

IMAGENS DO SER HUMANO NA PÓS-MODERNIDADE

*Uma análise ao documentário “Imagens do Mundo e
Epitáfios de Guerra” de Harun Farocki*

por

Joana Silva*

Resumo: O artigo pretende estudar o documentário “Imagens do Mundo e Epitáfios de Guerra” (1989) de Harun Farocki desenvolvendo um mapa mental da cartografia (Deleuze, 2000) enquanto metodologia de conhecimento do real. No contexto da cultura pós-moderna serão analisados os aspetos conceptuais do simulacro (Braudillard, 1991) e da montagem cinematográfica (Didi-Huberman, 2012) que validam o espaço heterotópico (Foucault, 1986) do cinema. Mostrar-se-á que a imagem no cinema de Harun Farocki possibilita, simultaneamente, uma cartografia do conhecimento e a construção de uma memória coletiva entre o real e o simulacro.

Palavras-chave: Cartografia; simulacro; heterotopia.

Abstract: This paper aims to investigate the cinematic and conceptual factors of simulacrum that determine in cinema the postmodern models of representation. A fundamental issue in simulacrum theory (Braudillard, 1991) establishes that the postmodern society has replaced reality and meaning with signs and symbols, and that epistemic object of human experience is of a simulation of reality. Defining simulacrum as reality mediations implies to understand cinema medium in terms of the emergence of real. To give raise to this hypothesis we will trace the epistemological framework in which simulacrum has emerged in cinema. Particularly, we will analyze the practice of simulacrum in Harun Farocki’s film “Images of the World and the Inscription of War” (1988). Methodologically, three dimensions of the simulacrum theory in cinema will be explored: mental and physical cartographies (Deleuze, 2000); montage-image (Didi-Huberman, 2012); heterocopies (Foucault, 1986). It is across the articulation of these dimensions that we pretend to give raise to our initial premise: simulacrum in cinema is a epistemic theory that grounds formally and conceptually in the image as well as in between real and semi real.

Key-words: Cartography; simulacrum; heterotopia.

* Doutoramento em Arte e Design – I2ADS. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

1. INTRODUÇÃO

Neste artigo desenvolvemos uma análise do documentário *Imagens do Mundo e Epitáfios de Guerra* (1989) de Harun Farocki através da estruturação de uma *cartografia* (Deleuze, 2000) do pensamento. Complementarmente, analisaremos a montagem cinematográfica e o simulacro na sua relação com a cartografia. Especificamente, começaremos por apresentar algumas das teorias psicológicas subjacentes à temática do simulacro e alguns conceitos e operações de análise retórica do simulacro. Passando por várias abordagens, desde a aplicação da mitologia greco-romana até abordagens psicológicas, filosóficas e sociológicas a definição de simulacro (Baudrillard, 1991), pretende salientar a fragmentaridade e subjectividade do real na cultura pós-moderna. Relativamente à componente retórica, é dada especial importância ao poder cognitivo da metáfora na construção conceptual do simulacro.

Tendo em conta a sustentação do referido quadro teórico identificaremos alguns agenciamentos teóricos do documentário que visam sustentar a efetivação de uma metodologia cartográfica. A seguir, será discutida a cartografia como simulacro da realidade, responsável pela construção de novos espaços mentais – *heterotopias* (Foucault, 1986). Finalmente, analisar-se-á a montagem (Didi-Huberman, 2012) na sua dimensão fragmentária e associativa. Partindo do conceito de pós-modernidade é na sincretização entre as duas metodologias de representação – cartografia e montagem – que se procura discutir *Imagens do Mundo e Epitáfios de Guerra* como simulacro entre o espaço do real e o espaço cinematográfico.

2. PÓS-MODERNIDADE E PSICOLOGIA DO SIMULACRO

O pós-modernismo, enquanto realidade sócio-cultural, está inserido num contexto no qual a produção de informação altera a percepção de tempo e espaço. Com o avanço dos meios de informação, a condição pós-moderna é cada vez mais vulnerável à fragmentarização e desmaterialização de sentido do real. De acordo com Harvey (1990: 336), “o pós-modernismo surgiu num clima de economia profundamente volatizada, de construção e reposicionamento da imagem política e de uma nova formulação das classes sociais.” Automaticamente deu-se a articulação entre acumulação flexível e pós-modernismo na interpretação e interligação de diversificadas concepções do real. A produção de subjectividade humana e social sofreu assim, uma reconfiguração apreciável no quadro de dinamismo que caracteriza as sociedades contemporâneas.

No plano da iconografia esta reconfiguração refere-se ao mediatismo da informação através da imagem. A sua fácil proliferação afecta pois as *estruturas de sentido* individual. Assim, a interpretação subjectiva e simbólica do real, está em contínuo processo de transformação afastando-se cada vez mais da nossa primeira dependência com o real. Este facto aponta para a questão da problematização do real proveniente das inquietações e *ansiedades* pós-modernas. Numa sociedade onde todos os conceitos são questionados, assiste-se a uma maior problematização em termos de (re)avaliações e (re)validações no domínio do real. Evidencia-se, assim, uma análise mais subjectiva do que objetiva. Subjectiva porque é originária de uma vivência cada vez mais privada, voltada para os valores individuais de cada um.

O ensaísta Lipovetsky (1983), na sua obra “Era do Vazio”, afirma que o valor principal da cultura pós-moderna é o individualismo e propõe como chave interpretativa um *processo de personalização* que envolve a passagem de um individualismo limitado para o individualismo total, destacando-se questões mais subjectivas e de psicologização do social. Daqui se poderá afirmar que a significação pessoal na busca do real presta-se a um princípio de consciência de si mesmo. Não se prestará, portanto, esta intenção a um dos paradigmas mais vinculados da sociedade contemporânea – a saber, o narcisismo? De facto, um dos principais paradigmas da contemporaneidade, e que a distancia da modernidade clássica, é precisamente aquilo a que muitos apelidam de *narcisismo contemporâneo*. É o caso de Hannah Arendt (2001), na sua obra sobre a condição humana refere que sentimento do “eu” contemporâneo é reflexo de uma sociedade tanto individual quanto autoconsciente.

No plano alegórico, o mito de Narciso constitui uma explicação metafórica da realidade contemporânea, pelo poder sedutor que atribuímos à imagem e também pelo atual culto da individualidade. Pode ser tomado também como metáfora do aparecimento da pintura, já que a pintura foi desde cedo *mimesis* da realidade. Há ainda um outro aspeto que emerge do mito: o da dissociação entre o indivíduo e a sua imagem. Sobretudo, o que está em causa é o reflexo e percepção da realidade, enquanto verdade *versus* simulacro. Tendo como base a ideia do espelho como condutor ou simulador da verdade, a projecção de Narciso no lago parece ser o modo como o “eu” reflete o exterior ao fornecer um outro espelho – o seu carácter. Consequentemente, o encontro com o vazio torna-se também numa reflexão sobre a ilusão, a aparência e a superficialidade. É um encontro com a sua consciência, com os seus mais arquetípicos e profundos receios.

De facto, foi da mitologia greco-romana que resultaram vários dos temas que algumas ciências, como a psicologia, vieram posteriormente a explorar. É neste sentido que se pode afirmar que a mitologia não é apenas uma fonte de religião greco-romana, mas é analogamente representação de um pensamento, simultanea-

mente vivo e universal, de onde os antigos puderam, e o homem moderno pode ainda hoje, tirar proveito.

Podendo a era em que vivemos ser considerada como narcisista, ela é também o seu reverso. Nesse reverso é a melancolia é uma projecção do sentimento de si, autoconsciente e autorreflexivo. Lambotte (2000), psiquiatra francesa que muito tem estudado a problemática da melancolia, faz uma abordagem tanto ao sujeito melancólico quanto à relação deste com a estética – sem, no entanto, inferir o que quer que seja de patológico. Segundo a autora, o sujeito melancólico não nega a realidade; o que acontece é que ele não sabe o que fazer com ela e evita cair na sedução que todos os outros compartilham – a ilusão.

Tanto o narcisismo como a melancolia que caracterizam a sociedade contemporânea suscitam grande interesse em capturar uma certa autenticidade da experiência humana, em termos não só de aparência da percepção como também de realidade psicológica e social. Na estética, a melancolia reflete um repensar da realidade através de um registo de apresentação de uma realidade oculta. Veja-se, por exemplo, o estudo de Lambotte (2000), justamente dedicado à estética da melancolia. Este pensar de novo, por um lado, torna-se potenciador de novas perspectivas, e por outro lado, estabelece uma relação metafórica com a realidade. Como refere Lambotte (2008), em entrevista publicada no sítio brasileiro Centopéia, temos aqui “a tarefa atribuída anteriormente à realidade, aquela de esconder e, de hoje em diante, de designar o Absoluto inacessível.” A melancolia não é nem totalmente consciente, nem literalmente inconsciente. Situa-se entre estas duas forças psicológicas como mediadora da angústia existencial entre o *eu* e o mundo. A estética da melancolia vive de dicotomias: entre a soturnidade e a libertação; entre o querer ficar e o deixar ficar; entre a simulação e a realidade. Mas vive sobretudo do emudecimento na mediação entre simulação e realidade a constatação de que a vida é uma simulação.

Esta constatação mais subjectiva do que factual é desenvolvida pela importante abordagem filosófica e sociológica de Baudrillard (1991) sobre a simulação a partir de distinção crucial entre simulação e dissimulação. Segundo Baudrillard (1991: 10), *simular* refere-se a uma ausência, ao fingir ter o que não se tem, ao passo que *dissimular* é uma presença, porque é fingir não ter o que se tem. Tratando-se então a simulação de uma ausência, não existe possível relação com o real, apenas porque “ela é o seu próprio simulacro puro” (Baudrillard 1991: 10). Nesta perspectiva, já não existe distinção entre o verdadeiro e o falso, o real e o que não é real, o visível e o invisível, porque justamente o real não existe. São necessárias estratégias de dissuasão da verdade, outras origens e meios que nos tranquilizem da constatação de que não há realidade porque tudo na vida é subjetivo,

imaterial. Nesta linha ténue entre a realidade e a irrealidade, somos armadilhados pela simulação, porque é esta a estratégia que faz a vida mais credível. E o sentido parece acontecer. Nesse momento, o universo entra no mundo da simulação ou da indiferença, por já não ter forças para querer continuar a saber: o niilismo realizou-se na simulação e na dissuasão. O *ethos* já não penetra na pele porque foi desmascarado. Não o possuímos e o que temos em posse é uma encenação dele mesmo. Tornamo-nos atores da vida, autómatos da própria consciência.

Por outras palavras, o real é o que dele fazemos. Consequentemente, dependemos apenas de nós mesmos e da nossa consciência. O simulacro é então a estratégia para escapar à verdade: a verdade de que não existe verdade. A partir daqui, poderá afirmar-se que a realidade não esconde nada; ela é o próprio simulacro. É um confronto inscrito numa vontade de ultrapassar os limites, de exceder o estipulado. Por outras palavras, poderá dizer-se que a realidade é uma vivência que se faz de fábulas e mitos e alterna entre o êxtase e a depressão. A vida é, por isso, como uma ideia. Uma ideia é apenas uma ideia antes de se tornar realidade. Presa à nossa própria consciência, a realidade nasce do jogo da irrealidade. Mas supor a existência de uma realidade mais não é do que supor a existência de uma mentira. Apenas existimos porque nos evadimos à situação do estado do mundo. Somos objetivados por formas cognitivas da aparência e não pela realidade em si mesma, pelo que será plausível pensar que nunca atingimos um conhecimento nem perfeito nem pleno sobre o problema da realidade.

Neste quadro conceptual e psicológico, confrontar a realidade é tê-la como um fragmento avulso que a faz acontecer. Anunciá-la é fazê-la no tempo, sendo na memória que ela sobrevive. Como salienta Umberto Eco em relação à arte no geral, “Mesmo que se encontre os critérios técnico-estruturais, deve e pode-se reencontrar uma relação emotiva e intelectual, descobrir uma visão do mundo e do homem” (Eco, 2008). Confrontar a realidade implica, afinal, um conflito com o descortinar da ilusão e, assim, uma outra forma de manifestação, outra forma de se inserir dentro da própria realidade. O meio exterior passa, pois, a ser apenas um ponto de partida para a (re)descoberta de um outro território – e este território será com certeza imaterial.

2.2. Retórica do simulacro

Uma outra aportação para a conceção e análise do simulacro insere-se nas ciências cognitivas ditas de “segunda geração”, cuja assunção principal é a da *mente corporizada* (“embodied mind”), e mais especificamente em estudos de filó-

sofos e linguistas sobre a conceptualização em geral e a conceptualização através da linguagem verbal em particular. Merecem aqui especial destaque o estudo do filósofo Mark Johnson sobre as bases “corpóreas” (particularmente da experiência sensorio-motora) da significação, da imaginação e da razão, sugestivamente intitulado “The Body in the Mind” (Johnson, 1987) e o estudo seminal do mesmo em coautoria com o linguista George Lakoff sobre a *metáfora conceptual* como mecanismo cognitivo fundamental, omnipresente na linguagem, na imaginação, no pensamento e na ação, intitulado de modo não menos sugestivo “Metaphors We Live By” (Lakoff & Johnson, 1980).

O estudo seminal de Lakoff & Johnson (1980) vem romper com a conceção tradicional da metáfora e da metonímia entendidas como “figuras de estilo” e mostrar que metáfora e metonímia são fenómenos conceptuais por natureza, processos e modelos cognitivos, constitutivos do nosso sistema conceptual, modos naturais de pensar e de falar, radicados na experiência humana e responsáveis quer pela estruturação do pensamento, da linguagem e da ação, quer pela inovação conceptual (cf. Silva 2006: cap. 5). No quadro da Linguística Cognitiva (cf. Silva 2006: cap. 5) Lakoff & Johnson (1980) desenvolvem na Teoria da Metáfora Conceptual uma distinção entre metáfora e metonímia. Segundo os autores a metáfora envolve uma projecção de um domínio conceptual noutra domínio distinto na base de um conjunto sistemático de correspondências por similaridade conceptual. Por outro lado, a metonímia caracteriza-se por uma relação de contiguidade entre elementos de um mesmo domínio conceptual. Não sendo dimensões exclusivamente linguísticas, a metáfora e a metonímia são também em signos não-verbais, como as imagens, os gestos, os sons não linguísticos, etc.

Para este estudo em particular, é a metáfora e a metonímia conceptuais instanciadas como metáfora e metonímia pictóricas que interessam, embora a caracterização da natureza conceptual da metáfora e da metonímia seja a mesma quer se trate da metáfora e da metonímia cinematográficas quer se trate da metáfora e da metonímia linguísticas. Sendo a imagem no cinema produto de um processo retórico de associação de diferentes contextos e imagens a exploração e construção de espaços conceptuais é também a construção de espaços metonímicos de representação da realidade. Particularmente no cinema, tanto a metáfora como a metonímia supõe frequentemente um jogo retórico com o espectador. A imagem cinematográfica torna-se dependente de outros espaços, situados em outros lugares na imagética do observador. Nesse jogo, surgem diferentes interpretações e especulações (re)equacionando o quadro de referências com que normalmente experimentamos uma situação ou contexto. O contexto do real é sempre uma construção cognitiva que se potencia metafórica e metonimicamente com a imagem em geral e com a

imagem no cinema em particular. Por conseguinte, a correspondência iconoplástica é apenas uma simulação; uma estrutura sempre inacabada, elíptica, pronta a ser finalizada pelo espectador. Concretamente, no plano do cinema a representação é fundamentalmente elíptica e que se deixa por resolver na expectativa de que o espectador a reconstrua através dos elementos do contexto cinematográfico.

3. A CARTOGRAFIA EM IMAGENS DO MUNDO E EPITÁFIOS DA GUERRA

3.1. Cartografia e imagem cinematográfica

Em *Imagens do Mundo e Epitáfios da Guerra* (1989, 75', cor, Alemanha) Harun Farocki realiza um ensaio visual acerca da relação entre percepção e produção industrial (ver anexo Figura 1). O filme baseia-se em fotografias aéreas do campo de concentração de Auschwitz, tiradas acidentalmente por pilotos americanos enquanto fotografavam a fábrica de Buna. Em 1977, procedeu-se à recolção e análise dessas imagens. A partir dessas fotografias Farocki investiga as mutações sociais e políticas da imagem – especialmente a respeito dos aparelhos ópticos: as “máquinas de visão”.

Trata-se de um documentário que utiliza estratégias análogas à investigação científica assente na invariante da cartografia. Segundo Deleuze & Guatarri (2000), a cartografia é um modelo de pesquisa que visa mapear um conjunto de fragmentos e agenciamentos, particularmente linhas de fuga, cadeias moleculares, círculos convergentes. Inevitavelmente o processo da cartografia é resultado da relação entre diferentes contextos, espacialidades, temporalidades e territórios. Haesbaert (2005) defende que a noção de território tem uma conotação material e simbólica. Neste sentido, a cartografia é duplamente referencial e metafórica. Enquanto metodologia surge sempre de um efeito de estranhamento ao lançar um novo olhar sob determinado contexto. Particularmente, no cinema documentário os lugares e os espaços são simultaneamente territórios cinematográficos, estilísticos e territórios da memória e do imaginário colectivo. O território é então uma questão de reconstruída numa montagem cartográfica de fragmentos de um imaginário e de uma iconografia. Passamos a ilustrar a cartografia com o filme em análise.

O filme abre com o canal de ondas de água de Hannover (Figura 2) e uma reflexão acerca da relação entre as ondas do mar e o pensamento. A seguir surge um instrumento hidráulico de medição do comprimento das ondas de água em contexto de laboratório (Figura 3). Posteriormente, o narrador define iluminismo apresentando desenhos de medição da época. Estas associações ocorrem umas

nas outras e sobrepõem-se sem hierarquia determinada. É claramente uma metáfora das ondas do mar e da pulsão de rebentamento da água como pulsão de ideias numa investigação. Não por acaso, o termo *Aufklärung*, que significa simultaneamente esclarecimento, iluminismo e reconhecimento militar, expõe-se como conceito da história intelectual. Estamos portanto, perante um programa cartográfico produtor de uma rede de ideias e dissociações que, à semelhança das ondas da água, “vão e voltam”.

3.2. Cartografia como simulacro da realidade

Partimos da hipótese de que a cartografia é uma metodologia de pesquisa que visa formar um simulacro da realidade sob a égide da representação. O simulacro problematiza o objeto da relação epistémica da realidade na dialética aparência/simulação, consciência/inconsciência, real/irreal. Como já referido ao longo do artigo, para Baudrillard (1991) *simular* refere-se a uma ausência, ao fingir ter o que não se tem, ao passo que *dissimular* é uma presença, porque é fingir não ter o que se tem. Para Farocki as *máquinas de visão* – designadamente fotogrametria, aerofotograma, imagens tridimensionais, simuladores e robots – servem de estrutura para discutir essa distinção ao dissimular um espaço topográfico que é por natureza um simulacro.

Trata-se de um posicionamento de trabalho que Foucault (1986) havia antecipado a partir da sua definição *heterotópica*. para descrever espaços físicos, mentais e utópicos capazes de formar simulacros da realidade. Deste modo, o cinema é claramente uma heterotopia, um simulacro, um não lugar. Encontramos uma dessas heterotopias logo no início do documentário, no momento em que são localizados navios rumo a Bremen. Segundo Foucault (1986), o navio é um espaço heterotópico por excelência, como “um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar (...)”. O navio de *Imagens do Mundo e Epitáfios de Guerra* é, de facto, um não lugar, um espaço mental que prenuncia uma possível guerra. É como se de apenas do navio pudessemos deduzir todos os outros espaços, e ao os deduzirmos pudessemos simular o funcionamento de uma comunidade inteira vítima do teor destrutivo das *máquinas da visão*.

4. METODOLOGIA DA MONTAGEM

A cartografia, enquanto método de criação cinematográfica, revela-se bastante regular e produtiva na coerência estética em *Imagens do Mundo e Epitáfios de*

Guerra ao implicar uma relação horizontal com a montagem. Segundo Didi-Huberman (2012), a montagem é um processo de construção da imagem através da associação/ dissociação com outras imagens e ideias para dar sentido ao plano final da imagem.

A montagem é um processo de construção da imagem através da associação com outras imagens ou ideias, que confere sentido a um plano final. De acordo com Didi-Huberman (2012: 174), “é precisamente na montagem que reside a representação e lhe dá o poder da enunciação”. O que quer dizer que a imagem não pode ser entendida senão na rede que conecta uma imagem com todas as outras imagens. É nesse relacionamento que se constrói o sentido da imagem. Essa enunciação da imagem acontece entre o artista e o espectador. Para o artista, a enunciação consiste na explicitação do processo artístico, na partilha de uma experiência. Para o espectador, a enunciação reside na interpretação, que por sua vez é também uma forma de experiência (que etimologicamente quer dizer “sair e dar uma volta”). Em ambas as situações, a montagem coloca a imagem no foro da subjetividade, uma vez que entre a interpretação e a criação está implícita a psique do próprio sujeito, e como tal a memória. O compromisso com a montagem é também o compromisso com aquilo que as imagens representavam originalmente, e com o que passam a configurar no plano de uma nova representação.

Toda a representação, para Marin (1988: 63), supõe um jogo entre apresentar e representar. Apresentar refere-se ao domínio autorreflexivo; representar, aponta o domínio transitivo. Representar é possível na medida em que a representação é referente em si mesma. A representação é transitiva, porque enquanto visibilidade refere-se ao objeto em si mesmo. Na transitoriedade entre apresentação e representação está o acto de criação. A montagem existe precisamente por de trás da consequência formal da criação artística. Neste processo há aspetos que ficam por dizer, memórias revividas, imagens passadas, momentos que não se recuperam. É neste cruzamento memória-imagem que, de acordo com Didi-Huberman, se desenha uma espécie de cartografia da imagem.

Por exemplo, a imagem que vemos de uma mulher sendo maquilhada ora com o intuito de beleza, ora com o intuito destrutivo elucida o paradigma associativo/ /dissociativo da montagem (Figura 4). A sequência vai surgindo várias vezes ao longo do documentário criando um corte na narrativa. É entre criação e destruição do mundo que se preconiza neste intervalo um mapa mental da camuflagem na guerra, bem como da destruição e da simulação.

O filme avança ao ritmo de associações avulsas que sistematizam uma cartografia de fragmentos, mapas, textos e fotografias de guerra para chegar à dialógica entre montagem e conhecimento da história (Warburg, 2010). A descrição das foto-

grafias de Auschwitz (Figuras 5 e 6), enumeradas repetidamente pela conjunção *e*, reforça essa ideia da montagem como mapa cartográfico da formação da história. Vem a propósito o conceito de Deleuze (2009) *imagens-ação*, que indica o efeito de ativação e de vivificação das imagens de um modo geral. E se por um lado, as imagens de Auschwitz ativam a vivência da história como trauma, por outro, denunciam a *banalização do mal* (Arendt, 2003) tornando o espectador cúmplice ou vítima da trivialização da violência.

5. CONCLUSÃO

A relação entre simulacro e montagem, envolvendo dimensões metodológicas da *cartografia*, revelou-se particularmente interessante do ponto de vista da relação entre *máquinas de visão* e conhecimento. Baseada em perfis de similaridade sobretudo a um pensamento sobre a investigação e a sua relação com a cartografia, a montagem do documentário – tanto no sentido da disposição como no da significação e do efeito que produz – explorou a noção de espaço cartográfico do conhecimento. Pôde-se assim constatar que Farocki *monta* ao longo da narrativa uma zona heterotópica. Assim, a montagem revelou-se não só como uma metodologia de construção da imagem mas também como um espaço mental do pensamento.

É mediante esta constatação que foi possível estabelecer uma analogia do cinema com o real e deste com o simulacro. A ideia de que o real e a imagem cinematográfica se interpenetram amplia e renova o olhar e o seu modo. Na medida em que a representação no espaço cinematográfico desvia significativamente o representado do real, da mesma forma, o acto criativo abre-se ao sentido entre o pensar e o fazer. E nesse processo, a subjectividade fundamenta a necessidade do acto de *ver* cinema de acordo com as problemáticas do “eu” pós-moderno. Vida e cinema convertem-se numa encenação da ilusão: existem, são finitas enquanto expressão, mas serão sempre máscaras de um *ethos* por descobrir.

Conclui-se portanto uma relação de interdependência entre cartografia, simulacro e montagem. Tanto a montagem como a cartografia evidenciam sistemas de representação do real. O centro de trabalho de Farocki evoca assim o conhecimento da história através da imagem ao reconhecer as simulações e os devires de uma memória coletiva. A realidade que é documentada torna-se na própria existência fílmica com as suas linhas de fuga: produzidas, desmontáveis, simuladas. Ao rever *Imagens do Mundo e Epitáfios de Guerra*, questionar a pertinência da cartografia será uma outra forma de questionar o que é o real no reconhecimento do que é o simulacro.

REFERÊNCIAS

- ARENDR, HANNAH (2003). *Eichmann em Jerusalém. Uma Reportagem sobre a Banalidade do Mal*. Coimbra: Edições Tenacitas.
- BRAUDILLARD, JEAN (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: IMAGO.
- DELEUZE, GILLES & GUATARRI, FELIX (2000). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. I*. São Paulo: Editora 34.
- DELEUZE, GILLES (2009) *A Imagem-Movimento. Cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ECO, UMBERTO (2008). *A Definição da Arte*, Lisboa: Arte & Comunicação.
- FOUCAULT, MICHEL (1986). “De Outros Espaços”. Tradução de Pedro Moura. http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html (acedido em janeiro 2015).
- HAESBAERT, ROGÉRIO (2005). “Da desterritorialização à multiterritorialidade”. *Anais do X Encontro de Geógrafos da América-Latina*. São Paulo: Editora AGIR.
- HARVEY, DAVID (1990). *The condition of postmodernity*. Oxford/ Cambridge: Basil Blackwell.
- LIPOVETSKY, GILLES (1983). *A era do vazio*. Lisboa: Relógio d'Água.
- LAMBOTTE, MARIE-CLAUDE (2000). *Estética da Melancolia*. Lisboa: Companhia de Freud.
- LAMBOTTE, MARIE-CLAUDE (2008). Entrevista concedida por e-mail ao sítio brasileiro Centopéia, em setembro de 2008.
- LAKOFF, GEORGE & JOHNSON, MARK (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MARIN, LOUIS (1988). “Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures”. In.: Alpers, S., Gombrich, E., Nochlin, L., Marin, L., Starobinski, J. Pleynet, M., Bouveresse, J.(Eds.). *Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne. Art de Voir Art de DécrireII*. Centre Georges Pompidou. Paris.
- SILVA, AUGUSTO SOARES DA (2006). *O Mundo dos Sentidos em Português: Polissemia, Semântica e Cognição*. Coimbra: Almedina.
- WARBURG, ABY (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal.

FILMOGRAFIA

- FAROCKI, HARUN (1989). *Imagens do Mundo e Epitáfios da Guerra*. 75 min, cor, Alemanha.

A N E X O

Fotogramas de *Imagens do Mundo e Epitáfios de Guerra* (1989) de Harun Farocki



Figura 1. Harun Farocki, *Imagens do Mundo e Epitáfios de Guerra* (1989). Fotograma do filme.



Figura 2. Canal de ondas de água do Centro de Pesquisa da Costa Alemã em Hannover. Harun Farocki, *Imagens do Mundo e Epitáfios de Guerra* (1989). Fotograma do filme.



Figura 3. Instrumento hidráulico para medição de ondas de água do Centro de Pesquisa da Costa Alemã em Hanover. Harun Farocki, *Imagens do Mundo e Epitáfios de Guerra* (1989). Fotograma do filme



Figura 4. Harun Farocki, *Imagens do Mundo e Epitáfios de Guerra* (1989). Fotograma do filme.

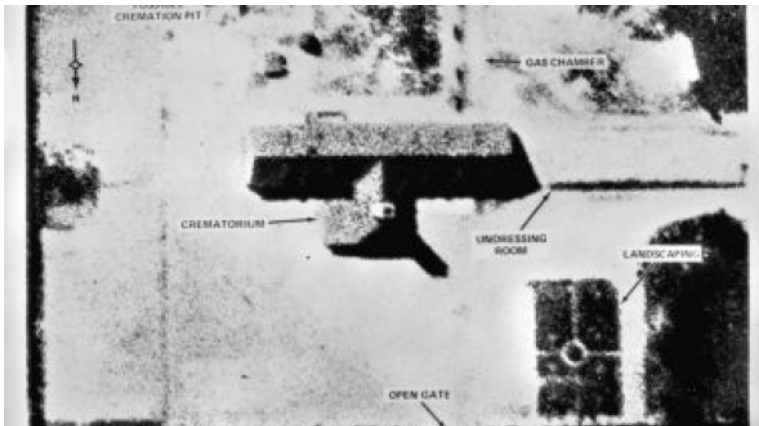


Figura 5. Fotografia aérea do campo de concentração de Auschwitz. Harun Farocki, *Imagens do Mundo e Epitáfios de Guerra* (1989). Fotograma do filme.



Figura 6. Pormenor de fotografia aérea do campo de concentração de Auschwitz. Harun Farocki, *Imagens do Mundo e Epitáfios de Guerra* (1989). Fotograma do filme.