que é a "semiologia da realidade no estado natural". (Aumont, 2004 : 29)

É neste valor interno da imagem que Farocki edifica o seu enredo e constrói a sua própria cronologia. Retira do arquivo de memórias excertos de filmes para produzir mais um outro arquivo, outra memória sobre as mãos: fazendo-o, mais uma vez, sobreviver.

5. Conclusão

Por mais estranho que, eventualmente, possa parecer, considera-se que a leitura faseada do documentário de Harun Farocki permite fazer uma ligeira aproximação ao conceito de toque em cinema, aproximando-o do conceito háptico: o resultado do que acontece quando alguém tocando num dispositivo desencadeia uma resposta visual ou sonora (que pode ser reduzida ou ampliada). De facto, por detrás de um toque numa tecla virtual existe um conceito, aquele que traduz a abertura de uma imagem ou um

²² Aqui refere-se somente o modo clássico de exibição de filmes em sala de cinema.

som; abertura esta que pode dizer-se mora na ponta dos dedos. Acontece então que a grande vantagem da análise fina do documentário de Harun Farocki (com o destaque ao papel multifacetado das mãos) é assim a modos que descobrir o lugar onde a especialização das mãos e dos dedos (até de cada um dos dedos) se pode visualizar quando elas e eles (dentro do filme) desencadeiam imagens e andamentos novos. Exemplo elucidativo é a alteração dos comportamentos dos personagens consoante o papel das mãos.

Como escreve ainda Benjamin: “O prazer que se retira do mundo das imagens [...] alimenta-se de um sombrio desafio lançado ao saber.” (Benjamin, 1933: 230) E nada é mais necessário, para o saber, do que aceitar este desafio. (Didi-Hübermann, 2000: 180)

Referências bibliográficas

AUMONT, J. (2004) **As teorias dos cineastas**, São Paulo: Papirus.

BENJAMIN, W. (1933) **Breves ombres II [Obras Escolhidas II] , Images de pensée [Imagens do Pensamento]** (pp. 143-277), São Paulo: Editora Brasiliense.

BENJAMIN, W. (1982) **Das Passagen-Werk (1927-1940)**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BRAEM, P. B. (1990) **Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung**, Hamburg: Signum-Verlag.

DIDI-HUBERMAN, G. (2000). **Devant le temps - Histoire de l'art et anachronisme des images**, Les Éditions de Minut.

FAROCKI, W. E. a. H. (2004). “Towards and Archive of Visual Concepts” in **Harun Farocki: Working on the Sightlines**. Amsterdam: Amsterdam University Press, Thomas Elsaesser.

FAROCKI, H. (Writer). (1997). **Ausdruck der Hände** [Video-BetaSp]. In B. Harun Farocki Filmproduktion, für den WDR (Producer).

FIELD, S. (1979). **Screenplay: The Foundations of Screenwriting**. New York, New York, USA: Bantam Dell | A Division of Random House, Inc.

KOSUTH, J. (2006). **A arte depois da filosofia: Escritos de Artistas anos 60/70**, Rio de Janeiro: Zahar.

RUDENSKI, D. (1927). **Gestologie und Filmspielerei**. Berlin: Hoboken Press Schwerin, S. K. v. A. a. C. v. (1943). Gegenstände, Formen und Symbole germanischen Rechts. Teil I: Einführung in die Rechtsarchäologie. Berlin: Ahnen-erbe-Foundation.

VICENT, J.-D. (2010). **Viagem extraordinária ao centro do Cérebro**. Alfragide - Portugal: Texto editores.

Filmografia

Ausdruck der Hände (1997), de Harun Farocki

Arbeiter Verlassen die Fabrik (1995), de Harun Farocki

Betrayed by a Handprint (1908), de D.W. Griffith

Gefängnisbilder (2001), de Harun Farocki

Le Petit Soldat (1963), de Jean-Luc Godard

Hands (1944), de Army Pictural Service - Signal Corps

Hands (1934), de Ralph Steiner, Willard Van Dyke

Un Chien andalou (1929), de Luis Buñel

North by Northwest (1959), de Alfred Hitchcock

Pickup on South Street (1953), de Samuel Fuller

The Beast with Five Fingers (1946), de Peter Lorre

Wie man sieht (1986), de Harun Farocki