harun FAROCKI

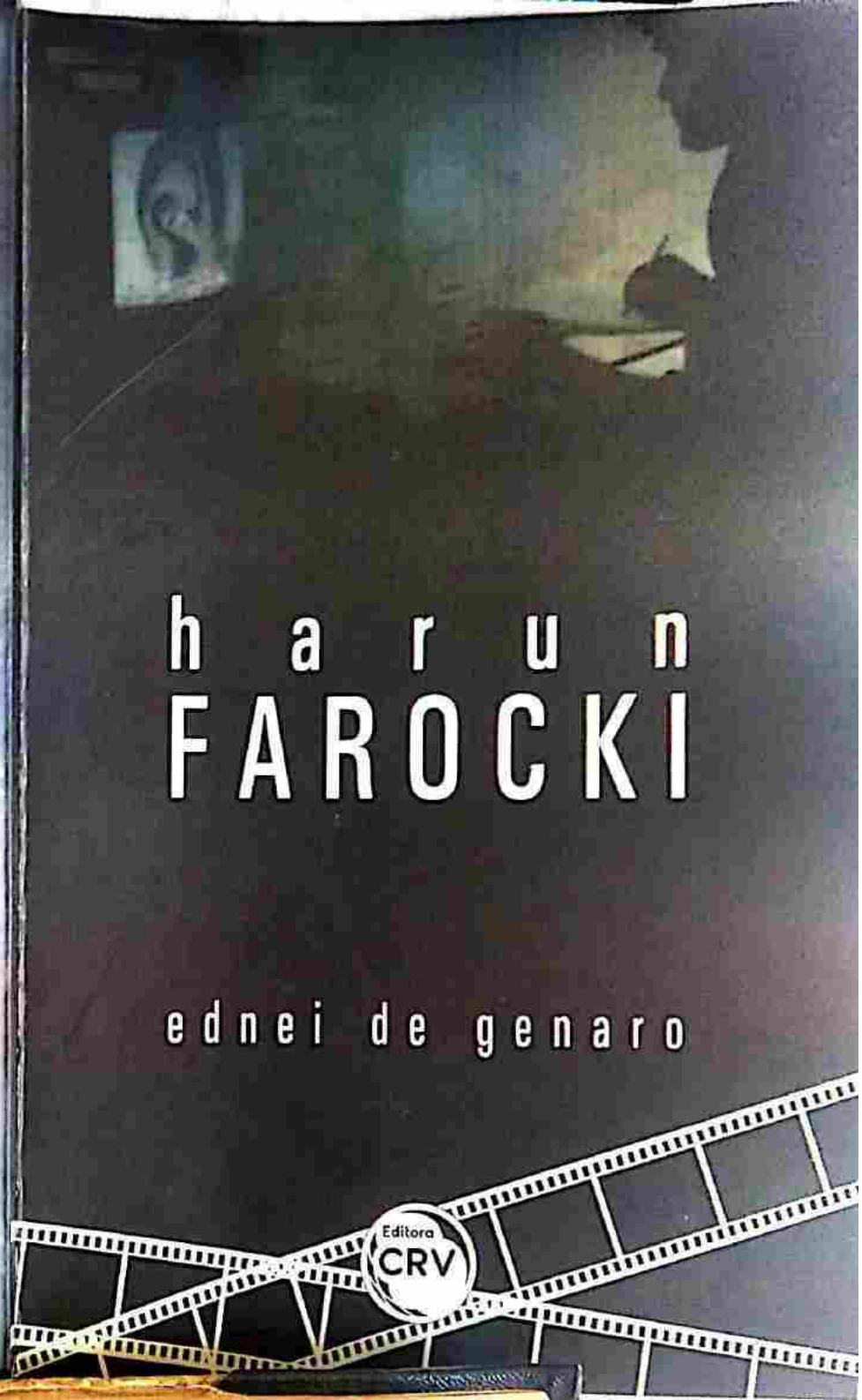
Como dimensionar a importância da obra do cineasta Harun Farocki (1944-2014), que despertou tantos instigantes ensaios de variados críticos e estetas de alta credibilidade, Thomas Elsaesser, George Didi-Huberman, Hal Foster, Christa Blümlinger, Jonathan Rosenbaum, Raymond Bellour, Kaja Silverman? Ednei de Genaro, doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, vem nos dar uma compreensiva e interpretativa resposta, articulando sobre a filosofia teórica e prática do cineasta, a biografia, as noções, reflexões e estratégias com os arquivos e a montagem, e as contribuições nos campos dos estudos das imagens e das mídias. O livro é de especial interesse aos estudantes de cinema e comunicação, e a todos interessados nas relações entre ética, estética e política a partir de materialidades de mídias.

Editora CRV

ISBN 978-85-444-2476-6

9 788544 424766

ednei de genaro harun FAROCKI Editora CRV



harun FAROCKI

ednei de genaro

Editora CRV

Editor-chefe: Railson Moura
Diagramação e Capa: Editora CRV
Revisão técnica: Felipe Barbosa Gomes

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

G324

Genaro, Ednei de.
Harun Farocki / Ednei de Genaro – Curitiba: CRV, 2018.
308 p.

Bibliografia
ISBN 978-85-444-2476-6
DOI 10.24824/978854442476.6

1. Artes cênicas 2. Cinema 3. Teatro I. Título II. Série.

CDU 792:001.891 CDD 792
778

Índice para catálogo sistemático
1. Cinema 778

2018
Foi feito o depósito legal conf. Lei 10.994 de 14/12/2004

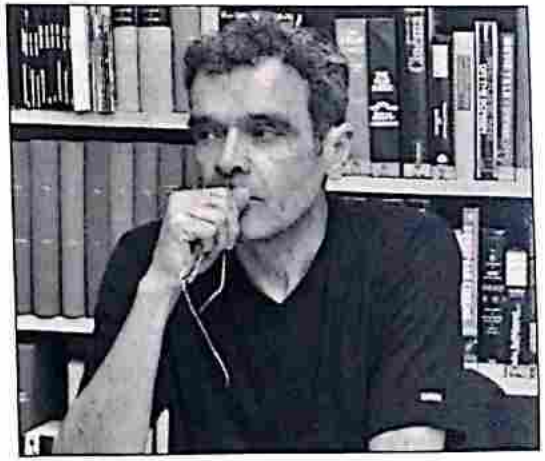
Tel.: (41) 3039-6418 - E-mail: sac@editoracrv.com.br
Conheça os nossos lançamentos: www.editoracrv.com.br

Este livro foi avaliado e aprovado por pareceristas *ad hoc*.

SUMÁRIO

MONTAGEM

ESTUDOS DE MÍDIA



Harun Farocki (1944-2014)
[Foto: Hertha Hurnaus]

APRESENTAÇÃO

Fazer a crítica é tornar difíceis os gestos fáceis demais
Michel Foucault (2006)

Aquele que entra pela primeira vez em contato com a obra de Harun Farocki descobre rapidamente que está diante de um cineasta que transpõe a noção de cinema para um sentido mais amplo, evocando continuamente reflexões acerca do próprio audiovisual e suas formas estéticas; das mídias e demais materialidades tecnológicas em meio ao capitalismo e à história em geral.

Além do conteúdo temático, extenso e múltiplo, há, pelo menos, outros dois fatores notáveis a serem destacados na obra de Farocki. O primeiro é a diversidade de obras a partir de trabalhos com imagens: estimamos 112 itens, distribuídos em 29 documentários, 16 instalações, nove agitprops, nove telecríticas, nove filmes observacionais, sete filmes-ensaio, sete ficções, cinco instalações/documentários, cinco *trailers*, quatro filmes experimentais, quatro séries infantis, duas entrevistas, uma instalação/*workshop* e cinco itens considerados perdidos. O segundo fator é a questão da autoria em Farocki, a qual não pode ser compreendida apenas pela sua ocupação principal de cineasta, mas, ao mesmo tempo, pelos seus papéis de escritor, crítico, professor e teórico do cinema, em maior medida; e, em menor, como roteirista, ator e editor.

A diversidade torna evidentemente difícil uma tarefa de classificar a obra de Farocki: Farocki como filme-ensaísta? Arqueólogo? Cineasta experimental? Crítico da violência das imagens? Foram várias classificações, todas, porém, restringidas a uma perspectiva de gênero cinematográfico ou a algum objetivo político. Em algumas entrevistas e declarações, Farocki permaneceria cético ou contestaria tais selos, que procuravam enquadrar seu trabalho em um ponto de vista específico, no qual ele buscava recusar ou relativizar.

Arqueólogo, filme-ensaísta, crítico das imagens... Penso que todas estas categorizações estejam adequadas, porém parciais. De imediato, posso dar pistas da causa disso: os comentários acerca da obra de Farocki, ainda que relativamente abundantes hoje, encontram-se, porém, dispostos quase integralmente em concisos textos: ensaios, críticas de arte, notas, artigos acadêmicos e coletâneas de artigos publicadas em livros. Farocki foi reconhecido apenas tardiamente, no final dos anos 1990, e poucos críticos escreveram de modo mais significativo e/ou recorrente sobre o artista. Desses poucos, três foram, sem dúvida, os que mais tiveram fôlego e êxito na interpretação do cineasta: Thomas Elsaesser, o mais antigo crítico de Farocki, com seus artigos

inteligentes, captando a significação conjunta do pensamento sobre mídia, estética e política do cineasta; Christa Blümlinger, com sua persistência e precisão de comentários; e Didi-Huberman, com seu longo e instigante ensaio no segundo volume de *O olho da história* (DIDI-HUBERMAN, 2010a), em que soube apreender o valor da obra do cineasta na história da vanguarda política e no trato com os arquivos.

O presente livro parte de uma pesquisa de longa duração, buscando abordar a obra de Farocki em sua teoria, método-estilo, periodização, técnicas, estratégias, influências, proposições e críticas. O intuito é uma interpretação mais minuciosa. Tarefa importante, desafiadora e necessária. Ora, na atual conjuntura de análise crítica da obra deste cineasta, falecido recentemente, torna-se apropriado um livro que enfrente a demarcação do legado de um dos artistas que surgiu no calor dos acontecimentos de *maio de 1968* e direcionou sua arte em uma "road not taken" – como disse, certa vez, o crítico americano Jonathan Rosenbaum sobre a obra Farocki.

Procurarei apresentar um livro não apenas com um enfoque abrangente, mas que, especialmente, venha a estabelecer uma *abertura* compreensiva para o entendimento das problemáticas diversas que a obra de Farocki trouxe ou esteve envolvida. Para isso, tenho um propósito bem definido: *Farocki enquanto pensador e operador de mídias*.

Farocki pode ser considerado um teórico de mídias atípico: nunca deixou de cultivar seus estudos e pensamentos *a partir de* suas obras fílmicas. Almejava que seus filmes fossem "livros", querendo, com isso, encontrar um apropriado *pensar cinematográfico*. Precisava, assim, compreender e praticar seus gestos de operar as mídias diversas que *formavam* seus filmes – estudando minuciosamente os horizontes filosófico-políticos das mídias, continuamente o *conteúdo* de seus filmes.

Ser um pensador-operador no cinema é bastante complicado. Nada é óbvio, "cartilhado", no trabalho sério de um *pensar* com imagens – lugar em que não existe verdadeiramente definida uma *gramática*. Encontrar uma instância reflexiva no cinema, uma *montagem de ideias* tem, ainda hoje, um sentido de desbravar novos caminhos – e foi exatamente isto que Farocki aceitou e arriscou fazer.

Farocki foi um dos cineastas que soube evidenciar o transbordamento das fronteiras do cinema, de forma a pensar e lidar intensamente com as multiplicidades de imagens(-movimento) geradas pelas tecnologias visuais do mundo moderno. Em suas obras, encontramos o *cinema* em todo lugar: em lares, ruas, prisões, fábricas, casernas, escritórios, ou até em lugares inesperados ou inóspitos, como em canos subterrâneos ou em um filme institucional de um campo de concentração... Ou seja, encontramos o cinema – ou melhor, a

câmera, o vídeo, a fotografia, as simulações virtuais etc. – nos espaços civis e de guerra: dois espaços que Farocki procura mostrar em transformações e relacionamentos inéditos desde o início do século XX. Ora, a obra de Farocki nos faz trilhar um pouco do percurso extremamente turbulento do século passado até chegarmos ao contemporâneo, a partir do ponto de vista das crescentes midiatizações do mundo, com histórias e lutas políticas diversas, agenciadas por *gramatizações não literárias* – por códigos, telas, visores, interfaces, arquivos e outros dispositivos que *atravessam* o cinema, e o *operar* do cineasta, quando este produz suas obras.

Entre os anos 2008 e 2010, percebi, cada vez mais, minha afinidade acadêmica em pensar as materialidades de mídias e as tecnologias, de forma geral em suas perspectivas filosóficas, políticas e arqueológicas. A obra de Farocki foi, antes de tudo, o que diria ser um *encontro* – que me levou, por conseguinte, ao cinema – notadamente ao doutorado em Comunicação na Universidade Federal Fluminense. E, como certa vez esclareceu Deleuze – este "autor-nômade" que escreveu obras sobre Kafka, Leibniz, Nietzsche, Proust –, um *encontro* nunca quer ser uma simples monografia, mas, sim, a busca de um ambiente que faça surgir coisas novas; que proposições, individuações, afetos, intensidades ocorram. Foi tal perspectiva que muito me motivou, pois rematava, ainda, outro esclarecimento, proveniente do crítico de cinema Adrian Martin: para honrar uma obra, não é necessariamente preciso minar sua estrutura, "[...] mas pelo menos escrever algo que esteja em sintonia com o seu espírito. Apanhar algum desse espírito..." (MARTIN, 2013).

Entre os anos 2012 e 2014 obtive três oportunidades de aproximar-me de meu "objeto de estudo" – além de, obviamente, assistir aos seus filmes e ler seus textos. A primeira devido ao evento realizado no Rio de Janeiro, em que Farocki (e Antje Ehmann) ministrou o *Workshop 'Labour in a Single Shot'* e deu uma conferência.[1] As duas outras oportunidades vieram a partir de uma *bolsa sanduíche* na França,[2] ocasião em que pude visitar instalações

1 Evento *Harun Farocki e a política das imagens*, realizado por iniciativa de Fernanda Bruno (MediaLab/UFRJ) e Tadeu Capistrano (PPGAV/UFRJ), por meio do programa *MAR na Academia*, entre os dias 21 de novembro a 05 de dezembro de 2012. *Workshop* e conferência ocorridos, respectivamente, no Centro de Artes Hélio Oiticica e no Museu de Arte Moderna. Também neste evento, além de participar, ministrei, junto a Hermano Callou e Hernan Ulm, um minicurso (*As Imagens do Mundo: posições em torno de Harun Farocki*) no Museu de Arte Moderna (MAM-Rio); e pude, no mesmo local, assistir a diversos filmes de Farocki em projeção cinematográfica, sob a curadoria de Ícaro Vidal Jr. e Hermano Callou.

2 *Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior* (PDSE-CAPES), entre março de 2013 a fevereiro de 2014, no *Institut de Recherche et d'Innovation* (IRI-Centre Pompidou), sob a supervisão do pesquisador e filósofo Bernard Stiegler.

de Farocki,[3] bem como concretizar uma entrevista com o próprio Farocki.[4] Em abril de 2015, apresentei a primeira versão do meu texto sobre o cineasta, em caráter de defesa de tese de doutorado, no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF, sob a orientação do professor Cézar Migliorin. De 2015 para cá, o texto passou por contínuas revisões e aperfeiçoamentos, tendo sido duas partes publicadas em revistas acadêmicas[5].

Em 2017, uma nova etapa de pesquisas se deu a partir dos trabalhos de curadoria e organização de catálogo (incluso textos traduzidos de Farocki) na *Mostra Harun Farocki – O trabalho com as imagens*[6], realizada em Fortaleza, em parceira com artista e pesquisadora Virgínia Pinho.

Com Farocki, posso dizer ao leitor, aprende-se e vislumbra-se muitas coisas, e não apenas cinema: estética, ética, persistência, rigor, paixão, política, filosofia... e crítica. Com ele, pode-se compreender o sentido e o valor da frase de Foucault que destaquei em epígrafe. Ora, sabemos que nem tudo que se diz *crítico* o é realmente; e, sobre isso, a obra de Farocki nos faz entrar em concordância com dois enunciados: uma verdadeira crítica é, antes de tudo, uma *tomada de posição* (DIDI-HUBERMAN, 2008); e também a busca de algo que venha a 'tornar difíceis os gestos fáceis demais' (FOUCAULT, 2006, p. 180).

***

Caro leitor, como explicitei, o livro procurará desenvolver continuamente o seu título: mostrar como e porque Farocki pode ser considerado mais amplamente um *pensador e operador de mídias*. Apresento então o roteiro que elaborei para evidenciar isso. No *Capítulo 1* (teoria), realizo uma compreensão da concepção de cinema de Farocki, abordando três temas centrais: a disposição filosófica geral em pensar as materialidades; a decorrente visão materialista-fenomenológica do objeto temporal cinematográfico (cinema); e a posição ético-política a partir disto, que denomino *reconciliação Prometeu-Epimeteu*. No *Capítulo 2* (método-estilo), apresento a noção de *operar mídias*,

3 Em Bruxelas, na exposição *Harun Farocki – Side by Side*, ocorrida entre março e junho de 2013, na Argos – Centro de Arte e Mídia; e em Paris, na exposição *Harun Farocki. Parallel*, ocorrida nos meses de janeiro e fevereiro de 2014, na Galeria Thaddaeus Ropac.

4 Entrevista conduzida pelo presente autor e Hermano Callou. Ocorrida no mês de fevereiro de 2014, em Berlim. Publicada na revista Devires – Cinema e Humanidades (UFMG), vol. 12, n. 1 (Jan./Jun. 2015) [prelo].

5 A primeira na revista Matrizes, vol. 10, n. 2 (Maio/Ago. 2016), tendo por base uma versão encurtada do *Capítulo 2* deste livro; a segunda na revista Eco-Pós, vol. 18, n. 2 (2015), a partir de uma versão modificada do *Item IV* do *Capítulo 6*.

6 Evento realizado entre os dias 14 e 20 de dezembro de 2017, apresentando um conjunto de doze filmes, no cinema Dragão do Mar, e duas instalações, no Centro de Narrativas Audiovisuais (Cena 15).

demarcando a coerência lógica do pensar e agir cinematográfico do cineasta. Em seguida, no *Capítulo 3* (obra), realizo uma periodização dos percursos estético-políticos, fazendo concisas análises de seus filmes e instalações, assim como discuto as influências fundamentais, contextos e posições de autoria.

Os *Capítulos 4* e *5* (arquivo e montagem) dão especiais atenção às técnicas, estilos e proposições nas dimensões específicas de *operação cinematográfica*: os trabalhos de montagem e os modos de tratar os arquivos: Farocki como arqueólogo e montador.

No último capítulo – *Capítulo 6* (estudos de mídia) –, atenho-me exclusivamente em discorrer acerca dos pensamentos e estudos de mídias presentes nas obras de Farocki, sistematizando seis contribuições centrais: 1. *Broadcasting* e sincronização; 2. Industrialização e cultura; 3. Centrais de cálculo – civil-militar; 4. Imagem pós-fotográfica/operativa; 5. Trabalho e tecnicidade; e 6. Gesto e midiatização. Discuto cada uma desses itens, sempre em contato direto com as obras fílmicas (e escritos) de Farocki.

A minha *leitura* da obra do pensador-operador Farocki veio a alcançar, enfim, uma conclusão a respeito do pensar e agir *tecnoestético* inerente à obra do cineasta. Busco, assim, na *Conclusão*, esclarecer exatamente isso, arrematando os apontamentos finais de nosso percurso.

Creio que seja necessário, aqui, fazer duas recomendações finais. Ao leitor que não conhece muito da obra de Farocki (muitos de seus filmes e instalações encontram-se ainda pouco divulgados, ou mesmo desconhecidos e/ou fora do alcance do espectador), indico começar a leitura pelo *Capítulo 3* antes de prosseguir pelo *Capítulo 1* e seguir adiante. Em algumas partes do livro movimentamos um discurso mais filosófico; nesses momentos, espera-se, portanto, uma leitura mais lenta.

TEORIA

CAPÍTULO 1

TEORIA DO CINEMA A PARTIR DE FAROCKI

O cinema, já o disse muitas vezes,
é antes de tudo uma história das técnicas
que assume o lugar dos mitos.
Jean-Louis Comolli (2008)

Em diversos filmes e escritos, o cineasta alemão Harun Farocki (1944-2010) refletiu e propôs teorizações acerca do cinema, deixando uma compreensão a respeito, ainda que dispersa. Realizaremos uma tentativa de sistematização e comentário da "teoria do cinema" do cineasta a partir de sua perspectiva filosófica central, a reflexão sobre a materialidade de mídias (cinematográfica, especialmente), apresentando as teorizações e proposições em função de três posições centrais interligadas: 1. a *disposição filosófica* do cineasta em pensar o mundo em termos de materialidades da mídia, permitindo a ele, abarcar, a partir do cinema, a afinidade entre matéria e memória; 2. a *reflexão fenomenológica* acerca de tal materialidade, que o faz compreender e problematizar o cinema (a montagem cinematográfica) na acepção de um objeto temporal; e 3. o *modo ético-político* no qual o conjunto da análise da materialidade e memória no objeto temporal cinematográfico compõe, no cineasta, um gesto crítico frente à modernidade: o de *reconciliação Prometeu-Epimeteu*.

I. Materialidade e memória

No final da década de 1960, Farocki inicia sua produção cinematográfica dialogando intensamente com as questões teóricas, estéticas e políticas advindas das vanguardas artísticas e, genericamente, com os discursos marxistas. O curta-metragem ficcional *Fogo inextinguível* (1969)[7], um de seus primeiros filmes, exibe uma visão de mundo calcada por ideias materialistas e dialéticas, de modo que o tema da obra, a produção do Napalm, a bomba incendiária de terrorismo de Estado usada no Vietnã pelos EUA, era evidenciada em sua mais explícita materialidade de surgimento – *no chão* de uma indústria química

7 Para a ficha técnica dos filmes de Farocki, em cronológica, e dos demais filmes citados neste livro, consultar *Referências / Obras de Farocki / Filmes Citados*, no fim do livro.

estadunidense –, e explicada a partir de proposições de síntese e práticas dialéticas, envolvendo variados agentes: tecnologias, ciências, Estado, empresa, proletários e estudantes.

Ao longo dos anos, contudo, esta visão de mundo terá transformações, sobretudo pela influência de teóricos de mídia alemães e franceses,[8] de modo que a dialética marxista será deslocada e trabalhada de maneira distinta, mais "livre", fazendo-o, especialmente, aumentar a estima e efetiva presença do ensaísmo e do gesto de *operar* materialidades de mídias.

Em uma entrevista de 2007, o cineasta teve a oportunidade de salientar sua visão: "Eu creio que a produção material tem sua importância, mesmo se ela tende a ficar cada vez mais imaterial" (FAROCKI, 2007a); de modo que, em outra declaração, de 2013, surgia um enunciado no qual procurava reagir às perspectivas idealistas ou abstratas em relação à teoria do cinema:

> [...] Pode ser uma completa radicalidade viver no mundo das ideias da teoria de cinema, privilegiando as ideias do cinema frente ao cinema real. Em geral não são somente os conceitos que nos levam aos objetos, senão que também são os objetos que nos levam aos conceitos (FAROCKI, 2013a, p. 288-89).

Em seus filmes e escritos, Farocki mostrou-se sensível em relação às materialidades de mídias (aos "objetos", no contexto da citação) e, não obstante, examinou-as a partir de imagens e palavras. Em *Como se vê* (1986), filme no qual apresenta uma arqueologia das tecnologias digitais, encontramos um comentário decisivo, que evidencia seu pressuposto ao pensar as materialidades que formam e são temas de suas obras: "Diz-se que os movimentos dos planetas serviram de protótipo para o movimento da roda de fiar. Mas eu prefiro dizer: é porque os humanos já tinham inventado o torno que puderam reconhecer o movimento dos planetas."

A perspectiva de Farocki não é, pois, a de um mundo "liquefeito", desmaterializado. Imerso desde muito jovem em mídias cinematográficas, sua disposição filosófica foi a de compreender os ambientes tecnoculturais, salientando suas características sociotécnicas, midiáticas. No início da carreira do cineasta, entre as décadas de 1960 e 70, sua visão sobre a materialidade baseia-se ainda fortemente na noção clássica de *força produtiva*. Neste momento, Farocki é influenciado diretamente pelo viés marxista da Teoria Crítica – de Adorno e de Sohn-Rethel, principalmente. Contudo, a partir dos anos 1980, as noções de dispositivo e arqueologia – vindas principalmente das influências

8 Tais influências – de Flusser, Müller, Straub-Huillet; de Virilio, Foucault, Godard e Bresson, especialmente – serão examinadas no *Capítulo 3*, principalmente.

de Foucault, na corrente francesa, e de Flusser e Kittler, na corrente alemã – iriam ser observadas diretamente nas obras de Farocki, fazendo surgir novas teorias, práticas e críticas. Dispositivos e arqueologia seriam imprescindíveis para a visão filosófica e política do cineasta. Assim, se na década de 1970, a noção de força produtiva, em sua relação dialética com as relações de produção, encampava análises das tecnologias nos ambientes tecnoculturais, da produção industrial, especialmente, ressaltando as implicações na organização da produção, exploração, desemprego etc., tal como podemos observar em *Entre duas guerras* (1978); posteriormente, nas décadas de 1980 e 90, a noção de dispositivo ampliaria o horizonte, analisando e compreendendo as tecnologias não somente como ferramentas e máquinas no campo do trabalho, mas também considerando-as frente às regras, normatizações, códigos de diferentes ambientes da cidade como um todo, tal como podemos observar, intensamente, nos filmes *Trabalhadores saindo da fábrica* (1995) e *Imagens da prisão* (2001), em que as tecnologias de produção, regulação e subjetivação seriam amplamente abordadas.

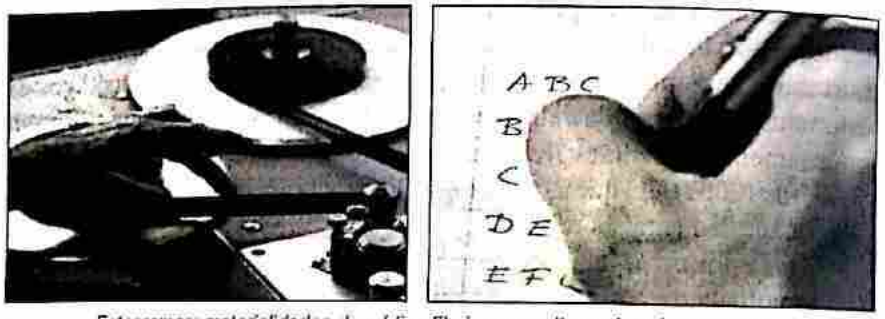
Devemos notar que a compreensão de mundo de Farocki, ininterruptamente voltada para pensar as materialidades de mídias, foi, continuamente, "dialética", mas assentida de um modo bastante peculiar, uma vez que ele não se limitou a operar a uma compreensão hegeliano-marxista a respeito, que viria, no campo do cinema, da tradição de Eisenstein. Em relação à tradição, como veremos no próximo capítulo e no *Capítulo 5*, Farocki foi muito mais vertoviano, isto é, seu ensaísmo é muito mais disposto a transindividuar diferentes fragmentos de arquivos de imagens, sem se prender a ideias de síntese, totalizações, "superações" etc.

As materialidades de mídias serão elementos ativos como os demais que constituem uma sociedade ou coletividade. O que interessa a Farocki compreender são os sentidos e agenciamentos próprios dos objetos no mundo, constantemente negligenciados. Esta era, aliás, a sensibilidade que ele apreciava na obra do cineasta francês Robert Bresson. Motocicleta, copo, dinheiro, talheres, jumento etc. foram magistralmente filmados por Bresson, de modo que o cinematógrafo era acionado para mostrar a "força", o caráter ativo, das coisas não humanas, exibindo um mundo menos centralizado, "antropocêntrico".

Em suas obras, vemos o cineasta pensando a materialidade de sua ocupação mais direta, o cinema, e também de uma infinidade de outras mídias, em sentido amplo: pintura, jornal, livro, rádio; estúdios de gravação e de edição de imagens publicitárias, música; a dimensão industrial da fotografia; das imagens operativas, de *softwares*; as arquiteturas de altos-fornos, de cárceres, de fábricas; entre outras.

Escrevendo sobre a forma das películas de cinema na era analógica, Farocki delineou o seguinte entendimento:

> O filme de cinema é um belo objeto de perda. A cópia nova já apresenta finas ranhuras no momento em que ela chega à cabine de projeção, e anteriormente o negativo já padece no curso da reprodução. Para salvar um filme, não há outra maneira que tirar uma cópia. Mas como as lembranças de uma experiência vivida, o estrato significante do filme é ligado ao suporte, a transferência não irá sem perda (FAROCKI, 2003a, p. 71).



Fotogramas: *materialidades de mídias fílmica e escrita em* Interface (1995)

Farocki procura refletir sobre a conjugação da materialidade com a dimensão de memória. Em outras palavras, de forma mais reflexiva, da relação entre o suporte e a retenção da memória; ou da reminiscência a partir de uma materialidade. Em diversas oportunidades podemos vê-lo, de forma explícita, evidenciar tal conjugação: em *Entre duas guerras* (1978) e *Ante aos seus olhos - Vietnã* (1982), quando realiza reflexões acerca dos suportes de memória em sentido histórico (arquiteturas, jornais, fotografias, fábricas); em *Indústria e Fotografia* (1979), *Imagens do mundo e inscrições de guerra* (1988) e *Como se vê* (1986), quando alcança reflexões arqueológicas a partir da recuperação de imagens aéreas, fotogrametria, cartões postais – mas também com a materialidade de motores à combustão, tecelagem, câmeras automáticas etc. –, produzindo reminiscências e pensamentos sobre acontecimentos tecnocientíficos diversos; em *Imagens da prisão* (2000), *Trabalhadores saindo da fábrica* (1995) e *Natureza morta* (1997), quando parte para estudos de caso: arqueologias visuais de dispositivos diversos em prisões, fábricas e publicidades; e em *Interface* (1995), quando perpetrou reminiscências e reflexões através dos seus próprios filmes na sala de montagem. Exemplos não faltam.

Refletindo sobre *O túmulo de Alexandre* (*Le tombeau de Alexandre*, 1993), documentário de Chris Marker, Rancière (2010, p. 179) afirma:

> Comecemos por algumas evidências que, para alguns, ainda podem parecer paradoxais. Uma memória não é um conjunto de lembranças da consciência. [Com esta afirmação] [...] a própria ideia de memória coletiva seria vazia de sentido. A memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos. O túmulo por excelência, a Grande Pirâmide, não guarda a memória de Quéops. Ele é essa memória.

A reflexão de Rancière parece traduzir bem aquilo que se apresenta na perspectiva de teoria de cinema de Farocki. As memórias técnicas constituem os diferentes e verdadeiros dispositivos que *transportam*, como *suportes*, a memória da humanidade. No mundo moderno, a *imagem técnica* – esta *exterioridade midiática* tão poderosa –, surgida a partir de diferentes tipos de máquinas fotográficas e cinematográficas, afirma-se enquanto materialidade e memória, sendo capaz de criar acontecimento (capaz de produzir e confundir-se com a memória – ou a História). Após exibir e comentar uma série de imagens de arquivos da Revolução Romena de 1989, Farocki e Andrei Ujica, no documentário *Videogramas de uma revolução* (1992), mostram um aparelho de televisão disposto em uma sala repleta de pessoas ansiosas por ver-ouvir a emissão que veicularia os últimos acontecimentos da revolução, no dia 25 de dezembro de 1989. Na ocasião, os cineastas descrevem e comentam:

> Neste dia, as câmeras estão agrupadas numa sala do estúdio. Estão viradas para o televisor, na expectativa de receberem uma informação importante. Pela mesma razão, as ruas estão vazias. Estão todos assistindo, à espera das imagens de uma única câmera que ainda tenha acesso ao que está acontecendo. Câmera e acontecimento. Desde sua invenção, o filme parece ter, como principal objetivo, tornar visível a história. Conseguiu mostrar o passado e pôr o presente em cena. Vimos Napoleão a cavalo e Lênin no trem. Foi possível inventar o filme porque havia história para contar. Sem que se percebesse, em dado momento a página foi virada. Ao ver o filme, pensamos: se o filme é possível, então a história também é (Comentário).

Fotogramas: *Emissão televisiva na Revolução Romena de 1989* (Videogramas de uma revolução, 1992)

No comentário, Farocki e Ujica poderiam estar citando os filmes ficcionais *Napoleão* (Abel Gance, 1927) e *O trem de Lênin* (Damiano Damiani, 1988) para justamente enfatizar, com isso, que não somente os registros textuais constroem e registram a memória e a história, mas também – e cada vez mais fundamentalmente – as imagens, os filmes e quaisquer que sejam os *suportes materiais do tempo*. Na teoria do cinema de Farocki, tal visão elementar sobre as imagens evidencia os planos *histórico*, de *criação estética* e *compreensão filosófica*, os quais, para ele, justificam os gêneros cinematográficos ficcional e documental como estando em uma mesma posição fundamental.

Documentário/ficção

No *plano histórico*, ficção e documentário equivalem em termos de significação. São documentos, vestígios, memórias. Em filmes-ensaio de pesquisa de arquivos como *Trabalhadores saindo da fábrica* (1995) e *Imagens da prisão* (2001), Farocki aborda, da mesma maneira, ficção e documentário: "Todo filme de ficção é também, naturalmente, um documentário, desde que carregue testemunho de eventos profilmicos" (FAROCKI, 2015a, p. 84) – compreendendo por eventos profilmicos tudo aquilo que se encontra registrado pela câmera em um filme: objetos, gestos, falas, atores, cenários etc. No *plano de criação estética*, ficção tende a ser documentário; documentário tende a ser ficção. Esta era a ideia de Godard. Farocki, da mesma forma, atribuiria que:

> [...] que não devemos estabelecer uma diferença entre ficção e documentário, ou entre filmes ricos ou pobres, etc. Mesmo que se escreva poesia também se pode ler Tolstói. Não é um problema. Há sempre uma transparência em causa que faz com que não se tenha que fazer algo de semelhante, de igual. (FAROCKI, 2008a).

A distinção entre ficção e documentário torna-se, pois, apenas uma funcional classificação de gênero. Sobre o assunto, Farocki ironizava e politizava a respeito, dizendo que a única maneira possível de distinguir tais gêneros seria que, enquanto diretor de documentário, a pessoa nunca poderia comprar uma piscina privada, porém, como diretor de cinema de ficção, talvez pudesse (FAROCKI; STEYERL, 2011, p. 5). A única exceção ao primeiro caso, ele ironicamente escreveu depois (FAROCKI, 2015a, p. 82), talvez ocorresse com Michael Moore.

Tais visões nos planos histórico e estético podem, enfim, ser mais bem compreendidas a partir do plano de *compreensão filosófica*. Na perspectiva de Farocki, a resposta à pergunta "o *real* é algo a ser *reproduzido* por um sistema

de representações, de signos ou um dado a ser captado e 'magicamente' *recriado*?", será uma afirmação e ponderação a respeito da segunda opção. Para ele, ao empregar o suporte da memória cinematográfica, a vida *ingressou* no material e compôs, *magicamente*, outro tipo de perpetuação de sua reprodução. O cinema documental e ficcional seriam, antes de tudo, "uma imitação mágica da realidade" (Idem, p. 16); ou seja, algo que conotaria um verdadeiro valor de *magia*, de *ritual xamânico*, àqueles que francamente praticam atividades de montador-cineasta em sentido amplo.[9]

Farocki, influenciado embrionariamente pela estética do distanciamento (Brecht), desde sempre procurou, em seus filmes, afastar-se ou negar a produção imaginária de verossimilhança. Um de seus aprendizados contemporâneos vinha de Godard, o qual dizia: "não procure, encontre!" – entendendo, pois, que *encontrar algo* não condiz com a perda da autoria, da criação. Farocki (Idem, Ibidem), por sua vez, assinalou: "A renúncia da autoria esconde o culto ao autor: aquele que encontra sabe como julgar e, portanto, é o verdadeiro autor. Há uma longa tradição disto no modernismo. O papel do curador ou do DJ ou do programador de filmes tem sido mais celebrado agora."

Cinema como suporte da memória

Como começamos a notar, o pensar de Farocki acerca das materialidades o faz compor uma noção de mídias, em geral, e de cinema, em particular, enquanto *suportes da memória*. Sabemos que as mídias modernas, o suporte fotográfico e, um pouco mais tarde, os suportes fonográfico e o cinematográfico, isto é, as *imagens técnicas*, inauguraram uma nova era maquínica, indo além da linguagem escrita linear, manual.[10] Tais imagens abriram novas linguagens, estilos e modos de ver por enquadramentos, programas, códigos, estruturas de montagem etc. Como fato histórico, após 1880 – momento em que se dissemina nas sociedades a fotografia, o fonógrafo; a máquina de escrever e o cinema –, tornou-se incerta, frágil, qualquer teoria que evita a justaposição entre a "informação" (dos suportes) e o "espírito" (humano) (KITTLER, 2013a). A fotografia e o cinema (olho), o fonógrafo (ouvido) e a máquina de

9 Conforme esclarece Ferreira (2006, p. 203), ao se pensar em termos de magia e xamanismo, compreende-se o mundo "[...] menos como uma essência fixa, uma propriedade de tal ou qual indivíduo, e mais como uma operatória, como uma maneira de colocar em contato realidades distintas mas intimamente relacionadas". Isto parece ser exatamente o que Farocki observava e pretendia que seus filmes expressassem.

10 "Em questão de poucas décadas (entre 1889 e 1927)", escreverá Ihde (2004, p. 30), "os filmes integraram o som, alcançando um caráter *audiovisual*. Atualmente, este audiovisual de duas dimensões segue sendo o padrão de muitos meios de comunicação (cinema, televisão, videogravadora, e quase todas as apresentações em multimídia, inclusive os computadores). O *audio-visual* se sedimentou de maneira tão sólida em nossa forma de ver/escutar que se tornou óbvio e inconsciente em nossa experiência."

escrever (mão) foram inventos que modificaram as formas de *gramatização*[11] da memória e, tão logo, da cognição humana (materialização da experiência). Farocki, em sua montagem cinematográfica, tinha uma constante percepção da justaposição entre os suportes da memória e sua consequente gramatização. Na obra instalação/documentário *Interface* (1995), ele exibe imagens de diferentes máquinas (de código, criptografia) e contextos (espionagem, Segunda Guerra Mundial, eletrônica) os quais estariam na mesma base genealógica que propiciou o desenvolvimento da montagem cinematográfica. Para ele, a justaposição entre o *suporte de memória* Enigma e o *espírito* de Alan Turing teria um valor paradigmático. Vemos imagens dos aparelhos, da mão que digita, dos códigos; e Farocki comenta:

> Quando você digita uma letra na máquina, você aciona um impulso elétrico que viaja ao longo de um determinado caminho, dependendo das posições do cilindro, levando a iluminação de letras diferentes. Durante a Segunda Guerra Mundial, os ingleses tiveram sucesso em construir uma máquina capaz de quebrar o código alemão. Liderados por Alan Turing, eles construíram um mega-calculador, que foi fundamental para o desenvolvimento do computador. Alan Turing tinha prazer em perceber o intelecto humano como uma máquina. Ele queria pensar a si mesmo como uma máquina. (INTERFACE, 1995).

As mídias modernas movimentaram uma nova fenomenologia no mundo, e isto veio a ser um horizonte intelectual fundamental em Farocki. Sobre essa nova fenomenologia, Elsaesser (2002) escreve:

> Central em seu trabalho é o *insight* de que, com o advento do cinema, o mundo ficou visível de uma maneira radicalmente nova, com conseqüências de longo alcance para todas as esferas de vida: do mundo do trabalho e produção, ao político e de nossa concepção de democracia e comunidade, da guerra e planejamento estratégico ao pensamento abstrato e filosófico; assim como para as relações interpessoais e afetivas, para a subjetividade e inter-subjetividade.

Podemos dizer que – mais do que um *insight* – esta foi a posição primordial do trabalho de Farocki: um enfoque em pensar as questões dos ambientes e subjetividades criados a partir deste novo mundo visível, o cinema. Como

11 A partir de Stiegler (1998; 2009a e 2010), a gramatização (literária, analógica e digital) é compreendida como a forma e o processo pelos quais os fluxos temporais de mídias são gravados, reproduzidos, discretizados (digitalizados) e espacializados. A gramatização corresponde, pois, à transformação de um contínuo temporal em uma descrição espacial (material), possibilitando caracterizações de descrição, formalização e discretização de procedimentos humanos (cálculos, linguagens, gestos); algo que permite, assim, memória e reprodutividade.

evidenciou Flusser (1985; 2008), a fenomenologia abriu caminho para compreender como os ambientes e as subjetividades são estendidas, modificadas, a partir dos inúmeros objetos, dispositivos: imagens, palavras, interfaces. Em concordância com isso, a concepção de cinema, em Farocki, aproximar-se-ia da dimensão fenomenológica: como um *objeto temporal*, uma realidade disposta na projeção cinematográfica, enquanto "montagem da consciência" – algo que, na tradição da teoria do cinema, acompanharia, de certa maneira, o entendimento de André Bazin.

> O sentido não está na imagem, ele é a sombra projetada pela montagem, no plano de consciência do espectador [...]. Resumindo: tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de um arsenal de procedimentos para conferir aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado (BAZIN, 1991, p. 68).

II. Objeto temporal cinematográfico

Comentando *Palavras e Jogos* (1998), filme observacional no qual Farocki observa as normatizações diversas presentes em programas de auditório de canais de televisão alemã, o próprio escreveu: "Se o cinema produz sonhos, então este tipo de televisão produz devaneios [...] [cria-se um] vago desejo de repetição, como um encanto mágico que não pode ser falado, mas que ainda reverbera" (FAROCKI, 2010a). O cinema, esta máquina de "produção de sonhos", permanece, assim, em uma indefinição de seu caráter. Não há uma determinação *a priori* de seu valor, porque, a princípio, a máquina cinematográfica ocupa posição de *objeto temporal*, ganhando diferentes potências estéticas e políticas, dependendo de suas formas de montagem, em sentido amplo. Nestes termos, os suportes cinematográfico e fonográfico, que formam o audiovisual, são, por excelência, *objetos temporais* – mídias que somente se constituem por meio do tempo: tornam-se reais a partir de um fluxo temporal (do filme ou do áudio), sendo, portanto, um fluxo que permanece em sua *duração*, que se esvai logo após sua aparição. Tal entendimento pode ser esclarecido comparando, como faz Stiegler (2013a), com outros dois *objetos midiáticos*, o literário e o oral:

> [Um texto] assume a forma de um objeto linguístico *espacial*, ao passo que o discurso oral é um objeto linguístico *temporal*. Quando um leitor lê um texto, este objeto espacial é *re*-temporalizado: leitura é a trans-formação do espaço de volta para o tempo de leitura. Um filme também é um objeto espacial, que só pode ser re-temporalizado via a mediação desse dispositivo que chamamos projetor [cinematógrafo], assim como a reprodução de uma gravação sonora requer um reprodutor de som [fonógrafo].

Na conjunção dos dois primeiros casos, temos uma situação linear/linguística (texto/oralidade). Porém, no primeiro caso, o *ser humano* (leitor do texto) re-temporaliza aquilo que está espacializado no papel, por exemplo. No segundo caso (imagem/som), a situação é não linear/codificada: a *máquina* (leitora) re-temporaliza a música, ou o filme que está discretizado e espacializado em CD-ROM/DVD, por exemplo.

No pensamento do "fundador da fenomenologia", Edmund Husserl (2001; 2002), a consciência humana é definida como essencialmente cinematográfica. Isto vem ser essencial para compreender a questão da "síntese simbólica" que Farocki, como veremos a seguir, evoca. A consciência constitui-se como um fluxo de pensamento (de retenções), sendo, tal como o cinema, uma arte tão própria de *seleção* (montagem); vista como um "centro de pós-produção", de "edição" – de "montagem da consciência" –, conjugando os fluxos de *retenções primária, secundária* e *terciária* (STIEGLER, 2001). Para explicar a fenomenologia dessas retenções presentes na relação entre o objeto temporal cinematográfico e o ser humano, pode-se retomar o célebre exemplo husserliano da melodia: a melodia é um conjunto de sons (notas musicais) dispostos em ordem sucessiva, em um fluxo. Quando se ouve uma melodia em um registro fonográfico, ouvimos uma experiência – enquanto fenômeno – gravada e disponível para a consciência, sem atentarmos para onde e quando foi gravado. Primeiro ouvimos a gravação (*retenção primária*: momento de percepção original, de certa atenção ao objeto). Depois, em uma *re-audição* da gravação, alcançando novo fenômeno (*retenção secundária*: momento de possibilidades de imaginações – lembranças, consciências – que podem dar "unidade" ao objeto). Evidentemente – e isto é central para compreendermos a perspectiva de Farocki –, tais retenções não seriam possíveis sem a presença da mídia (*retenção terciária*: a própria condição de possibilidade de cognição, via reminiscência com a materialidade). Da mesma forma que a melodia, o filme tem estas mesmas propriedades fenomenológicas. O cine-fotograma permite o fluxo de *re-visão*;[12] o fonograma permite o fluxo de *re-audição*. Ambos permitem que algo *passado* (imagem/som) retorne e torne-se *realidade*, como um "espírito" ou "fantasma". Nos termos de Farocki: uma "imitação mágica da realidade" capaz de exercer um tipo de "montagem da consciência".

12 "[A] coincidência do *fluxo maquínico* com o *fluxo de objeto temporal* produzido [...], [a] conjunção de passado e realidade e este efeito de real que Barthes tinha identificado na foto, renova-se aqui no domínio do som – com a diferença de que, no caso da foto, era uma *pose*; enquanto que no caso do som gravado, como no caso do cinema, é um *fluxo*" (STIEGLER, 2001, p. 45-6, grifos do autor).

"Montagem da consciência"

Em Farocki, o objeto temporal cinematográfico será precisamente uma forma de *sincronização* no fluxo de imagens, de "síntese simbólica", de modo que o filme se distingue e tem potência diferente de outras formas de comunicação, como o texto e a oralidade. Acompanhando a projeção de um filme, o espectador não "questionará" se o tempo de explosão da bomba, que duraria um minuto, passe a ter 30 segundos ou dois minutos – como assistimos na ficção *Four o'clock* (1957), de Hitchcock. Também não duvidará sobre a possibilidade das vidas reais de Anita, Mastroianni e Fellini serem embaralhadas com as projeções e reminiscências de atuações passadas – em *Entrevista* (1987), de Fellini. Farocki oferece-nos ainda mais dois exemplos, os de *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) e de *Acossado* (Jean Luc Godard, 1959).

> [Em Cidadão Kane] [...] representa-se o distanciamento de um casal no decorrer dos meses, mostrando como se sentiam cada vez mais distante um com o outro (e demonstram cada vez menos interesse um pelo outro). *Cidadão Kane* se trata de uma vida e, em *O acossado* somente de uns dias, neste sentido uma viagem de automóvel de uns quinze minutos de duração real reduzido a um minuto e meio de filme não se diferencia muito do primeiro matrimônio de Kane. Ali se vê a expressão de Metz de uma *síntese simbólica* (FAROCKI, 2013b [1981], p. 88).

A *síntese* da qual nos lembra Farocki é instância de produção de "ilusão cinematográfica", "efeito de natural", de real. E como nos lembra o também cineasta e crítico Jean-Louis Comolli (2007, p. 21) – com o qual procuraremos estabelecer um diálogo produtivo com Farocki –, tal ilusão provocada pela montagem do filme *não* se define enquanto algo negativo; ela é, na verdade, a princípio, necessária e "desejada": "Todo corte é corte no tempo. Há a temporalidade do filme, há a temporalidade da consciência (como soma ativa das percepções, sensações e atenções do sujeito). As duas temporalidades se opõem e se compõem" (Idem, p. 19).[13]

Sobre o objeto temporal cinematográfico, Farocki não procuraria por uma definição estrita, mas em pensar as formas de *síntese* (de montagem). O cinema, enquanto espacialização do tempo da consciência "para além da

13 Podemos ainda complementar, a partir de Stiegler (2001), que sempre que o espectador assiste a uma imagem-movimento, isto é, toda vez que o espectador assiste à inscrição material de um fluxo temporal "passado", ele está oferecendo (consciente ou inconscientemente; de maneira forte ou fraca, pouco importa) sua *atenção* ou *cognição* como forma de *recognição* de um projetor, que veicula signos, gestos, sensações, eventos etc. por imagens (e sons), de tal modo que o espectador *acompanha* a projeção, abrindo-se ao fenômeno de "entrar no filme": alcança uma *síntese* cognitiva ou simbólica por meio de uma experiência corporal de retenções com o suporte de memória cinematográfico.

consciência", ou, caso queiramos, produção de imaginários, pode ser tanto ambiente de promoção de potências como de impotências aos imaginários psíquicos e coletivos. Na década de 1980, Farocki parte para pensar e questionar uma síntese que acreditou ser seminal: a técnica de montagem denominada *plano e contraplano*.

Contextualização e crítica

Por que o plano e contraplano? Sem dúvida, tal como fez Comolli, ao eleger o *jump cut*, para fazer uma compreensão da *forma* do cinema e, ao mesmo tempo, fazer a crítica de determinado tipo de montagem. Ora, as resoluções sobre a montagem não são desvencilhadas de uma posição histórica: "[...] os cortes, as maneiras de cortar e de fazer raccord não são a-históricos. Seria preciso escrever uma história do 'Corta!'" (COMOLLI, 2007, p. 26).

Em 2006, Comolli escreve o ensaio *Algumas notas em torno da montagem*, evidenciando o contexto político-cultural no qual sua visão de montagem cinematográfica teria de confrontar: "O que se pode dizer é que as sociedades organizadas em torno do capital mundializado entraram globalmente na era do controle [...]" (Idem, Ibidem). Sua análise crítica recairia, pois, a respeito do significado contemporâneo do *raccord* (continuidade cinematográfica), e daquilo que denominou, observando o uso da técnica de *jump cut*,[14] de *montagem espetacular*. Por sua vez, Farocki, anteriormente, em 1981, em contexto diferente do de Comolli, escreve o artigo intitulado *Plano e contra-plano: a expressão mais importante da lei do valor cinematográfico* (2013b, p. 83-98),[15] apresentando também suas visões e questões, como veremos, a partir de uma técnica de montagem específica.

O plano e contraplano surgem como uma técnica de construção narrativa vinda da tradição de *montagem americana* (com câmeras únicas, fixas, que unem cenas "teatralizadas"), sendo uma contribuição seminal para retirar o cinema de seu estágio "primitivo". A técnica, que pode ser compreendida como um tipo de estilização em *mise en scène* do princípio científico de Kuleshov,[16] tendo sua disseminação ocorrido principalmente a partir dos anos 1910, com

14 A técnica de montagem *jump cut* consiste em fazer com que, em uma mesma cena, as sequências *não* se estabeleçam em uma continuidade temporal e sim "saltem" no tempo e, porventura, também modifiquem o enquadramento, impetrando assim a montagem no sentido de evidenciar *desconexões* diversas, sendo, desse modo, um *raccord* intencionalmente "imperfeito".

15 Farocki estudou diretamente a técnica de montagem não apenas no referido ensaio, mas também em 2006, na instalação *Sobre a construção dos filmes de Griffith*.

16 Nas décadas de 1910 e 1920, o cineasta experimental russo Lev Kuleshov (1899-1970) fez experiências de associações de imagens ou planos diferentes. Com isso, ele pôde perceber e analisar as capacidades de seleção e derivação de significações, interpretações e afetos no espectador por meio da montagem cinematográfica.

os filmes de D. W. Griffith. Seria o princípio básico de construção de "ilusão cinematográfica". Uma forma de narrar, de "trabalhar" as significações das imagens em cadeia, enquanto técnica de mostrar determinada cena em um ângulo e, posteriormente, alterá-lo, invertendo o ponto de vista na sequência (normalmente em 180°). Uma construção de simetria axial, de simetria por ponto, filmando duas ações que, na verdade, estão se confrontando através de um tipo de enquadramento e dimensão temporal decididas pela câmera e montagem. Para Farocki, tal técnica teria se tornado cada vez mais "imperativa"; um modelo padrão de constituição e controle da continuidade do filme pelo diretor. "O plano e contra-plano, assinalará Farocki (2013b, p. 89), é a expressão mais importante na lei do valor [cinematográfico], uma norma inclusa mesmo em sua ausência"; uma "lei universal" na qual tudo se torna amador, pré-cinematográfico, caso um filme não apresente tal princípio. "Com plano e contra-plano qualquer um pode fazer um filme e, ao mesmo tempo, se alguém sabe fazer um filme sem plano e contra-plano é considerado amador (somente é profissional se souber fazer o que qualquer um sabe fazer)" (Idem, p. 97).

Fotograma: *Estudo da origem do plano e contra-plano em Sobre a construção de filmes de Griffith* (2006)

Plano e contraplano: a regra elementar; a "lei do valor cinematográfico". Farocki faz explicitamente uso do vocabulário marxista ao especificar tal técnica que, para ele, veio a se tornar modelo "inquestionável" de montagem, alinhando-se, assim, aos outros modelos (político, econômico, cultural) de produção de cinema: "O plano e contra-plano oferece a melhor opção para manipular o tempo do relato. Mediante a alternância [de pontos de vistas] propõe-se desviar a atenção podendo fazer desaparecer o tempo real entre os cortes" (Idem, p. 93).

Bem sabemos que, ao criticar tal forma de montagem, o horizonte de Farocki *não* é recusar a "ilusão cinematográfica" produzida pelo cinema,

mas, propriamente, pensar os contextos e significados do *desvelar* ou *velar* de um filme. Propriamente, o plano e contraplano, no mais das vezes, vêm a expressar a simetria, a regularidade, "idealidade" de construção narrativa, intentando anular as diferenças, os ruídos, as ambiguidades, os desencontros etc. que fazem parte da vida – e, tão logo, do cinema.

Ora, por que se procura o controle, a partir de uma "harmonia" total do tempo (e espaços) de um filme? Comolli (2007, p. 29) é quem nos responde, problematizando:

> [...] sempre teve no cinema um combate entre vontade de controle e demanda de liberdade. [...] A guerra é do tempo. O pensamento do tempo e a gestão do tempo. Formas de tempo, modelos temporais se opõem uns aos outros. Nada de surpreendente que o inimigo dos mercados seja o tempo *incontável* (Idem, p. 31).

Em Farocki, do mesmo modo, na relação do cinema com o mundo, caberiam as perguntas: por que tanto se deseja, com o plano e contraplano, os enquadramentos e construções de sequências normatizadas de corpos, objetos e espaços, tempos? Por que afinal tanto se deseja "capturar" o tempo e o espaço, tornando-os facilmente adaptáveis à "montagem da consciência" idealista?

Assim, em 1981, o discurso de Farocki tinha a ver com a sua preocupação em relação a uma tal técnica que se estabeleceu, na conjuntura da indústria cultural, como "lei do valor" do cinema, abertamente inclinada aos "controles dos imaginários". De tal modo, o cineasta desde sempre evitou utilizar o plano e contraplano, admirando quem usou este recurso cinematográfico em sua obra, admirando quem procurou trabalhar e subverteu tal técnica – Bresson e Godard, notadamente –, apontando o filme *O Acossado* (1951), de Godard, como uma primorosa contravenção à regra. Em cena clássica, o casal Patrícia Franchini e Michel Poiccard (Jean Seberg e Paul Belmondo) está em um carro, circulando pelas ruas de Paris. Um diálogo ocorre de forma entrecortada. A câmera, disposta atrás dos personagens, enquadra ininterruptamente apenas Patrícia (somente seus cabelos, nuca e meio rosto). Godard quebra um tabu. A ausência de plano e contraplano não será um erro de *raccord*: será uma tentativa de revelação da estrutura "imperativa" do cinema, a partir de sua anulação. Godard busca *desvelar-velar* o processo de produção da ficção por meio da técnica de *jump cut* – notemos bem isso –, ao mesmo tempo em que continuava ficcionando. Expressava, pois, a vontade de uma outra relação entre autor e espectador a partir do objeto temporal cinematográfico – a qual se mantivesse longe do caráter "fascista" da indústria cinematográfica, como dizia Godard, naquela época (FAROCKI, 2013b).

Fotogramas: Sequência de cortes (jump cut) sem contraplano em *Acossado* (1951)

Como em Godard, a procura de Farocki por uma teorização do cinema pode ser compreendida enquanto uma tentativa de compreender e debater os caminhos adotados, os limites e as novas configurações possíveis, fugindo de uma posição dogmática, determinista, estereotipada, não reflexiva; assim, a questão é bem outra: procura-se o dissenso. Para o cineasta alemão existiria um problema estético-político incidindo no imperativo do plano e contraplano, algo que, em última instância, despotencializaria o pensar cinematográfico, pois o uso de tal recurso aufere maior relevância narrativa a partir do texto, revogando – como veremos no próximo capítulo – aquilo que Farocki mais requeria com o objeto temporal cinematográfico: dispor de aportes horizontal, transversal e transindividual as imagens e palavras. "Os contra-planos podem servir para estruturar o texto. Também podem fazer com que o escutar seja mais divertido, uma vez que nos mostra uma imagem nova, enquanto o texto contínua." (Idem, p. 93).

Em *Acossado*, ficção dos anos 1950, assinala Comolli (2007, p. 19), o *jump cut* era um gesto "liberador": "gesto de rasurar, de riscar, de partir o corpo representado", revelando a ilusão cinematográfica, anulando o *raccord* e fragmentando a cena. Neste filme, por um instante, a temporalidade fílmica entra "em conflito com a consciência subjetiva do tempo como fluxo" (Idem, p. 20). Todavia, contemporaneamente – ele prossegue –, o *jump cut* serve, fundamentalmente, como insígnia de "controle do tempo", subsumindo o filme ao tempo adaptável, lábil, dobrável, conformável, à disposição do autor (Idem, p. 30). Na multiplicidade de telas, imagens, observadas hoje, a fragmentação torna-se um problema político. Não pela fragmentação em si mesma, mas pela forma com que tal fragmentação vem a se conformar enquanto *montagem espetacular*: do *ir e vir* acelerado, volátil, fugaz; do *começar e terminar* sem sentido; do *não cultivar* uma ideia, uma reflexão, um sentido afetivo ou espacial (Idem, p. 15).[17]

17 "Atualmente, [o *jump cut*] é – nos clipes, nas publicidades, nas revistas – o marcador estereotipado de uma 'modernidade' convencional, um efeito retórico. É isso que é preciso questionar. De *O homem da câmera* a

Outros tempos, outras críticas, portanto. Em todos os tempos, contudo, para Farocki (e Comolli), no objeto temporal cinematográfico, o "esconder o corte" (*raccord*), o "fragmentar o corte" (*jump cut*), o "normatizar o corte-enquadramento" (*plano e contraplano*) são *formas de montagem inerentemente políticas*. Na construção de um filme, em um determinado contexto histórico, o para quem e o porquê de tais técnicas (e das demais) permanecem abertamente em pontos de interrogação.

Assim, em 1981, Farocki, buscava – como Comolli, em 2006 – posicionar-se diante dos padrões de produções cinematográficas em determinado contexto político-cultural. "São os autores", escreve Farocki (2013b, p. 83), "os autores-autores, que se revoltam contra o princípio do plano e contra-plano". Sua intenção maior era a de marcar distância de uma atitude que almejasse *domínio* ou *comando* do mundo *a partir do* cinema. Afinal, a quem convém separar o cinema dos espaços banais, do plano que dura e pesa como um constrangimento? A quem interessa apartar os gestos contraditórios, as situações ambíguas, os jogos de forças indefiníveis, incontroláveis, que geram alteridades diversas? Ou ainda, na dimensão específica vista: por que determinar de maneira tão fácil as ideias, a seleção e uso das imagens a partir do plano e contraplano? Para Farocki (2013b, p. 83), enfim, considerando que a maioria dos filmes é composta por "oitenta por cento de situações dialógicas", o plano e contraplano tende a tornar-se realmente uma "moeda de troca", intercambiável, "neutra", "límpida" – uma *lei geral do valor*.

Compreendemos que, a partir das teorizações de Farocki, a questão política no cinema – como nas demais mídias – surge enquanto movimento contra a *in-diferenciação* ou da *desindividuação* psíquica e coletiva. Ora, se o cinema for tão-somente o controle, a "cadeia ininterrupta de imagens" reduzido a entreter e consumir, o espectador experimenta o *julgo* das imagens, que o querem como "escravos" (DELEUZE, 1990). Sem a diferenciação, isto é, sem a quebra dos clichês e estereótipos, sem a busca por alteridades, composição de singularidades e politização do *socius*, o indivíduo viveria apenas o "mal-estar" perante uma adequação passiva (sincronia) com o objeto temporal cinematográfico (STIEGLER, 2001). Contudo, como diz Deleuze (1985), o cinema, que inicialmente produz um "choque", *não* é, essencialmente, uma "paralisia", uma imputação de doutrina. Esta mídia, na verdade, seria aquilo que, em sua atribuição de "montagem da consciência", "força-nos a pensar",[18]

Bowling for Columbine, a fragmentação mudou de sentido." (COMOLLI, 2007, p. 19).

18 "É somente quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efetua: *produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral*. Porque a própria imagem cinematográfica 'faz' o movimento, porque ela faz o que as outras artes se contentam em exigir (ou em dizer), ela recolhe o essencial das outras artes, herda o essencial, é como o manual de uso das outras imagens, converte em potência o que ainda só era possibilidade. O movimento automático faz surgir em nós um autômato espiritual, que, por sua vez, reage sobre ele." (DELEUZE, 1985, p. 189).

convoca-nos a *imaginar*, como nos faz completar Dubois (2004, p. 44): "o cinema é tanto maquinação (uma máquina de pensamento) quanto maquinaria, tanto uma experiência psíquica quanto um fenômeno físico-perceptivo. Sua maquinaria não é só produtora de imagens como também geradora de afetos, e dotada de um fantástico poder sobre o imaginário dos espectadores". A projeção cinematográfica é, antes de tudo, um lugar sempre capaz de mobilizar *multiplicidades* de afetos e de percepções singulares.[19]

Comolli (2008, p. 23), em outro texto, escreveu: "O cinema, já o disse muitas vezes, é antes de tudo uma história das técnicas que assume o lugar dos mitos". Sabemos: não poderia haver um mal intrínseco em permanecer no "mito da caverna" moderno, maquínico. Cinema é, antes de tudo, uma *liberação* tecnológica dos tempos modernos. Farocki, em sua tentativa de encontrar novas formas de pensar e posicionar-se no mundo, em sua luta pela retomada da autenticidade do cinema, pensa que esse deva ser, sim, a *ilusão* – para a construção de potências imaginativas, de imanências do pensar, de diferenciações e autenticidades dos gestos.

Na teoria do cinema de Farocki, enfim, a procura elementar que se coloca, que demanda sempre certa complexidade, que nos faz passar por questões e posições caras à fenomenologia (objeto temporal cinematográfico), ao pós-estruturalismo (dispositivos) e ao marxismo (contexto histórico e política na montagem), seria como evitar que sejamos reduzidos às bestialidades, dos clichês, estereótipos que estão presentes (também) no cinema e querem nos incidir e controlar. No artigo de 1981, como vimos, em momento ainda de "subversão marxista", era preciso *desvelar* ou *demonstrar* à situação, enfrentando tudo aquilo que, com o cinema, foi *reificado* nas produções de ilusões, de imaginários. Contudo, tais compreensões e posições de Farocki, calcados em um *desvelar* os processos, permanecerá se refinando e alterando-se em um horizonte de compreensão maior que denominamos, no capítulo seguinte, como *operar mídias*.

III. Reconciliação Prometeu-Epimeteu

Na obra de Farocki, a questão da materialidade e memória inerente à montagem cinematográfica pode ser vista como diretamente entrelaçada em

19 "Do cinema podemos esperar o melhor e o pior [...]. Nas piores condições comerciais, ainda se podem produzir bons filmes, filmes que modifiquem as combinações de desejo, que destruam estereótipos, que nos abram o futuro [...]" (GUATTARI, 2006).

uma *posição ético-política*. Tal como pensamos, o cineasta teria procurado realizar algo semelhante ao que Joseph Beuys[20] fez nas artes plásticas (BORER, 2001; BELTING, 2014; STIEGLER, 1996; 2013b), a saber: diante de um caráter de modernidade que leva à *perda contínua dos gestos*, torna-se vital um posicionamento político de *reconciliação*, nos sentidos dados por Prometeu e Epimeteu[21] – duas figuras mitológicas que no pensamento ocidental foram continuamente separadas. A descrição mais disseminada dos mitos é de Platão (*Protágoras*, 320d–322a). Conta-se que os irmãos Prometeu e Epimeteu tinham personalidades bastante diferentes e foram designados para a tarefa de distribuição de qualidades específicas e equilibradas aos seres vivos, de forma a permitir a convivência entre eles. Epimeteu começa a distribuição e, ao final, percebe ter esquecido um único ser: o humano. Epimeteu fica eternizado pela imagem do esquecimento, do *atraso*, e da disposição para meditação acerca de sua falta. Prometeu, por sua vez, revisando os trabalhos do irmão, toma ciência do erro e, a fim de corrigi-lo, *avança*, com astúcia ou coragem; porém, de modo imprudente: rouba dos deuses (Hefesto e Atena) e entrega ao homem o fogo e a sabedoria – símbolos da técnica e da razão (*logos*), respectivamente. Os mitos representarão, pois, ao mesmo tempo, duas potências e duas faltas: reflexão/esquecimento (Epimeteu); de astúcia/imprudência (Prometeu). Epimeteu, mito relegado na História, significará "aquele que vem depois"; que esquece; e Prometeu, mito tão enaltecido, "aquele que pensa antes"; que antecipa. Na conjunção em que se encontram, o primeiro vive a partir de um olhar preso ao passado; o segundo, obsessivamente impelido ao futuro: Prometeu, aquele que está sempre *em avanço*, símbolo da coragem, de domínio da natureza, do progresso técnico avassalador, indiferente aos ritmos distintos das individuações técnicas e das individuações psíquicas e coletivas – enaltecido pela tradição ocidental. Epimeteu, símbolo do olhar pensativo, de recolha para a meditação, da procura pelos sentidos da vida, da experiência; aquele que está *em atraso*, esquecido – relegado pela tradição ocidental – e que carece de reabilitação ao lado de seu irmão.

20 "Em uma conversa que teve com três colegas na Basiléia no ano de 1985, Joseph Beuys perguntou sobre o sentido do fazer artístico no mundo alterado de hoje. Em vez de Prometeu, tão amiúde reivindicado como revolucionário e como adversário dos deuses para o papel do artista, Beuys insistiu no novo modelo de Epimeteu, que, na qualidade de reconciliador, 'preservou os nexos de sentido da cultura'. A antiga revolta da arte teria se consumido porque aquilo contra o qual se dirigia estava ele mesmo em dissolução. Seria preciso instar na presença de Prometeu e Epimeteu juntos, mas nesse caso se trataria de 'uma arte que nós teremos ainda de inventar'" (BELTING, 2014).

21 Na mitologia grega, os irmãos Prometeu (Προμηθεύς, "aquele que tem a antevisão") e Epimeteu (Επιμηθεύς, "aquele que reflete depois") são dois titãs, filhos de Jápeto e da ninfa ou oceânide Clímene, tendo também os irmãos Atlas, Héspero e Menoécio.

> Epimeteu não é simplesmente o esquecido [...]. Ele é também aquele que é esquecido. O esquecido da metafísica. O esquecido do pensamento [...]. Sempre que Prometeu é notado, esta figura do esquecimento é esquecida – como a verdade do esquecimento, que chega sempre tarde demais: Epimeteu. É espantoso que essa figura da reação tardia – do *après-coup*, do retorno através do fracasso da experiência, da *épimétheia*, oferecendo seu nome ao pensamento como tal –, não apenas permanece fora do centro do pensamento fenomenológico da finitude, mas é severamente excluída (STIEGLER, 1998, p. 186).

Para nós, Farocki, como Beuys, é um dos artistas contemporâneos que nos faz pensar na reabilitação conjunta dos mitos, de modo a alcançar a ressignificação do mundo via *reconciliação*, em dupla articulação, dos valores prometeicos e epimeteico – algo que nos permitiria pensar em uma perspectiva de *transpor* as suas "faltas", e a requerer, enfim, a restituição da autenticidade dos gestos, hoje dominada pela voraz encampação prometeica tão-somente niilista de *avanço*.

Farocki, em seus filmes, análises e críticas, procurou demarcar os equívocos de uma atitude *apenas* prometeica (progressivista, confinada ao niilismo) ou *apenas* epimeteica frente ao mundo e à finitude humana (reflexiva-retrógrada), confinada ao conservadorismo), sendo ele, para nós, um exemplo expressivo de afirmação da *reconciliação Prometeu-Epimeteu*, no sentido de nos fazer pensar as organologias técnicas, psíquicas e coletivas, a partir de seu contínuo trabalho com as materialidades de mídias. Seu gesto cinematográfico é, pois, de busca pela potencialização, em dupla-articulação, da *temporalidade de avanço* e da *temporalidade de reflexão*. Aqui, decididamente, o cinema é então um lugar de desbravamento, de mudança de perspectivas, de ensaio-intelectual e prático-artístico, buscando continuamente o contemporâneo: *o agir prometeico*; mas também, concomitantemente, um lugar de intensos litígios, de olhar para a história, de pausa para rever valores e narrativas: *o refletir epimeteico*. Esse nos parece ser o gesto mais profundo da "escolha vocacional" do cineasta.[22]

Em um pequeno artigo de 1993, escrito para a revista americana *Discourse*, Farocki inicia anotando os diferentes processos de racionalização que

22 Entre os críticos de Farocki, há uma compreensão unânime, sintetizada da seguinte maneira por Elsaesser (2010, p. 100): "Se alguém se perguntar como, em primeiro lugar, a mídia técnica e, mais tarde, a mídia eletrônica, transformaram a sociedade civil, mudaram as práticas e rotinas de trabalho, e afetaram a política e o aparato de guerra nos últimos cinquenta anos, não encontrará melhor cronista de suas histórias ou observador mais arguto de suas conexões inesperadas que Harun Farocki. O fato de ser cineasta, além de pensador e escritor, é tanto um sinal dos tempos, quando uma escolha vocacional. Um cineasta, ao produzir imagens, não apenas acrescenta itens ao acervo mundial; ele também comenta o mundo criado por essas imagens, e o faz através delas".

incidiram nos dispositivos cinematográficos, e no caráter geral do mundo do trabalho. O motivo da anotação, ao final, se transforma na revelação de sua preocupação central de *reconciliação Prometeu-Epimeteu*:

> O termo *cinema de autor* me tocou e, desde então, tenho observado a evolução das técnicas de produção. Eu descrevi aqui, em suma, um poderoso desenvolvimento, o que me exclui e me coloca para escanteio. Meu único meio de defesa é fazer filmes sobre esse tema. Eu faço filmes sobre a industrialização do pensamento (FAROCKI, 1993, p. 77).

Farocki compreende que, na modernidade, a perspectiva de "choque" com a industrialização, que ele experimenta de forma ininterrupta no cinema, pode significar francamente uma violência que culmina com a perda da autenticidade dos gestos, individuais e coletivos. Em sua posição ético-política, como veremos mais tarde, no *Capítulo 4*, ele aproxima-se – e dá outro sentido – da posição estabelecida por Walter Benjamin, quanto esse autor analisou o quadro *Angelus Novus*, do pintor Paul Klee.[23]

Poderíamos dizer, afinal, que, na teoria e prática de cinema de Farocki, o objeto temporal cinematográfico pode ser considerado enquanto história das mídias técnicas *assumindo* o lugar dos mitos, como disse Comolli; e *assumir* não significa anulação destes, mas sua transformação, sua *incorporação* pelas artes. Assim, a obra cinematográfica deste cineasta, que vem junto com a fragmentação provocada pela modernidade, partindo de uma organologia, unindo cultivos técnicos, psíquicos e coletivos, será fundamentalmente a história crítica das formas e conteúdos de "montagem da consciência", que busca o encontro gerando sinergias e situando-se como um *ponto de inflexão*: o lugar de atravessamento transindividual de diversos elementos que constituem o mundo; o lugar, por excelência, de *reconciliação Prometeu-Epimeteu*; um ponto de inflexão *farmacêutico* – tal como veremos agora, no capítulo sobre o *operar mídias* de Farocki.

23 "Ele [o *Angelus Novus*] gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval" (BENJAMIN, 2012, p. 14). Continuaremos a ver, no *Capítulo 4*, como, ao interpretar a "figura melancólica do anjo novo da história", Benjamin aborda a questão da *restituição* dos gestos em meio ao *choque* advindo com a modernidade. Contudo – e pensando sobretudo no caso de Farocki –, a melancolia não será uma "paralisia"; uma absorção romântica, messiânica ou nostálgica. Os capítulos seguintes pretendem, entre outras coisas, mostrar na prática, em suas obras, o significado de tal posicionamento, a partir da aproximação da obra de Kafka com a de Farocki.

MÉTODO-ESTILO

CAPÍTULO 2
OPERADOR DE MÍDIAS

Eu sou o chefe, mas...
sou um chefe especial, pois
também sou o operário
Jean-Luc Godard (*Número Deux*, 1975)

Em *A farmácia de Platão*, o filósofo Jacques Derrida buscou elucidar toda a riqueza do "misterioso" termo grego *phármakon*. Na tradição ocidental, esta palavra foi, no mais das vezes, interpretado exclusivamente em seu sentido positivo, como *remédio*. Tal tradução estaria correta, contudo insuficiente. Haveria uma interpretação restrita do termo, principalmente a partir de textos de Platão (*Fedro*, especialmente). "A tradução corrente de *phármakon* por *remédio* – droga benéfica – não é de certa forma inexata. Não somente *phármakon* poderia querer dizer *remédio* e desfazer, a uma certa superfície de seu funcionamento, a ambiguidade de seu sentido" (DERRIDA, 2005, p. 44). Para Derrida, nos textos platônicos a palavra decorreria de um *operar medicinal* com o *suplemento* de leitura (a escritura); este se revelando como filtro ou droga: remédio e/ou veneno[24]. O que não poderia ser eliminado na riqueza de sentidos desse termo é o *jogo* dialético que expõe a variação, a dualidade; a correlação de contrários, as ambiguidades (sem intencionar a síntese, a totalidade abstrata, o evolucionismo). Assim, para Derrida, o *phármakon*, sendo o lugar, o suporte e o operador de transmutações – o "teatro de operações" –, carecia ser compreendido em seu sentido positivo e negativo, como *remédio* e como *veneno*.

A farmácia de Platão é inteiramente constituída para exibir os variados lugares possíveis para um termo que se movimenta sempre entre dois extremos. Ora, *phármakon* é passível de significação e compreensão apenas no interior de um contexto; e este contexto ou meio, o *medium* (a mídia) seria, *a priori*, um *jogo*, um *indecidível*, capaz de abarcar opostos, bem e mal, corpo e alma, memória e esquecimento, fala e escritura; leis e festas, vida e morte etc. (*Idem*, p. 95).

24 "[Em *Fedro*], o deus da escritura é pois um deus da medicina. Da 'medicina': ao mesmo tempo ciência e droga oculta. Do remédio e do veneno. O deus da escritura é o deus do *phármakon*. E é a escritura como *phármakon* que ele apresenta ao rei no *Fedro*, com uma humildade inquietante como o desafio" (DERRIDA, 2005, p. 38).

O meio, o *medium* – a *mídia* – seria, *a priori*, um teatro de forças, de espaços, de correlação de contrários; de acontecimentos. Compreendendo então mídia como sinônimo de *farmácia*. Ao olhar para um *medium*, pensamos em contextos e materialidades. Assim, se em Platão, homem na Antiguidade, era a *mídia escrita* que estava decisivamente disposta a ser experienciada como um *phármakon*, em Farocki, homem na modernidade, é a *mídia cinematográfica* que possui essa conotação. Do mesmo modo que a escrita é a farmácia de Platão, o cinema é a farmácia de Farocki. Platão, um operador do *meio*, do *jogo* da escrita: de *mídia escrita*; Farocki, um *operador de mídia cinematográfica*. Ambos envolvidos em um método-estilo *farmacêutico* – ou, como notaremos, de transindividuações, de altercações; em uma palavra, de *reconciliações*, como notamos no capítulo anterior.

É a partir da perspectiva de *método-estilo* exposta anteriormente que a obra de Farocki pode ser melhor compreendida em sua inserção – e transformação, de forma livre e voltada ao cinema – nas tradições dialética e materialista, das quais ele foi muitas vezes destacado como expoente importante na história do cinema. Assim, a posição ético-política de *reconciliação Prometeu-Epimeteu* impetra não perder de vista o método-estilo *farmacêutico*, que o leva, ininterruptamente, às reflexões e práticas de mídias, em contextos atuais e históricos, a partir de exposições e comparações, sensibilizações, visando ao encontro de opostos, de dualidades, de diferentes, de distantes. Para ele, as mídias, propriamente, seriam investigadas a partir de um jogo dialético farmacêutico subsumido em um plano de *deriva metaestável* transindividual próprio ao operar mídias, como veremos, abarcando continuamente o manual-técnico, do civil-militar, da produção-destruição, do mecânico-eletrônico, do virtual-atual, do capital-trabalho, da liberdade-prisão, da ordem-contraordem, do nômade-sedentário etc.

Em nossa tentativa de compreender o método-estilo de Farocki, observaremos o intercruzamento de três aportes essenciais: horizontal, transversal e transindividual. A exposição individual e a análise conjunta desses aportes constituem os ensejos maiores deste artigo.

I. Aporte horizontal: imagem/palavra

Alcançar um efetivo *pensar cinematográfico* significa, sobretudo, tratar as materialidades – as imagens, os filmes – como objeto realmente significativo para o trabalho. Sobre isso, em seus filmes, Farocki teve uma problemática fortemente presente, podendo ser compreendida pelas seguintes perguntas: o que as imagens produzidas ou encontradas querem dizer aqui? Quais as palavras possíveis de serem utilizadas? E, consequentemente, qual a relação

entre palavras e imagens implicadas nesse filme? Tais perguntas advêm, no cineasta, como um procedimento de reflexão internalizado, corriqueiro:

> Eu definitivamente tento evitar ser mais inteligente do que é o filme. Eu tento deixar o filme pensar. Literalmente, eu escrevo uma linha, depois eu vou para a mesa de montagem e tento comentar isto com as imagens. De outro modo, eu tento encontrar [as palavras] na montagem. Eu tenho meu editor de texto e meu editor de imagens na mesma sala. As questões da escrita e da edição cinematográfica estão ligadas, pois é muito evidente que você não pode fazer filmes da mesma forma que escreve um texto [...] (FAROCKI, 2004a [1993], p. 188).

Seja qual for o projeto ou roteiro; seja ele bastante prescrito ou não, pouco importa: é preciso que as imagens não sejam algo meramente ilustrativo. Uma imagem que seja "perfeita" (uma cena extraordinária, bela, impactante, boa), mas que não se relaciona, no processo de montagem, com nenhuma outra – ou que destoa do conjunto da montagem –, é pouco irrelevante. A lógica aqui seria: uma imagem "perfeita", por si mesma, importa menos que duas "razoáveis" que se ligam perfeitamente no processo de montagem; ou ainda: duas imagens "razoáveis", em sintonia na montagem, são mais valiosas que duas imagens "perfeitas" nas quais não encontram ligações convenientes. O que se busca é sempre uma *composição de imagens/palavras* que possibilite que o espectador seja incitado a *desvelar* o filme, efetivamente: ative um fluxo de atenções e pensamentos por imagens; por composição ou discurso visual. Esta parece ser a motivação maior de Farocki. As palavras ou comentários do filme, caso as tenham, em grande ou pequena medida, estarão sempre em sintonia com a composição de imagens. Em outras palavras, imagens e palavras estarão em um plano de horizontalidade.

Realizar uma composição que ative o *desvelar* de imagens. Essa ideia, com este verbo (*desvelar*: descobrir, manifestar; tratar com zelo, atenção), é especialmente importante porque os filmes pensados a partir desta ideia são, necessariamente, *experimentos com imagens*. Ao conceber uma relação horizontal entre imagens e palavras, Farocki não quer desvincular as partes do filme no todo de uma montagem. Acima de tudo, não quer garantir a "linearidade" do filme a partir da escrita; ou, em sentido amplo: o pensar cinematográfico não sendo simples subordinação ao pensar do escritor. Nestes dois filmes de ficção, *Entre duas guerras* (1978) e *Ante aos seus olhos - Vietnã* (1982), abundam cenas com imagens que agenciam outras, imagens que exigem atenções paralela, unida, em diálogo etc., que nos *força a pensar*, de maneira tão séria quanto às conversações do "roteiro". No documentário *Como se vê* (1986), Farocki havia coletado durante anos imagens variadas sobre temas que discutia

aleatoriamente com os amigos, de modo que as palavras ou narrativas do documentário resultavam intensamente de um pensar cinematográfico próprio com as imagens coletadas.

Farocki adotaria e transformaria uma das lições estéticas fundamentais de Robert Bresson: "Não filmar para ilustrar uma tese ou para mostrar homens e mulheres limitados a seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria de que são feitos [...]" (BRESSON, 1979, p. 41). Ilustrar é fazer documentário *expositivo* (NICHOLS, 2010), destacando um cinema com dimensões noticiosas e, no mais das vezes, espetaculosas ou denunciativa. Ilustrar é, principalmente, tentar subordinar o movimento de *mostrar o mundo* à potência de escrita ou de uma idealidade. Entretanto, o movimento do mundo "não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita" (COMOLLI, 2008, p. 177).

A composição das imagens não segue a mesma tecnicidade da estrutura da escrita. Diferente desta, o cinema apresenta uma dimensão técnica moderna e complexa, inescapavelmente mais próxima dos códigos e padrões maquínicos do que de uma gramática. E, sendo assim, tal como expressaram Antje Ehmann e Kosho Eshun, uma curta biografia de Farocki poderia ser certamente substituída por uma:

> [...] curta biografia de padrões técnicos em termos de formatos, aparelhos de mídia digital e ferramentas de edição. A lista de formatos inclui: 16mm reversível, negativo 16mm, 35mm, vídeo de 2 polegadas, vídeo de 1 polegada, Beta-SP, Beta-Digital, Mini-DV. A lista de aparelhos inclui: U-matic, gravador de fita ¼, Beta-SP, VHS/S-VHS e DVD. A lista de ferramentas de edição inclui: uma moviola 16mm, uma moviola 35mm, uma moviola 16mm/35mm, uma ilha de edição VHS/S-VHS, um Avid e um Premiere-Pro [...] (ESHUN; EHMANN, 2010, p. 190).

Com seus dispositivos cinematográficos, Farocki reúne e monta uma composição de imagens em associação com a estrutura gramatical, sintática, lexical. E, ao dispor as imagens e as palavras em uma horizontalidade, ele procura se distanciar tanto da dimensão tautológica como transcendente em relação ao cinema. Com Didi-Huberman (1998), apreendemos o porquê desse distanciamento: o *homem tautológico*, negando a montagem da imagem (e a procura das palavras que possam acompanhá-la), contenta-se com aquilo que vê – com *a* imagem bela, espetaculosa, sagrada etc.: o que vejo é o que vejo, e me contento com isso. Por sua vez, o *homem da crença*, querendo encontrar sempre algo transcendente, busca superar tanto o que vemos quanto o que nos olha, criando um modelo fictício, a partir de sua escritura "divina".

Não há um mistério a ser cultuado, nem uma falta de sentido absoluta com as imagens. Ao se distanciar e criticar, desde cedo, essas dimensões impresumíveis, Farocki se voltaria intensamente para um valor profundo de montagem e arqueologia: "As imagens são como as palavras: em cada palavra está presente todo o escrito ou dito anteriormente" (Farocki *apud* Pantenburg, 2003), explicitando também a finalidade de seus posicionamentos: "[...] eu quero fazer filmes que não estão muito longe dos textos, e que são, ainda assim, muito distintos" (FAROCKI, 2004a, p. 180). Para o cineasta, o exemplo de *Sem Sol* (*Sans Soleil*, 1983), de Chris Marker, seria perfeito. O filme exibiria extraordinárias estruturas e relações de palavras e imagens; fato que, curiosamente, mesmo assim, muitos não observavam atentamente a acuidade de Marker em dialogar imagens e palavras[25].

Quiçá seja totalmente improdutivo um entendimento difundido por Thomas Elsaesser – um dos melhores, e talvez o primeiro crítico a observar a relevância da obra do cineasta, no início da década de 1980. Em três oportunidades, pelo menos (ELSAESSER, 1983, 2004a, 2014), ele repetiu um argumento no qual procurava, de alguma forma, separar e depois unir e hierarquizar o *trabalho com imagens* e o *trabalho com palavras* de Farocki, afirmando-o mais devotado e célebre em relação ao segundo. Em 2014, o crítico citava um trecho de seu artigo de 1983, para novamente reafirmá-lo:

> O paradoxo é que Farocki é provavelmente mais brilhante como um escritor do que como um cineasta, e ao invés de ser uma falha, ele realmente sublinha sua importância no cinema atual e seu papel contemporâneo na vanguarda política. Somente transformando a si mesmo como "escrita", em sentido mais amplo possível, pode o "filme" preservar a si mesmo como uma forma de inteligência (ELSAESSER, 2014, p. 3).

Tal entendimento poderia agradar caso não expressasse um viés intimamente improdutivo: sugere um valor a-cinematográfico, de forma sutil e elogiosa. Ora, do mesmo modo que Marker e Godard (e outros), se podemos dizer que Farocki imprimiu efetivamente algo na história do cinema foi a relação horizontal, intensivamente dialógica, com palavra e imagem, com texto e audiovisual; com literatura e cinema; com a gramática linear da escrita e a "estrutura" não linear da imagem. Nesse caso, o que importa, e parece ser

25 Martin (2008, p. 25) reafirmaria da seguinte maneira a importância desta obra clássica: "Se há um filme dos anos 1980 que tenha mostrado como se iria desenvolver o cinema moderno nas décadas seguintes, é *Sem Sol* [1983], de Marker: reflexiva, sedutora, como uma espécie de *puzzle* literário-cinemático (de qual história de vida se trata, exatamente?), mas também um panorama elíptico da experiência política vivida e experimentada em muitos lugares desde os anos 1950. Sobretudo, o estatuto incerto e intrigante como novo tipo de prática – o filme-ensaio – redesenha as barreiras entre o documental e a ficção, entre a reportagem objetiva e a especulação imaginativa, entre a análise e a fantasia".

valioso, é pensar que o cuidado ao compor imagens possibilita o encontro com uma "leitura que nunca fora escrita", como disse Didi-Huberman (2011, p. 17) a respeito do projeto *Atlas Mnemosyne* do historiador da arte Aby Warburg, autor que configurou um método no qual a história das imagens é transportada para novos valores estéticos e de conhecimentos. Na *farmácia de Farocki* é, sobretudo, o jogo dialético com *phármakon* moderno – de equivalência entre a técnica de escrita e a técnica cinematográfica –, que se valoriza o teatro de forças, espaços, dualidades em um mesmo plano. Tal jogo, enfim, o ajuda a contrariar e a afrontar as ordens hierárquicas e violentas do mundo, a partir da conjugação com outro aporte: a apropriação transversal das *imagens do mundo*.

II. Aporte transversal: imagens do mundo

Transversalidade significa, em termos geométricos, a situação em que uma linha se cruza com um par ou feixe de retas paralelas, produzindo diferentes ângulos. O método de Farocki no trabalho com as imagens expressa também essa perspectiva de transversalidade, levando-o aos encontros e processos diversos e derivativos de investigação.

Uma imagem que intercepta duas ou mais imagens em diferentes pontos. Eis o valor do método transversal mais embrionário requerido pelo cineasta. A atenção e trabalho com as *imagens do mundo* (*Bilder der Welt*) poderia ser o termo que sintetiza esse aporte e faz jus ao título da obra mais conhecida do cineasta: *Imagens do mundo e inscrição de guerra* (1988). O termo *imagens do mundo* releva a sensibilidade reflexiva e filosófica que alarga a perspectiva de olhar as *reproduções de imagens* no cinema e de outras mídias, e mundo afora. A sensibilidade transversal encampa a percepção do papel, função e disposição da materialidade da imagem, em seu cruzamento e atuação com os universos da política, economia e cultura como um todo.

Transversalidade, em termos de método, significa a integração de eixos, temas; de práticas abrangentes que buscam relacionar tanto os conteúdos formais como as dimensões e problemas nos contextos históricos e transformações do presente. O método transversal diante das *imagens do mundo* atende a uma compreensão de diferentes tipos de conhecimentos e problemas dentro de uma posição de *agenciador* de imagens. Isso não se confunde com uma função *interdisciplinar* – que permanece considerando as disciplinas em seus espaços demarcados, com os limites de ação e interesse do sujeito (cineasta) prenotado, controlado.

Refletindo sobre o aporte transversal das imagens do mundo de Farocki, podemos realizar uma aproximação com André Bazin e Martin Heidegger, dois importantes pensadores da imagem no mundo moderno. Bazin (1991) analisou a invenção da fotografia. Para ele, "[...] pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação, nada se interpõe a não ser outro objeto. Pela primeira vez, uma *imagem do mundo* exterior se forma, automaticamente sem a intervenção criadora do homem" (*Ibidem*, p. 22, grifo nosso). Surgida no início do século XIX e aperfeiçoada, no final deste mesmo século, com o cinematógrafo, a fotografia é assim um novo agente no mundo, de intersecções midiáticas, a ser pensado em seus distintos cruzamentos na montagem foto-cinematográfica. Heidegger, por sua vez, se ateve a um acontecimento ainda mais arqueológico e filosófico a respeito, identificando em Descartes o estopim de um pensar que garantiu um novo *status* para a instrumentalidade do mundo e, de tal forma, uma nova prioridade para o *status* da visão. Na modernidade, a visão é mediada por essas instrumentalidades. Isso significou, antes de tudo, um novo espaço de racionalização seguindo o modelo de matematização (*mathesis universalis* cartesiana) e mecânica do mundo. A *época das imagens do mundo*, argumentou o filósofo, é a época em que o mundo é concebido como imagem (HEIDEGGER, 2002). Ora, parece ser nessas linhas de pensamento que os termos de Farocki podem ser mais bem compreendidos: a modernidade, notadamente a partir do século XIX, demarcou uma nova época, na qual se constituíram os dispositivos tecnológicos de (re)produção mecânica de imagens, pelos quais, propriamente, se produzem as condições de *observação do mundo*.

Ano paradigmático para a compreensão do aporte de método cinematográfico transversal de Farocki, 1975 também foi ano de publicação de *Notas sobre o cinematógrafo*, de Robert Bresson, e de lançamento da ficção *Numéro Deux*, de Jean-Luc Godard. Duas obras que, com o tempo, Farocki (2013c; 2013d; 2004a) foi percebendo e explicitando, as seriedades e originalidades de suas contribuições. Bresson especificava, em seu livro, o potencial e diferencial do dispositivo cinematógrafo como uma máquina de fabricar imagens a partir da observação do mundo, isto é, a partir de modelos diversos encontrados neste mundo, tomados *transversalmente* da vida (e não imaginados, fabulados etc.) (BRESSON, 1979, p. 10). Nessa perspectiva, as proposições e práticas estéticas de Bresson se aproximavam às de Godard. *Numéro Deux* é também "modelo" de prática transversal. No início do vídeo-ensaio, em quadros fixos, transcorre um monólogo do cineasta, durando oito minutos (do segundo ao décimo). A ocasião equivale a um autorretrato e a uma tomada de posição diante das *imagens do mundo* (da "minha, tua, sua imagem-som", como se grafa, no início do filme, em meio a duas imagens). Na sala em penumbra, manuseando seu cinematógrafo, Godard lança seu vertiginoso monólogo, que nos faz contemplar a infinidade de eventos e elementos que se encontram *dentro-fora* das imagens produzidas pelo cinema: gênero homem e mulher (no

jogo semântico francês de Godard: *machin-machine*), capitalismo e comunismo, proletário e patrão, usina e arte, repressão e liberdade, indústria cinematográfica independente e subordinada. Nesse trecho (e em todo o filme), como em Farocki, o *operar farmacêutico* seria ininterruptamente proclamado a partir do pensar comparativo, de correlação de contrários, de dualidade – indo contra tudo aquilo que foi *cindido*, separado da autenticidade e potência dos gestos na composição do mundo. Reproduzimos a seguir parte desse vertiginoso e admirável monólogo (em tom de desabafo) sobre as *imagens do mundo* que *atravessavam* o cinema de Godard e o fazia dimensionar a extrema dificuldade de *reconciliar* e tornar positivo seu operar cinematográfico:

> Quando o representante discursa, ele lê as palavras de outros. Mas creio que seja o papel que comanda. É isso que não funciona. Lembra-se de *Machin*? Creio que *Machin* se ocupa de um Departamento em Washington agora. Penso, não sei, que ele terminou sendo o cônsul de Yakarta. E Machin, da última vez que o vi foi em uma manifestação em Toulouse. [...] Os policias apareceram e não voltamos a vê-lo. Vê? Aqui, [...] ao menos é simples. É simples pois já não há *Machins*. Só há máquinas. *Machin, machine* [máquina], vê? Eu e *Machin* somos uma máquina, em ação. Homem, mulher. *Machin, machine*. Você se pergunta o que se faz aqui. Pois bem, é uma biblioteca. Então, onde estão os livros? Não há livros, pois é uma gráfica. Imprimimos. Mas não imprimimos no papel. "Papel", sabe? É assim que se chama o dinheiro, os créditos. Os créditos que circulam pelos bancos. A isso que se chama "fazer papel". Aqui não fazemos papel; entretanto, imprimimos. Então, esta é uma gráfica? Não, não é uma gráfica, pois lemos os livros. [...] Não sei [...] biologicamente, esta é uma fábrica. Poderíamos dizer que é uma fábrica. Mas, todavia, é uma fábrica. É uma fábrica, sabe? Escuto a máquina. Agora a máquina vai mais rápido. Ouve? Logo a máquina não vai tão rápido. E eu sou o chefe. Eu sou o chefe, mas sou um chefe especial, pois também sou o operário... (*Numéro Deux*, 1975)

Vinte anos após *Numéro Deux*, em 1995, Farocki se colocaria diante de sua câmera e dos aparelhos cinematográficos da mesma maneira que Godard. A obra *Interface* corresponde igualmente a atitude de compor as vicissitudes do cruzamento ou intersecção das *imagens do mundo* que *atravessam* o cinema. Farocki também dirigirá a câmera para sua própria sala de montagem. E agora vemos televisores, câmera de mão, displays, controles, fitas de vídeo à mesa. A partir de uma breve autofilmografia, vemos a demonstração dos atos propriamente cinematográficos do cineasta, em atitudes, por exemplo, de enquadrar imagens, cortar a película, empunhar a câmera em frente a uma tela, colocá-la no ombro, filmar a rua através da janela etc. (rememorando o ato político de um cinegrafista amador); ao mesmo tempo, vemos *imagens do mundo* –: imagens de nota de dinheiro saída do bolso, outra de uma revolução, de uma fábrica, estúdio, laboratório; de livros, máquinas entre outras. Estamos inteiramente imersos em um lugar no qual o potencial do aporte transversal é levado a uma seriedade irrestrita diante das *imagens do mundo*, em sua incontrolável contingência, que *atravessam* a sala de montagem, e onde o operador intercepta e é interceptado por estas, intentando dar *um sentido* a elas, mesmo que seja de forma provisória, limitada: ele o faz, indispensavelmente.

Fotogramas: O mundo atravessa o cinema, o cinema atravessa o mundo, em *Numéro Deux* (1975) e em *Interface* (1995)

III. Aporte transindividual: operação

A operação transindividual seria o que decisivamente une e processa os dois aportes anteriores – a horizontalidade entre imagens e palavras e a transversalidade diante das imagens do mundo – aprontando a *farmácia de Farocki*, seu operar mídias.

Aqui podemos revelar, em suas linhas gerais, o que significa o *operar mídia* de Farocki, começando por destacar o sentido etimológico do termo *operar*. O verbo *operar* provém do latim *opus* (obra), referindo-se propriamente ao trabalho no sentido mais concreto – que se torna físico, visível. Aquele que *opera* (plural de *opus*), ou seja, que realiza *obras*, é aquele que consequentemente realiza *operatio, operationes* (operação, operações); de forma literal: aquele que realiza obras por meio da ação. *Opera*, como lembra o *Dictionnaire latin-français*, de Félix Gaffiot (1934), tem tanto o sentido de *trabalho, atividade, ocupação* como o sentido de *cuidado, atenção*; e *esforço* (*peine*).

Com *esforço*, Farocki continuamente se remeteu aos sentidos de seu *trabalho-ocupação* e *cuidado-atenção* – o que nos faz dizer que expõe o sentido pleno de *operar*. Inúmeras obras foram realizadas a partir de operações

com imagens/palavras e de observações das *imagens do mundo*[26]. Nestas operações, Farocki é o que se pode dizer "um coletor de imagens" procurando – em seus estudos de caso, trabalhos de campo, pesquisas em acervos –, compreender os sentidos, objetos, agentes e gestos diversos que surgem com as *imagens do mundo* que ele coleta; e que são, por fim, depositados, em sua mesa de montagem.

Assim, o *operar* não é aqui – como se poderia pensar – análogo ao ato de mostrar que é feito em um *making of*. Alcançar o sentido do termo *operar* incide, de forma específica, em se afastar definitivamente da ideia de trabalho compreendida dessa forma, isto é, compreendida – no mais das vezes –, como construção fílmica de "bastidores", ajustado a ser suplemento ao trabalho original, como subgênero de cinema normalmente interessado em "ficcionalizar" a relação entre a *pré* ou *pós*-produção de ambientes audiovisuais. Em suma: nesses termos, o *making of* não quer assumir o valor de *operar mídias*, pretendido por Farocki.

Em última instância, o operar farmacêutico de Farocki compõe aquilo que o filósofo francês Gilbert Simondon (2005, 2007) denominou *transindividual*. O transindividual – ou a *transindividuação*, como Bernard Stiegler (2009a, 2010a, 2010b) aperfeiçoará o termo mais tarde –, designa a ocorrência de operação seja nos campos físico-técnico, biológico, mental-psíquico e/ou social. As operações seguem o princípio de individuação, que se caracteriza pelos registros informacionais das "fases do ser" – afastando-se da ideia de identidade ou natureza do ser. Nas operações transindividuais, um elemento em si mesmo, um campo ou um entre-campos sofre variações de intensidades, a partir de transformações, trocas, nos quais compõem ambientes ou meios associados. O horizonte é sempre derivativo metaestável. E para alçar isso, a lógica do pensar transindividual é a *transdução*[27]. De tal modo,

26 Nos capítulos seguintes realizaremos análise apuradas de obras. Contudo, podemos aqui explicitar o caráter central de algumas delas, na centralidade de seu *operar*: para observar um estúdio fotográfico de revista masculina (*Uma imagem*, 1983) ou para analisar as origens da publicidade-fetiche (*Natureza morta*, 1997); operar para observar os moderadores e programadores de auditório e de reportagens (*Moderadores na TV*, 1974; *O problema com as imagens*, 1973); ou para pensar a guerra (produção de napalm) (*Fogo inextinguível*, 1969), a condição de comunidade/sociedade (produção de tijolos) (*Em Comparação*, 2009), ou os ritos (visita a monumentos) (*Transmissão*, 2007); para compreender os gestos e a política na ilha de edição (*Interface*, 1995), ou a constituição midiática de espetáculos televisivos (*Deep Play*, 2007), o contexto do mundo eletrônico civil-militar (a partir dos mísseis) (*Reconhecer e Perseguir*, 2003), os gestos das mãos (a partir do cinema mudo) (*A expressão das mãos*, 1997), os infográficos (*In-formação*, 2005), um arquivo do Holocausto (*Intervalo*, 2007) ou arquivos de imagens sincrônicas ou corporativas de trabalhadores saindo (entrando/estando) em fábricas (*Trabalhadores saindo da fábrica*, 2005), prisões (*Imagens da prisão*, 2001) e escritório (*Um novo produto*, 2011).

27 No sentido de Simondon (2005, p. 34), tal noção recebe o seguinte valor: "A transdução não é apenas um aspecto do espírito; ela é também intuição, uma vez que é uma estrutura que aparece em uma área problemática, portando, uma resolução dos problemas dispostos. Mas, ao contrário da dedução, a

a transindividuação significa as diversas operações de diferenciações, trocas, traduções em movimentos de equilíbrio e desequilíbrio (de entropias e neguentropia), nas quais auferem as variações processuais de trânsito de energias/informações físicas, vitais, mentais, técnicas[28].

O operar transindividual estabelece a oportunidade de olhar não apenas para as (meta)estabilidades ou estruturas dos campos, mas também ressaltar as suas *modulações*. Isso pode ser considerado absolutamente um ganho para o pensar político e estético, pois permite que os conceitos de indivíduo e a sociedade não fiquem apenas sob a lógica clássica de dedução (ou o inverso, a indução) – que tende a pensar logicamente os objetos e seres sob um plano hilemórfico e substancialista[29]. Nesse sentido, individuação significa "o aparecimento de fases no ser que são as fases do ser; ela não é uma consequência apresentada nas margens e isolada, mas é a operação mesma que está sendo realizada [...]" (SIMONDON, 2005, p. 25). Ora, com a transindividuação podemos compreender amplamente aquela conhecida sentença do personagem central Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas:*

> O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão (ROSA, 2006, p. 23).

Como bem notado pelo personagem Riobaldo, os indivíduos 'afinam ou desafinam'. A observação com o aporte transindividual pode revelar as *composições* (ou *decomposições*) do *socius*, da *philia*; a presença ou ausência de transindividuações positivas no relacionamento com o mundo. Assim, a ideia de "perda de experiência", de *desindividuação*, pode ser aqui entendida como o movimento de decomposição do *socius*; de perda da capacidade de individuar (carência de singularização). Em outras palavras, de rebaixamento da criação de "mundos próprios" (pensamentos, valores, habilidades críticas, artísticas,

transdução não procura em outro lugar um princípio para resolver o problema de um domínio: ela retira a estrutura solucionadora de tensões em seu domínio mesmo, tal como a solução sobressaturada se cristaliza graças a seu potencial próprio [...]".

28 A noção de transindividuação decorre, enfim, da operação efetiva de composição do psíquico e do coletivo (do "eu" e do "nós"), que começa, bem entendido, na operação fértil do indivíduo/sociedade com suas mídias (gramatizações) analógicas, digitais, literárias. São estas que possibilitam as *composições* (ou de decomposições) de espaços públicos, de mecanismos de publicização, de debates autênticos – de transindividuações (STIEGLER, 2010a; 2010b).

29 Duas formas de pensar de origem grega abertamente questionados por Simondon, já que criam definições idealistas e "fechadas" em relação aos seres: *hilemorfismo* define uma distinção fundamental entre a forma e a matéria na explicação da formação dos seres; enquanto o *substancialismo* (ou monismo) define o ser como unidade *idêntica* a e *fundada sobre* si mesma. Ambas as formas de pensar são, portanto, distintas do pensar transindividual, que se abre para as alteridades e os processos internos aos seres e entre os seres.

estilos autênticos de vida etc.) das populações. A perda da individuação seria, pois, sinônimo de *proletarização*, o que ampliaria tal conceito vindo de Marx (SIMONDON, 2007; STIEGLER, 2009a). (Um exemplo agudo poderia ser a perda de individuação que gerou os fascismos no século XX).

É em tais termos transindividuais que acreditamos poder captar os estados e os agenciamentos diversos de avaliar, inferir, desdobrar, explicitar, potencializar etc. do cineasta. Ele aceita as transduções das *imagens do mundo* que *atravessam* o seu operar – dando sentido, compreensão e singularidade a elas, de modo a *potencializar* transindividuações diversas.

Compreende-se, portanto, na perspectiva transindividual, que o cineasta não quer "controlar" o mundo a partir de uma programatização, de um roteiro. Ele quer propriamente se *inserir* no mundo e, de alguma maneira, ativar novas composições – materializando gestos e compartilhando obras, com fins ético-políticas. Farocki opera assim a partir de uma perspectiva que põe a si mesmo, enquanto artista, como uma pessoa capaz de ser uma figura exemplar de transindividuação: um operador de transindividuação; de potências múltiplas – técnicas, sociais, psíquicas – que fazem do cinema um ponto de inflexão farmacêutico.

O operar mídias transindividual de Farocki não se aproxima apenas de Godard. Ora, de forma também embrionária, ele se insere ao movimento artístico alemão Fluxus. Joseph Beuys, um dos expoentes desse movimento, se aventuraria a pensar em um ambiente de arte capaz de criar novas formas de pensamentos, materialidades, vontades, trocas, sensibilidades; ou seja, de transindividuações. Beuys não cessou de ativar vínculos com materiais que sempre foram considerados "pobres" no campo da arte (trabalhos com feltro, enxofre, gordura, mel, sangue, animal morto entre outros). Importava-lhe uma arte que não fosse limitada, *estabilizada*, em um conjunto de materiais considerados "clássicos". Sua operação é a procura pela *reconciliação* com as materialidades e seres do mundo, a começar por uma verdadeira restituição do corpo humano: "Ich denke sowieso mit dem Knie" ("De qualquer maneira eu penso com o joelho") era sua arte-pôster-provocação de 1977. A arte de Beuys, igualmente a Farocki, é a expressão do diálogo e processamento de ideias-materialidades, e compartilhamento de suas operações. Beuys queria dar um passo além na estética da vanguarda nas artes plásticas. Farocki, uma tentativa de efetivação da proposição "escrever-filmar" da *Nouvelle Vague*[30], como nota Bellour (2015, p. 65): "Um cineasta que escreve e continua a escrever, como ele sempre fez, não somente os textos de seus filmes ou sobre

30 Para Farocki, a *Nouvelle Vague*, no geral, ao começar a produzir filmes, deixou de lado aquilo que tinha apregoado: a ideia de sempre conjugar a escrita (discussões, análises, questionamentos etc.) e fazer filmes.

seus filmes, mas sobre os filmes de outros e sobre cinema de maneira geral, é uma coisa bastante rara que deve ser apontada".

Foto – *Pôster (detalhe)*. Joseph Beuys (1977).

A proposta do movimento Fluxus era a produção da arte "viva", em fluxo. A performance era, portanto, naturalmente um gesto muito cultivado. Em 2010, Farocki realizaria uma homenagem a Tomas Schmit (1943-2006), um dos artistas alemães integrantes do grupo Fluxus. *Transfusão. Variações sobre o opus 1 de Tomas Schmit* (*Umgießen. Variationen zu Opus 1 von Tomas Schmit*, 2010) seria uma videoinstalação, composta por sete painéis eletrônicos dispostos em circuito, reinterpretando a performance de Schmit em *Ciclos para baldes d'água (ou garrafas)* (1963) (*Zyklus for water-pails [or bottles]*). Na performance de Schmit, o intérprete permanece em um círculo de 10 a 30 baldes ou garrafas de água ("de diferentes tipos, se possível", como subscreveu Schmit). Uma cheia de água; as outras, vazias. O intérprete então despeja a garrafa cheia, esvaziando-a para encher a próxima à direita. Assim sucede da mesma maneira com a garrafa recém-enchida e a próxima vazia à direita – seguindo em ciclo, até que toda a água se evapore ou derrame. A performance era uma demonstração da operação de transindividuação, o quer dizer que estamos em planos que tendem a uma metaestabilidade a partir de tensões, de transbordamentos, de variáveis irreprimíveis no processo. Contudo, na instalação de 2010, Farocki introduz uma mão-robô realizando

essa performance; e, na sinopse de sua obra, ele aponta: "O ato evita o simbolismo [...]. Era semelhante à simplicidade de uma peça de Beckett, na sua simplicidade e concretude. Mesmo na regularidade da performance, havia uma evolução; a antiação assumia, por ela mesma, um fim" (FAROCKI, 2010b).

Na *farmácia de Farocki*, a dimensão de um operar transindividual, sob o plano das vanguardas estéticas, encontraria imprescindíveis contribuições vindas com as proposições de *ressignificação* da Pop-art de Beuys, Schmit, Warhol, mas também da desnaturalização ou do distanciamento de Brecht, como é bem conhecido. Essas contribuições estabelecem diretas referências de experiências estéticas que ajudariam Farocki a constituir seu estilo de operação transindividual. Em uma das muitas oportunidades que pôde relacionar sua obra com a da vanguarda, ele ressaltou o imprescindível valor de *autorreflexão* presente em Brecht:

> É provavelmente no início do século XX que a produção intelectual se tornou auto-reflexiva e que os escritores comentaram os métodos de escrita com os textos de apoio. A autoreflexividade não é uma coisa nova. Apenas para o cinema – que é uma máquina de ilusão e sempre escondeu seus meios técnicos e então o [meu] interesse de fazer o contrário – naturalmente, não podemos verdadeiramente mostrar, mas criar uma certa transparência dos meios [...]. Isto se aproxima, por exemplo, dos princípios de Brecht, que procurou mostrar a máquina do teatro e os métodos dramatúrgicos (FAROCKI, 2008b, p. 66).

A reflexividade é assim apresentada com alto apreço. Farocki expressamente a requeria: "Eu quero ser capaz de ver tudo de uma perspectiva diferente, uma e outra vez, de modo que reformule uma ideia depois de conversar com pessoas diferentes, na esperança que a ideia irá crescer em profundidade e forma" (FAROCKI, 2004b, p. 301). Seu interesse central seria, enfim: enaltecer um gesto político que valoriza a operação transindividual midiático, a partir de uma reflexividade e resistência à automação desindividualizante.

***

Podemos então afirmar que o *operar mídias* de Farocki, seu método-estilo, mobiliza os aportes horizontal (*imagem / palavra*), transversal (*imagens do mundo*) e transindividual (*operação*), buscando, em última instância, o transindividuar e o compor na montagem e nos trabalhos com arquivos – ampliando a concepção de cinema a fim de torná-lo um *ponto de inflexão* farmacêutico.

O *operar*, como vimos, deu oportunidade ao cineasta de ressaltar e transformar de maneira muito livre a filosofia dialética e materialista da qual ele

tentava praticar na juventude. Assim, a linha de compreensão histórico-crítica, presente nessa tradição, seria com o tempo crescentemente transformada em sua obra. A *farmácia de Farocki* aufere, para nós, uma dimensão de *desconstrução*, na medida em que o pensar desconstrutivo é sempre o entendimento reflexivo, coerente ao operar transindividual, no qual procura, em primeiro lugar – e não o entendimento "estruturante". Aqui, distancia-se da metafísica, do dogmatismo e do romantismo, que tendem a reificar as imagens ou anular as aproximações transversais com as *imagens do mundo*, eliminando as experiências de recordação, repetição, reelaboração com os suportes técnicos. Um trabalho que é reflexivo e prático, ao mesmo tempo – "um jogo do saber e do viver", sendo a regra geral liberar a experiência do *a priori* oculto (FERRARIS, 2006). E a desconstrução pretende ser, acima de tudo, um *estilo* (FERRARIS, 2011), isto é, antes uma disposição ético-política com as materialidades, com os textos e audiovisuais, do que uma instância rígida, ontológica, epistemológica. Em Farocki, aquilo que chamamos de aportes de *método* carece ser, portanto, categorizado no campo do *estilo*, isto é, no campo da reflexão-prática, que decididamente se torna político.

Para nós, é neste sentido de *recordar, repetir, reelaborar* com os suportes técnicos que Farocki pode ser mais bem compreendido na perspectiva que tenta *operar-mostrar* aquilo que foi *ocultado* nos processos sociotécnicos da vida cotidiana[31]. Foucault (1995, p. 275), autor que esteve próximo desses termos básicos do pensar desconstrutivo, havia estudado e concluído:

> [...] não basta afirmar que o sujeito é constituído num sistema simbólico. Não é somente no jogo dos símbolos que o sujeito é constituído. Ele é constituído em práticas verdadeiras – práticas historicamente analisáveis. Há uma tecnologia da constituição de si que perpassa os sistemas simbólicos ao utilizá-los.

Farocki afirma (FAROCKI, 1992?): "Meu caminho é a busca de significado, retirando os destroços que obstruem as imagens"[32]. Em seu pensar transindividual, tal caminho não seria limitado, pois, a uma busca por explicar as "situações estruturais de dominação social" ou precisar a conjuntura das "forças produtivas e as relações de produção", de forma a compreender isso como crítica, ou a se estabelecer nos limites de uma denúncia. Seu trabalho seria, mais do isso, efetivar a constituição de exercícios de reminiscências e

31 Em *A expressão das mãos* (1997), Farocki explicitou a fenomenologia da *quebra* ou da *interrupção* do que é habitual (dos dispositivos e das ações humanas) como algo imprescindível para *desvelar* o verdadeiro valor de algo e de seu funcionamento.

32 Original: "[...] Mein Weg ist es, nach verschüttetem Sinn zu suchen und den Schutt, der auf den Bildern liegt, wegzuräumen".

exames, traçando *composições*, obras – suas reflexões e aberturas ao visível do mundo –, que venham a originar um espectador desperto, instigado a também refletir, pensar.

Operar mídias é um *trabalho-ocupação*, um *cuidado-atenção*. Ora, isso corrobora outra declaração de Foucault (1994, p. 417):

> Nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício; do mesmo modo não se pode aprender a arte de viver, a *technê tou biou*, sem uma *askêsis*, que é preciso entender como um treino [*entraînement*] de si por si mesmo.

No mundo greco-romano, os *hypomnemata* (os dispositivos de suportes de memória) eram constituídos por cadernos pessoais, livros de contabilidade, registros notariais e de correspondências. O *operar mídias* nessa época era a vivência particular ou compartilhada dos cadernos pessoais, nos quais "[...] correspondiam a uma memória material das coisas lidas, entendidas ou pensadas; oferecendo-se como um tesouro acumulado para a releitura e meditação ulterior" (Foucault, 1994, p. 418). Por sua vez, os hypomnemata modernos serão constituídos, em Farocki, pelo exercício – operar –, em sua sala de montagem, especialmente, de método horizontal, transversal, transindividual com as imagens/palavras, oriundas de mídias diversas. E, no cineasta, esse exercício elementar de cuidado-atenção encontraria, a partir de Bresson (1979), um polimento "perfeito", que o distanciava de uma perspectiva dialética clássica[33].

Na *Introdução* de seu importante e conhecido livro, *Cinema, vídeo, Godard*, Phillippe Dubois (2004, p. 26) discursava:

> A meu ver, nenhum outro cineasta (à exceção talvez de Chris Marker, numa via mais isolada e insular) problematizou com tanta insistência, profundidade e diversidade a *mutação das imagens*. No campo da criação contemporânea, em que o cinema perdeu a certeza de gozar do monopólio das imagens em movimento, Godard sempre tomou a dianteira.

Seria admissível, ou talvez até mesmo necessário, que Harun Farocki fosse inserido em uma avaliação como a de Dubois. A condição deste capítulo, e do livro como um todo, explicita alguns elementos importantes que corroboram de uma perspectiva da obra de Farocki, enquanto pensador e operador de mídias.

33 "Para manter a imagem estável [na moviola], tínhamos que encostar algo contra o rolo de trás, que funcionava como um freio. Nossa revista *Filmkritik* era leve demais. A *Dialética da natureza* de Engels [1883] era pesada demais. As *Notas sobre o cinematógrafo* [1975], de Bresson, eram perfeitas" (FAROCKI apud ESHUN; EHMANN, 2010, p. 190).

OBRA

CAPÍTULO 3

A ROAD NOT TAKEN: percursos estético-políticos

The work of Harun Farocki – strategically positioned outside the history of cinema as it's usually written – represents a tantalizing and exciting intellectual alternative, a road not taken.
Jonathan Rosenbaum (2004)

I. *Agitprop*: surpreender o inimigo

Farocki nasce em 1944, na pequena cidade de Nový Jičin, no leste da então Tchecoslováquia (atual República Tcheca), no momento em que a Alemanha nazista tinha anexado o país ao seu território. Desde cedo ele recebe uma forte influência da cultura alemã. Filho de um médico indiano e de religião islâmica, Farocki tinha um nome um pouco diferente até o início da juventude: Harun El Husman Faroqui. Na infância, ele vai morar durante um tempo com os pais na Indonésia e, depois, na Índia. Na adolescência, sua família instala-se definitivamente na Alemanha.

Sem a pretensão de seguir a carreira de medicina do pai, deixa de morar com a família no Interior, indo para a capital Berlim. Aos 18 anos, em 1962, Farocki começa a frequentar aulas de teatro, jornalismo e sociologia na *Freie Universität*. Após um período de aspiração a escritor e ator, ele decide, em 1966, participar de um processo de seleção da recém-criada Escola de Cinema de Berlim (Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin – DFFB), onde é aprovado e ingressa na primeira turma. Desde o início do curso de cinema, o jovem cineasta realizaria alguns trabalhos de *freelance* para as indústrias televisiva e de cinema.

Na Alemanha, em relação ao cinema local, a década de 1960 representa uma mudança nos rumos.[34] Em 1962, surge o Manifesto de Oberhausen, durante o Festival Internacional de Curta-Metragem de Oberhausen. O manifesto, proposto por Haro Senft, seria assinado por várias pessoas da nova

34 Para o presente capítulo, além dos autores que serão citados no corpo do texto, foram também importantes as seguintes referências bibliográficas de história do cinema alemão: Aitken (2011); Alter (2002); Elsencitz (2011); Ginsberg; Mensch (2012); e Maarek (1979).

geração de cineastas e críticos. Entre os assinantes e as pessoas que integraram o movimento – neste momento ou após –, estavam Alexandre Kluge, Edgar Reitz, Herbert Vesely, Jean-Marie Straub, Volker Schlöndorff e Hans-Jürgen Syberberg. O manifesto expressava, principalmente, o desejo da nova geração de abertura para novas formas de narrar e filmar vindas do "cinema moderno" – como estava acontecendo na França e Itália, por exemplo. "Papas Kino ist tot" ("O cinema do papai está morto") acabaria sendo o lema de exortação dos propositores do *Novo Cinema Alemão*, nome pelo qual, posteriormente, ficou conhecido o movimento.

A nova geração de cineasta emerge em um contexto de alterações na estrutura midiática do país. A disseminação intensa de aparelhos televisivos na Alemanha ampliou disseminação de imagens, agora veiculadas diretamente nos espaços privados. Entre 1957 e 1968, as salas de cinema perderiam três quartos dos espectadores, levando muitas empresas do setor à falência. A produção de filmes desmorona: de 123 filmes em 1957, a Alemanha passa a produzir não muito mais que 60 filmes anuais, nos anos após 1962 (BELLAN, 2001).

Farocki surge no momento de exacerbação de tal contexto, no final dos anos 1960, e três situações parecem significativas para entender a dimensão inicial de seus trabalhos: o diálogo maior do Novo Cinema Alemão com a *Nouvelle Vague* do que com a própria tradição cinematográfica da Alemanha do pré-guerra (Fritz Lang, Wolfgang Staudte, Klelmut Käutner etc.); o aparecimento de críticas cinematográficas modernas na Alemanha, por meio das revistas *Filmkritik* e *Film*; e o contexto de abertura de instituições públicas de ensino cinematográfico, que "na Alemanha, como em *outros* países, o curta-metragem se torna o terreno de aprendizagem [...]" (BELLAN, 2001, p. 71).

Entre os anos anteriores e subsequentes a 1968, o ambiente era de forte agitação política dos estudantes. Berlim, como Paris, vive uma grande efervescência política e cultural. Farocki começa sua carreira com obras que entram profundamente no universo das revoltas estudantis. Participa e promove diferentes eventos junto a alunos da DFFB, e, como fariam seus colegas de cinema, começa a contribuir com o movimento estudantil por meio de curtas-metragens no estilo *Agitprop*.[35] "Nosso objetivo era definir algo em movimento", rememorou Farocki (2003b) sobre o estilo que tentava unir táticas de guerrilha e cinema. No período, era latente a expectativa de revolução política e cultural e, de fato, o sentimento era intenso, como pôde expressar o cineasta (FAROCKI, 2005, p. 69): "Na época, eu não tinha medo de nada, nem mesmo da morte, o mundo iria mudar e bem logo eu andaria diante de uma existência nova".

35 *Agitatsija-Propaganda* (Agitação-Propaganda), um termo da vanguarda russa.

Pelas universidades e ruas se espalhavam coletivos e organizações de esquerda marxista-leninistas, maoístas, situacionistas; e emanava, da França principalmente, experiências inovadoras de engajamento político-artístico. No campo do cinema, especificamente, o ativismo político com os curtas-metragens de *agitprop* dialogaria com o teatro da esquerda brechtiana, o *agitprop theatre*.

O cinema aproximava-se, pois, fortemente do campo da *práxis*, sendo Godard uma das referências mais importantes nesse sentido, uma vez que, como é conhecido, tal artista havia proclamado na época que há apenas um caminho para orevolucionário: deixar de ser "intelectual". Em 1968, o cineasta franco-suíço organiza o Grupo Dziga-Vertov, executando os *cinétracts* (*folhetos-filmes* políticos). Chris Marker, por sua vez, faria o mesmo, ajudando a organizar, a partir de 1967, o Grupo Medvedkine, no qual tentava disponibilizar aos operários de grandes fábricas os instrumentos e conhecimentos para que eles filmassem e montassem seus próprios filmes, promovendo suas lutas políticas e contando suas histórias.

A vontade da época era transformar o cinema em uma "arma política", portanto. No início de um filme do Grupo Medvedkine de Besançon, *Classe de lutte*, de 1969, a câmera filma os trabalhadores dentro de uma fábrica de relógios e, em seguida, ela é virada para uma parede, onde se lê a seguinte inscrição de arregimentação política do cinema: "O cinema não é uma magia. É uma técnica, e uma ciência. Uma técnica nascida de uma ciência e colocada ao serviço de uma vontade: a vontade de os trabalhadores serem livres".

O jovem Farocki, de início, sintoniza-se com tal subordinação política da arte. A partir de seu coletivo formado na Escola de Berlim, dirigirá alguns *agitprops* e ajudará amigos como Helke Sander, Hartmut Bitomsky, Wolfgang Peterson e Holger Meins a fazer o mesmo. O objetivo central era entrar radicalmente no debate e confronto políticos na Alemanha – questionando a situação de dominação político-econômica no país. Em outras palavras: o objetivo era *surpreender o inimigo*, levando os trabalhos para âmbitos além do cinema.

A forte repressão política por parte da reitoria da universidade fará com que Farocki, junto a outros estudantes, encare duas expulsões. Na primeira, ele volta a ser reintegrado, devido à mobilização estudantil. Contudo, na segunda expulsão, em 1969, permanecerá sem direitos de terminar seu curso. No entanto, a despeito disso, nesse mesmo ano, com ajuda de amigos, ele consegue utilizar recursos técnicos da universidade, realizando seu filme mais importante do período: *O fogo inextinguível* (1969).[36]

36 Poucos anos depois, Farocki e outros alunos expulsos ganhariam na justiça o direito ao diploma e a uma indenização.

Meins: primeiras lições

Por diversas vezes, Farocki revelou a importância que teve para ele ter se aproximado de Holger Meins, um dos seus amigos na Escola de Berlim. Meins foi efetivamente o primeiro *professor* de Farocki. Nas parcerias, Farocki admirava e aprendia com o estilo raro de Meins de traduzir e unir movimento político e trabalho de montagem cinematográfica. A atenção de Farocki devota-se, principalmente, aos gestos do amigo. E ele surpreende-se ao "[...] observar a Holger Meins em sua mesa de edição, que dominava como um instrumento musical, enquanto trabalhava para seu filme *Oskar Langenfeld* [*Oskar Langenfeld. 12 mal*, 1966] [...]" (FAROCKI, 2003c, p. 55). Neste filme, a câmera penetra com maestria em um asilo, mostrando a situação degradante e desamparada na qual se encontravam as pessoas. O gesto ético-político de Meins vinha de um trabalho virtuoso de montagem. Para Farocki, isto dava pleno sentido a uma ideia de busca por estilo.

> Somente alguém que adentrava em uma busca cinematográfica dessa índole teria sentido falar de filme em cores ou em preto e branco, do supérfluo dos visores, do tamanho do rosto em primeiro plano; sobre a permissão ou não de distâncias focais largas; se os *zooms* constituem um crime, se devemos nos submeter ao plano e contra-plano, ou se o som sincronizado é uma estafa. (FAROCKI, 2003c, p. 55).

As atitudes de Meins concretizavam algo importante acerca das proposições estéticas de Brecht. Mostravam vontade e coragem reais de libertação de si mesmo, seja no ato cinematográfico ou fora dele. Era o primeiro passo para a verdadeira emancipação: "Você não faz teatro para os outros, mas faz isso para você mesmo",[37] era uma das proposições de Brecht que Farocki tinha internalizado.

Contudo, Meins deixaria cada vez mais o cinema para integrar-se aos grupos radicais de esquerda. Em 1969, muitos de seus colegas, como Philip Sauber, já se encontravam integrados à resistência radical da Fração do Exército Vermelho (RAF –*Rote Armee Fraktion*, também conhecido como Grupo Baader-Meinhof) e do Movimento de 2 de Julho (*Bewegung 2. Juni*), por exemplo. Estes grupos praticavam guerrilhas urbanas proletárias, comunistas ou anarquistas, e anti-imperialistas. A RAF será considerada pelo Estado alemão como uma organização terrorista. Meins entra no anonimato, sendo preso em 1972, acusado de "terrorismo". Morreria em 1974, depois de numerosos dias em greve de fome. A imprensa divulgaria a foto que a polícia

37 Trecho de depoimento de Farocki no documentário de Gerd Conradt, *Starburck Holger Meins* (1982).

intencionalmente havia deixado ser tirada: Meins em estado calamitoso de inanição. Farocki escreveria depois sobre tal foto, que pretendia expressar: olhe, nós não o matamos, ele fez isso sozinho, estava fora de nosso controle poder evitar isso (FAROCKI, 2003c).

A amizade e o acontecimento trágico com o amigo foi um marco no período de iniciação à vida artística e pública de Farocki. Mais tarde, no filme *Ante aos seus olhos – Vietnã*, de 1982, o cineasta faria reflexões acerca dos problemas do ativismo político do final da década de 1960. Diferente de Meins, Farocki não deixará sua arte para dedicar-se "apenas" à política. Seu esclarecimento e posicionamento serão, cada vez mais, no sentido de que arte e política deveriam estar em complementariedade. Em Farocki, a arte cinematográfica torna-se definitivamente o lugar para que isto ocorresse. Nos anos subsequentes a 1969, o cineasta compreende que algumas percepções e práticas políticas precisavam ser revistas. Assim, o jovem cineasta *freelance*-militante-estudante era aos poucos substituído pelo *freelance*-montador-engajado-professor. A realidade e os meios de luta haviam mudados. Contudo, seu sentimento de mundo e suas formas estéticas fundamentais continuariam os mesmos.

Brecht: estética do distanciamento

Como se sabe, a significação e influência de Bertold Brecht para a arte de vanguarda no século XX foram enormes. Brecht havia mostrado, entre tantas outras coisas, a centralidade do ato de montagem. A montagem seria uma maneira apropriada de revelar uma realidade apenas possível de ser vista por meio de *composição* de imagens. Como expressa uma conhecida ideia deste pensador-poeta, uma fotografia de uma fábrica não diz nada sobre as violências no mundo e seus locais de produção industrial porque a realidade deslizou definitivamente para o reino dos processos diversos, não podendo ser compreendida apenas a partir de uma aparência, em uma disposição formal de imagem. De tal maneira, é preciso ativar uma *montagem* para revelar o funcionamento e compreensão de algo no tempo, no processo histórico.

"Eu li Brecht quando eu era criança; isto foi uma influência enorme. Quando eu comecei a fazer filmes, eu fiquei procurando os meios para expressar sua estética", lembrou certa vez Farocki (2001a, p. 58). Entre os textos reflexivos e engajados de Brecht, podemos lembrar um trecho da epígrafe para a peça *A exceção e a regra* (1930), que assenta precisamente uma proposição estética fundamental do artista, a de *distanciamento* ou *estranhamento* (*Verfremdung*): "Estranhem o que não for estranho / Tomem por inexplicável o habitual / Sintam-se perplexos ante o cotidiano / Tratem de achar o remédio

para o abuso / Mas não se esqueçam de que o abuso é sempre uma regra", dizia um trecho da epígrafe.

Com o *efeito de estranhamento* (*Verfremdungseffekt*), Brecht busca promover nos atores e espectadores uma obra crítica desdramatizada. Em vez do cultivo de emoções por empatia e compaixão buscada normalmente nos processos de dramatização, a atuação tem o propósito de tratar o espectador como *testemunha* daquilo que acontece no palco. Anulava-se, portanto, a intenção de "consumir" o espectador a partir de um envolvimento emocional súbito, fugaz. O objetivo é, sobretudo, criar meios para que, no processo de apreciação de uma condição social e humana, o espectador *estranhe* a ordem moral e política estabelecida, ativando juízos autorreflexivos e críticos. Em uma de suas peças mais conhecidas, *Mãe Coragem e seus filhos* (1939), Brecht concebe uma história na qual a mãe perde os seus filhos ao mesmo tempo em que lucra com a guerra. Toda a peça quer evidenciar, centralmente, a situação de contradição entre o mundo privatista-burguês e a perda de valores humanistas – afastando-se de ser, portanto, um drama psicológico.

No teatro épico de Brecht, portanto, o distanciamento é um gesto essencial, que corresponde a interromper o valor dramático das personagens, conduzindo a um fenômeno estético notável: quanto mais a estrutura da obra reduz os gestos do protagonista de uma ação, mais riqueza de gestos obtém-se. Irrompe-se um *mostrar* que deseja instituir um ambiente para aguçar a visão crítica e a *tomada de posição*:[38] "Mostrem que mostram! Entre todas as diferentes atitudes / Que vocês mostram, ao mostrar como os homens se portam / Não devem esquecer a atitude de mostrar / A atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes [...]"[39] – poesia brechtiana de autoexplicitação daquilo que constituía seu fazer artístico.

Walter Benjamin, escrevendo sobre o teatro épico brechtiano, oferece uma interpretação decisiva. O principal objetivo daqueles que *mostram o mundo* a partir da estética do distanciamento é "[...] levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores

38 Didi-Huberman (2008, p. 12) procura esclarecer da seguinte maneira o lugar em que a estética-política de Brecht se define e posiciona: "Não sabemos nada na imersão pura, no em-si, na cobertura *demasiado-perto*. Não sabemos nada, também, na abstração pura, na transcendência altiva, no céu *demasiado-longe*. Para saber deve-se tomar posição, no qual supõe mover-se e assumir constantemente a responsabilidade de tal movimento. Esse movimento é tanto de aproximação como de separação: aproximação com reserva, separação com desejo. Supõe um contato, mas o supõe interrompido, se isto não é quebrado, perdido, impossível até o final". Para outras apresentações da estética-política de Brecht, ver: Jameson (1999), Benjamin (1998) e Bloom (2002).

39 Trecho do poema *O mostrar o que tem que ser mostrado* (Tradução: Paulo César de Souza).

em colaboradores [...]" (BENJAMIN, 2006, p. 271). Farocki valorizaria fortemente tal compreensão de Benjamin, e podemos pensar que isso seja uma das nucleares visões estético-políticas do cineasta: mostrar (*compor*) e transformar a realidade, não é simplesmente "ter os instrumentos", mas possuir um estilo – um *operar*, no caso de Farocki, como vimos no capítulo anterior. Qualquer estilo-*operar*? Não. Um estilo-*operar* no qual as formas de fazer da arte sejam promovedoras de potência aos produtores e espectadores, ativando seus pensamentos, saberes, fazeres; afastando-os da passividade e permitindo-os posicionar-se diante do mundo.

Em sua obra, Farocki procuraria observar e admirar aqueles que conseguiram traduzir, de alguma maneira, a estética teatral do distanciamento para o cinema, como nos casos de Straub-Huillet e Bresson, como veremos. Ele mesmo iria ser autor influente; continuador – e transformador – dessa estética no contexto do cinema da segunda metade do século XX. Teremos a oportunidade de analisar um pouco como se arranjou esta tradição em seus filmes. A seguir, como faremos para todos os períodos destacados no presente capítulo, passaremos a realizar uma sucinta apresentação dos percursos estético-políticos do cineasta, a partir de filmes, dando ênfase à gênese e aos contextos gerais das obras.

- ***Apresentação de obras***

Como vimos, o período de *agitprops* esteve imerso em um ambiente de fermentação de ideias e práticas políticas. Nas obras de Farocki, isso significou três fases: de absorção, maturação e tentativa de transformação da vanguarda brechtiana. O primeiro momento sendo visto como prática de vanguarda direta, radical e antiartística: uma estética do escândalo, do "bigode na Monalisa", da arte que sai para as ruas, despontando o choque e o ultraje. Aqui, declara-se que *o problema da arte é a própria arte* e, de tal modo, torna-se necessário destruir os sentidos dela, significando ir contra a apropriação dos trabalhos pelos museus e outras instituições, e a favor do choque, da contraposição e mobilização políticas. Eagleton (1993, p. 268) classifica esse tipo de prática como *vanguarda negativa*: "A vanguarda negativa tenta evitar a absorção não produzindo objetos. Não há obras de arte, só gestos, *happenings*, manifestações, provocações". No segundo momento, Farocki amadureceria uma *vanguarda positiva* a partir do legado de Brecht, uma vez que o "resistir à incorporação da arte" ganha outro sentido: não mais evitar produzir *obras*, mas, sim, constituir uma "arte revolucionária" que busque evidenciar a contradição do mundo. Aqui, não é o problema da "incorporação burguesa" que preocupa, mas o efetivo estabelecimento de uma relação entre

autor e espectador; buscando, como vimos, um espectador que tome posição, sem ser *consumido* pela "emoção romântico-burguesa". O ponto é: se sua arte for depois pendurada na parede de alguma instituição que critica, tal fato reflete que você não produziu suficientemente o efeito nas estruturas; ora, foi derrotado (Idem, Ibidem).

Junto com Bitomsky, Farocki passa, por fim, por uma terceira experiência vanguardista de *inflexão didático-científica*, como podemos denominar, que concebe um tipo de didatismo brechtiano em tempos de cibernética. O projeto, segundo os próprios realizadores, teria fracassado. Buscavam uma inovação da estética engajada que aliasse o materialismo dialético e a pedagogia; mas, ao tentarem agregar um valor absolutamente objetivo ao legado de Brecht, Farocki e Bitomsky logo perceberam não haver razão direta entre o "pedagogizar" e a tradução imediata disso em produção de uma perspectiva política revolucionária. A partir do fracasso, apreendem definitivamente: seria preciso outra perspectiva, cabendo ao artista não tanto um papel de "guia" armado por uma inflexão didático-científica, mas o de um participante ativo dos contextos e processos políticos.

Segue, enfim, uma concisa descrição dos filmes do período a partir dos três momentos estético-políticos referidos.

- ***Vanguarda "negativa"***

As palavras do presidente (*Die Worte des Vorsitzenden*, 1967, 3') é literalmente um gesto de "surpreender o inimigo". Holger Meins e Helke Sander participam da produção deste curta-metragem *agitprop* de Farocki em que tudo – concepção, produção, pós-produção, divulgação – seria transformado em "arma revolucionária". Farocki descreve a concepção da obra como seu gesto de abandono de uma ideia de apoio à revolução fora de seu país (na guerrilha liderada por Che Guevara na América Latina, como planejava) a fim de mobilização política na cidade onde vive:

> Eu estava em um navio – e isto soa como uma novela. Eu tinha acabado de embarcar para a Venezuela em 02 de junho de 1967, no momento em que o Xá do Irã estava chegando em Berlim Ocidental. Houve protestos, um estudante foi baleado, e uma nova forma de movimento de oposição veio a aparecer (FAROCKI, 2010c).

Ao voltar e fixar-se definitivamente em Berlim, investe na produção do referido curta. Neste, o *close-up* das mãos mostra o folhear do *Livro Vermelho* de Mao Tse-Tung. O marxismo-leninismo, diz o comentário em *off*, deve ser

contextualizado em cada país. Somente a leitura de tal livro pode fazer com que as palavras sejam usadas como "uma arma contra o inimigo". A cena utiliza literalmente uma folha do livro para improvisar um dardo contra a imagem do Xá (monarca) iraniano, que estava em visita à Alemanha Ocidental a fim de estreitar relações comerciais petroleiras. A estratégia utilizada no curta, de subversão à linguagem de publicidade televisiva, pretendia ser material de discussão nas reuniões de estudantes, em manifestações e outros eventos políticos. Comparado ao *agitprop Como construir um cocktail molotov?* (*Wie baue ich einen Molotow-Cocktail?*, 1968), *As palavras do presidente* se mostra reflexivo e irônico. No entanto, o curta do amigo Holger Meins, do qual Farocki havia participado na confecção, era surpreendente, por suas expressões de radicalização de engajamento político e de montagem cinematográfica habilidosa, rápida, com *close-ups*, pelas quais se ensinava a fazer a bomba caseira, e a entrar em confronto violento com as forças repressivas da cidade.

Duas vias (*Zwei Wege*, 1966, 3') e *Todos são Berliner Kindl* (*Jeder ein Berliner Kindl*, 1966, 4') são obras anteriores de Farocki. Duas vias é o primeiro filme do cineasta, sem o ambiente de agitações estudantis no curta, tendo sido realizado para o canal de televisão pública *Sender Freies Berlim* (SFB), na série Berliner Fenster. Farocki é um crítico das imagens (religiosas), a partir de uma operação que se tornará bem particular em suas obras: a análise minuciosa de algo bem específico (uma pintura a óleo representando alegoricamente o céu e o inferno), ratificando o gosto pelo detalhe e a precisão no ato de montagem já em sua obra de estreia. *Todos são Berliner Kindl*, como em vários outros trabalhos, já teria o caráter de um *agitprop* de subversão às ordens institucionais e midiáticas na cidade de Berlim.[40] Farocki se apropria da publicidade da marca de cerveja popular na cidade, fazendo um *desvio* situacionista, irrompendo uma "subversão semiótica".

Quebrar o poder do manipulador (*Brecht die Macht der Manipulateure*, 1967/68, 48') é talvez o *agitprop* da Escola de Berlim mais significativo e conhecido deste momento. Helke Sander assina a direção de uma obra coletiva na qual, na verdade, Farocki participa ativamente. O filme é inteiramente constituído de *fluxo* de diálogos, acontecimentos, estratégias e ações políticas, promovidos pelo próprio coletivo, contra a conservadora corporação de mídia *Springer*, inimiga principal da geração de cineastas que desejam espaços de produção midiática mais democráticos. A obra registra e reflete sobre as formas de resistências. Como fugir da conjuntura política de manipulação de informações e narrativas? Com um giz, Farocki rabisca protestos e pensamentos no

40 *O voluntário* (*Der Wahlhelfer*, 1967, 14'), *White Christmas* (1968, 3'), *Três tiros em Rudi* (*DreiSchüsse auf Rudi*, 1968, 4'), *Seus jornais* (*Ihre Zeitungen*, 1968, 17') e *Instruções para retirar o capacete da polícia* (*Anleitung, Polizisten den Helm abzureißen*, 1969, 2') serão os outros *agitprops* realizados entre 1966 e 1969.

chão e no muro – de forma análoga ao que se verá nos personagens centrais das ficções *Entre duas Guerras* (1978) e *Ante aos seus olhos – Vietnã* (1982), por exemplo –, expressando a ideia de que o crescimento da manipulação midiática dos trabalhadores e estudantes significará o *desempoderamento*, isto é, o apagamento das vozes e imagens dos trabalhadores e estudantes.

No referido *agitprop*, a tentativa de apreender o universo político-ideológico, a partir de um fluxo de acontecimentos e reflexões em militância, com a "câmera no ombro", afasta os autores de uma forma sectária ou panfletária, para aproximar-se de uma operação cinematográfica, em constante derivas, filmando depoimentos, lutas, protestos cotidianos. Os movimentos políticos são, então, intercalados com cenas em mesa de diálogo; em uma, Sander expressa as perguntas estético-políticas significativas daquele momento: "Como pode meu trabalho ajudar no movimento? Qual o tipo de estética propõe nosso ponto de vista? Qual imagem não reforça a ideologia dominante?". Questões que, obviamente, não terão respostas prontas. Farocki assumirá significativamente uma posição, declarando: "Eu não trocaria a arte pela política, mas colocaria as duas juntas". Em outro diálogo, já em tom abertamente brechtiano, complementa: "Existe uma diferença entre o folheto escrito poeticamente e a pedra (a vida real). Um folheto pode ser escrito maravilhosamente, sem que tenha um 'poder real'; porém, este pode explicar a pedra; de tal modo, a arte e a política carecem estar juntas". Ora, a declaração emblemática satisfaz uma concepção de *agitprop* que não buscam anular o valor da obra de arte. Afirma a autoria artística, na verdade. A obra *Fogo inextinguível* será sobretudo uma expressão confirmatória disso.

Fotogramas – *Cenas de* Quebrar... (1967/1968): *discurso de Sander aos estudantes, e os cineastas discutindo o agitprop*

- ***Vanguarda "positiva"***

Na ficção-agitprop *Fogo inextinguível* (*Nicht Löschbares Feuer*, 1969, 25') será a vez de Helke Sander assinar como assistente de Farocki. O filme de 1969 é decisivo no sentido de afirmação de Farocki enquanto artista, abandonando a ideia de radicalização da resistência militante – e a inevitável vida na clandestinidade. A obra aborda a violência política mais notável da época, a Guerra do Vietnã – a qual, no ano anterior, com o *agitprop White Christmas*, tinha salientado as sutis relações entre a "comoção de Natal", o consumismo, as estratégias militares e a música *pop* americana da estação, White Christmas. O *agitprop* ainda tinha a intenção conjuntural de apontar e *surpreender o inimigo*. Em 1969, porém, o horizonte estético-político de Farocki muda. A situação que ele evoca é a seguinte: a descomedida crueldade das estratégias de guerra do Estado americano, marcada principalmente pela utilização do Napalm, conduz a uma "comoção internacional" pelo fim da guerra e pelos direitos humanos. Fotojornalistas nos campos de batalha tentam denunciar o horror e a irracionalidade da guerra criada pelos EUA e seus países aliados (Alemanha, por exemplo). Farocki percebe as dificuldades e os paradoxos que envolvem as tentativas de mostrar as "imagens denunciativas" da guerra perversa, que emprega a arma bárbara: "Napalm é uma arma pré-moderna, que mexe com a imaginação porque nos lembra quando as guerras tinham um aspecto ritual e mágico", explicitou Farocki (1998) anos mais tarde. Seria preciso, de alguma maneira, quebrar o "encanto" dissimulador e partir para um juízo político, sem que isso seja reduzido a uma denúncia a partir de imagens. De tal modo, a estética do distanciamento de Brecht poderia ser traduzida para o cinema. E foi exatamente isso que Farocki fez. Segue, assim, uma análise dos primeiros três minutos e meio do filme, em que é realizado um significativo exemplo de *distanciamento* na história do cinema:

I) *Vítima (denúncia):* câmera em enquadramento frontal. Farocki sentado à mesa, lendo um depoimento denunciativo de uma vítima do Napalm: "Uma declaração feita no Tribunal de Crimes de Guerra do Vietnã em Estocolmo. 'Meu nome é Thai Bihn Dahm, de nacionalidade vietnamita, nascido em 1949. Quero reportar crimes que os imperialistas dos Estados Unidos cometeram contra mim e minha aldeia. Em 31 de março de 1966, às 16 horas, enquanto eu lavava pratos, eu escutei aviões se aproximando. Corri até o abrigo subterrâneo, mas eu fui surpreendido por uma bomba de Napalm explodindo muito perto de mim. As chamas e o calor insuportáveis 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 FLN [Frente de Libertação Nacional]".

II) *Autor (como exibir a "realidade" de uma denúncia?):* Farocki, olhando diretamente para a câmera, dirigindo reflexivamente ao espectador, anuncia o problema do roteiro do filme, que condiz com o paradoxo geral da representação cinematográfica de uma violência do mundo (imagem, memória, fato, contexto). Encaminhar uma denúncia, "mostrar o terror", será um ato problemático: "Como podemos lhes mostrar o Napalm em ação? E como nós podemos lhes mostrar as lesões causadas pelo Napalm? Se mostrarmos imagens de queimaduras de Napalm, vocês fecharão seus olhos. Primeiro fecharão seus olhos às imagens, então, fecharão seus olhos à memória, então fecharão seus olhos aos fatos, então fecharão seus olhos a todo o contexto".

III) *Espectador (resolução de efeito negativo):* Farocki, na mesma posição, anuncia explicitamente os efeitos de "mostrar o terror" ao espectador, causando o esvaziamento da crítica (ou o deslocamento para um ponto contraproducente): "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 custas. Só podemos dar-lhes uma pequena ideia de como o Napalm funciona".

IV) *Autor (resolução de efeito positivo):* descortina-se a perspectiva estética de estranhamento/distanciamento. Farocki, em silêncio, apaga intencionalmente um cigarro no braço direito, enquanto uma voz em *off* faz uma comparação: "Um cigarro queima a 400°C. O Napalm queima a 3.000°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".

V) *Espectador (consequências do efeito positivo):* se o dispositivo estético for eficaz, uma inquietude reflexiva politizadora será proporcionada no espectador, de modo que este estará mais disposto a pensar e a posicionar-se sobre a realidade da guerra. A voz em *off* continua: "A menor gota queima meia hora. Ela libera gases tóxicos que atacam a respiração humana. Os gases tóxicos tiram as pessoas de seus abrigos. Num raio de 82 m, sobreviver é quase impossível. Quando o Napalm mais novo, Napalm-B, está queimando, não se pode retirá-lo da pele. Mesmo quando está queimando, Napalm-B flutua na água. É praticamente impossível de extinguir. Quando é

extinto, na maioria dos casos é tarde demais. A pele é queimada e, na maioria dos casos, a carne também é queimada até os ossos. Quando o Napalm está queimando é muito tarde para extingui-lo [...]".

VI) *Autor (definição final do roteiro):* o roteiro será, portanto, uma operação de desconstrução da bomba Napalm. A realidade ficcionalizada afastar-se-á de uma *mise-en-scène* acerca do Vietnã, sendo diretamente voltada ao espectador; chega-se, então, à frase final da sequência em voz em *off*: "[...] O Napalm deve ser combatido onde ele é produzido: nas fábricas".

Fotogramas: *Denúncia da vítima, problema da exposição da realidade e resolução do artista*

Toda a continuidade do filme estará implicada nos três minutos iniciais. Ao final, não se importando com a falta de "realismo" da cena, um mesmo ator mudará de personagem três vezes: será estudante, operário e engenheiro, em sequências isomorfas e falas dialéticas, anunciando a "síntese revolucionária" possível, a fim de resistir à guerra: *demonstrar* o Napalm velado no processo dialético das forças produtivas, instituições e sociedade civil.

- ***Inflexão científica da didática brechtiana***

A divisão de todos os dias (*Die Teilung aller Tage*, 1970, 65') e *Uma coisa entendida (15 vezes)* (*Eine Sache, die sich versteht [15 mal]*, 1971, 64') são os dois filmes que marcam mudança derradeira no período de *agitprops* de Farocki. No início da década de 1970, Hartmut Bitomsky e Farocki despertam interesse pela dimensão de "educação revolucionária" a partir das "peças didáticas" de Brecht, afirmando neles a perspectiva de relacionar arte e engajamento – algo que, como sabemos, destoava de um certo espírito de "coletivismo" do movimento estudantil de sua época:

> Fiz amizade com Bitomsky – escreveu mais tarde Farocki –, porque ele não compartilhava com essa devoção ao presente, passando por todas as músicas, por todos os poemas ou por todas as imagens através do filtro de uma utilidade política imediata. Acho que o que nos unia era que nós dois

> queríamos fazer cinema de autor, e isto não era exatamente a prescrição do momento (FAROCKI, 2013e, p. 43).

A dupla concebe, pois, um projeto inovador, curioso e ousado: realizar adaptações didáticas de *O Capital*, de Karl Marx, a partir de uma perspectiva de unir a vanguarda brechtiana com ideias "avançadas" de pedagogia. Por certo, os trabalhos buscavam ser reflexivos, não dogmáticos. Contudo, as experimentações estéticas eram complicadas. Farocki (2013a, p. 284-285) lembra: "Aspirávamos a quebrar a tradição: desejar outra forma de vida, desejar fazer outros filmes, desejar que tudo mude... Tudo isso nos colocava nervosos e nos produzia insegurança e é por isso que precisávamos um do outro para nos dar forças".

Farocki (1969), em seu artigo na revista *Film*, evocava o potencial e a necessidade de usar conceitos obtidos da teoria pedagógica, a fim de que, de alguma maneira, expressasse uma pedagogia marxista. Holbert (2009, p. 83) lembraria outro texto de Farocki da mesma época:

> O ensaio de Farocki *Kapital in Klassenzmmer* [Capital na sala de aula] apareceu posteriormente como uma imagem em tons de cinza em 1970, em que ele critica as teorias de ensino burguês-capitalista, incluindo a cibernética de 'modelo de grupo' de Gordon Pask; e na veia dos *Grundisse* de Marx, expõe 'a força produtiva de divisão e combinação' como modo de repressão.

Os cineastas ressaltariam ainda o potencial de outras teorias. Farocki intensificaria o interesse pelas teorias da comunicação de sua época, lendo os livros *Cybernetic Pedagogy* (Helmar Frank) e *Kommunikationssysteme* (Horst Reinenn). Bitomsky, por sua vez, introduziria as ideias em voga de *generalização semântica*.

As experimentações despontadas não deixam de ser intrigantes aos olhos contemporâneos. Se junto a Sander, em *Quebrar o poder do manipulador*, Farocki aplicava aquela fórmula de Godard quanto ao cinema político, agora, nas filmagens de *O capital*, tal fórmula será desdobrada de forma distinta: "fazer filmes cientificamente e fazer ciência politicamente" (FAROCKI, 2010d, p. 68). Com *A divisão de todos os dias* e *Uma coisa entendida (15 vezes)*, a forma estética dos *agitprops* iria sendo deixada de lado. Projeta-se filmes educativos, "científicos" e não dogmáticos. Contudo, com um filme no 'meio-campo', nem as organizações de esquerda nem os programadores de TV investiram na obra. Rememorando a respeito, Farocki descreve a situação hilária dos trabalhos de filmagens não subsidiados:

> Durante a produção do segundo filme [...], nos excedemos totalmente. Antes das filmagens diárias, com pouco dinheiro e uma equipe pequena, tínhamos que cumprir tarefas hercúleas como, por exemplo, pegar um burro com uma minivan e empurrá-lo três lances de escada acima, o que era mais fácil do que fazê-lo descer. Certa vez, Hartmut teve que empurrar um carrinho com uma mão e segurar um objeto de cena com a outra, enquanto narrava. Em outra, tivemos que empurrar um carro por uma rampa, rapidamente, pois filmávamos na Academia, de onde havíamos sido expulsos. Por estupidez ou coragem, às vezes dávamos uma cena inteira de alguns minutos para um extra [...] (FAROCKI, 2010d, p. 68).

O projeto cinematográfico visava alçar uma problemática "educação política", para a luta proletária e estudantil, pautada em conceitos básicos de economia política em termos marxista. Queriam encontrar uma estética cinematográfica para explicitar noções como a teoria do valor-trabalho, reserva de força de trabalho, alienação, fetiche, luta de classes. Apesar de Farocki e Bitomsky terem a intenção de que as obras fossem apresentadas principalmente em espaços de debates, como na *Rote Zell Baun*, um grupo militante auto-organizado de estudantes universitários, afastando-se, assim, dos espaços despolitizados das salas de cinema comerciais, tais obras não ficaram à mercê de críticas, sobretudo ligadas ao fermento radical da época, julgando que os cineastas não estavam suficientemente problematizando os fundamentos da instituição escolar (HOLERT, 2009, p. 77).

Sem fomentos de distribuição e divulgação, a aspiração de uma "releitura" brechtiana e godarniana acabaria sendo, de certa maneira, perdida, fracassada. Apesar de tudo, havia ocorrido aprendizados, experiências. A temática dos filmes, não se limitando a debates conjunturais, tentava esquadrinhar aspectos teóricos e históricos mais amplos. O fracasso dos longas-metragens "didático-intelectuais" será, no entanto, a oportunidade para Farocki e Bitomsky abrirem outros caminhos, como os de assumir a direção da revista de cinema alemã mais importante da época, *Filmkritik*, e alimentarem a ideia de fazerem filmes mais autorais. Farocki (e também Bitomsky, mas certamente por outras vias) amadurecerá sua disposição de crítico de cinema e pensador das mídias. Referências diversas surgem para ajudá-lo em seus percursos estético-políticos, sendo duas mais significativas: o alargamento da referência a Jean-Luc Godard, em termos de cinema, estética e política, principalmente; e a referência de Heiner Müller, em termos de releitura de Brecht, de política, artes, teoria de mídias e história.

Fotogramas: *Seus jornais* (1968) e *As palavras do presidente* (1967)

II. Crítica da indústria cultural: subversão institucionalizada

O início da década de 1970 marca uma alteração no cenário político da Alemanha. A onda de agitação estudantil perdia força e a repressão policial aumentava. Farocki, não mais por via de *agitprops*, continuaria a fazer cinema político, e isto terá consequências em seu diálogo com a indústria cinematográfica. Tendo "passado a moda do filme político", Farocki declararia que, quem não "se adaptou", não seria aceito "socialmente". Imposições morais e estéticas surgiam, e qualquer um que não abandonasse seus valores e adaptasse-se à nova conjuntura ficaria "lá fora no frio durante um longo tempo".

> [Até o fim da década de 1960]. [...] muitas coisas eram possíveis, ou assim parecia para nós. Kluge estava bem-sucedido no cinema, e o trabalho de Hellmuth Costard foi mostrado na TV em horário nobre. Houve um curto *boom* para filmes políticos na Alemanha Ocidental, e por um breve verão tivemos a possibilidade de produzir esses tipos de filmes, e antes que nós percebêssemos a moda já tinha acabado. Acho que não aproveitamos a oportunidade de forma inteligente, e no início de 1970, tudo estava acabado. Pense em Wim Wenders. Ele desistiu de suas tomadas longas, começou a trabalhar com plano e contra-plano e se fez socialmente aceitável. Mas nós não atravessamos a fronteira, e parece que qualquer um que falhou em se adaptar neste ponto ficou no lá fora no frio durante um longo tempo. Eu tentei realizar meu trabalho em programas de artes ou de crianças na televisão [...]. Não se ganha muita atenção do público com estes tipos de trabalhos. Trabalhando para a televisão, um documentarista como Peter Nestler ganhou muita pouca atenção, e hoje, nem mesmo os Straubs podem provocar alguma reação, sempre assumindo que seus filmes estão sendo exibidos (FAROCKI, 2004a, p. 177).

Assim, sem abandonar seus valores, a década de 1970 implicará para o jovem Farocki em longos e variados trabalhos "paralelos" a fim de obter,

minimamente, as condições para continuar de alguma forma a manter-se,[41] fazer filmes e aprimorar suas formas estético-políticas. Neste momento, a Alemanha encontra-se em plena ascensão da indústria cultural televisiva. As redes de televisão públicas e privadas, criadas na década de 1960, já tinham estabelecido seus "impérios". Para Farocki, a única opção para a sua sobrevivência era entrar na burocrática televisão estatal alemã – mas isso não sem problemas:

> Não foi fácil fazer algo político na televisão, pois eu não entendia política como simples conteúdo e discurso. Buscava uma prática política avançada, como aquela promovida pelo Grupo Dziga Vertov ou pela revista Tel Quel. Eu era, por exemplo, contra os planos panorâmicos e o plano e contra-plano (FAROCKI, 2010d, p. 68).

Com a *Kulturindustrie* indo de vento em popa na Alemanha, Farocki aproveita para realizar suas obras através de "brechas" em programas de autocrítica da televisão, de crítica de cinema, de documentários e até em séries educativas para crianças. É a partir desta situação que seus filmes relacionados à indústria cultural iam surgindo, abordando, como veremos, diferentes mídias.

A televisão era algo "impossível de ser amado", declarou o cineasta, mais tarde (FAROCKI; STEYERL, 2011). Mesmo tendo por muito tempo dependido desta mídia, suas intenções continuariam sendo invariavelmente cinematográficas, de modo que o cineasta buscaria ingressar na indústria televisiva estatal por meio daquilo que ela tinha de "incontrolável", isto é, por meio daquilo que a burocracia não poderia suspeitar, regular, restringir ou controlar: "Havia um grande aparato regulatório: antes que você pudesse filmar um *take*, você tinha que preencher todo um documento cheio de formalidades. Mas o sistema nunca foi completamente capaz de descobrir que tipo de filme seria produzido a partir das filmagens" (Idem, p. 7). Seja na WDR (Westdeutscher Rundfunk, televisão pública da Alemanha Ocidental) ou na NDR (Televisão Pública do Norte da Alemanha Ocidental), Farocki recebe comissões de trabalho e encontra situações curiosas como, por exemplo, a de um "[...] departamento cujo chefe estava tão envolvido em suas próprias maquinações de carreira que ele teve de deixar o seu assistente assumir, e este estava tão ocupado com a construção de um projeto político fora da TV [...]" que tornava possível a realização de "desvios" os quais, de outro modo, seriam coibidos (Ibidem). Outras situações convenientes surgiam quando, por exemplo, administradores mais esclarecidos assumiam cargos importantes,

41 Ainda estudante da Escola de Berlim, Farocki casa-se com Ursula Lefkes, com quem tem dois filhos, na mesma época.

fomentando, por vezes, *cinéma verité*. Porém, em todas as oportunidades, enfim, a posição que competia a Farocki seria sempre a mesma; como ele mesmo dirá: "uma espécie de subversão institucionalizada" (Idem).

No início da década de 1970, para poder captar trabalhos e operá-los livremente em seu próprio estilo, o cineasta monta sua produtora, a Harun Farocki Film-Produktion; e, no final desta década, começa a trabalhar com aquele que seria seu amigo e "câmera oficial", Ingo Kratish – também tcheco nascido na década de 1940 e naturalizado alemão. Do mesmo modo que Godard, que montou sua produtora na Suíça, a produtora de Farocki, localizada em Berlim, acabaria sendo, ao mesmo tempo, e por longo tempo, sua sala de montagem, cinemateca e biblioteca pessoais.

Outro arranjo importante do período é a direção editorial da revista de cinema *Filmkritik*. Junto com outros jovens cineastas – Bitomsky, Manfred Blank, Ingemo Engström e Hanns Zischler, notadamente –, Farocki assume trabalhos de editor da revista, realizando nela ensaios teóricos e críticos de cinema. De 1974 até o fim da revista, em 1984, eles escrevem e dão novo vigor ao periódico fundado em 1957 por grandes nomes da crítica de cinema alemã, Enno Patalas, Frieda Grafe, Wilfried Berghahn, Ulrich Gregor e Theodor Kotulla. Como assinalou Blümlinger (1995, p. 27-8), "*Filmkritik* se caracterizava como uma plêiade de cineastas-críticos, um pouco como a *Cahiers du Cinèma*, que teria por sinal variados artigos traduzidos na revista alemã". A revista dedicar-se-ia – tal como tenta hoje realizar na Alemanha a revista *Revolver* – aos "estudos especiais": análises aprofundadas, homenagens, "redescobertas"; retomadas de discussão de obras, autores ou estilos esquecidos. Rosselini, Renoir, Maurice Pialat, John Ford, Johan Van Kreuken, Peter Nestler foram alguns cineastas que ganharam destaques em edições (MÖLLER, 2004, p. 71). Sobre as inspirações da revista, Farocki (2004b, p. 4) rememorou:

> Sentíamo-nos inspirados pela *Nouvelle Vague*, ainda que a maioria [dos autores da *Nouvelle Vague*] deixou de escrever sobre cinema uma vez que começaram a produzir. Nós queríamos fazer as duas coisas: fazer cinema e refletir sobre cinema, coisa que em literatura é muito diferente, já que se pode ser crítico e autor, ao mesmo tempo. No cinema não é frequente. Pasolini foi um deles.

No final da década, com o lançamento do *Entre duas guerras* (1978), a *road not taken* de Farocki afirmar-se-ia. A partir de economias com os trabalhos na TV, ele banca seu próprio filme, que destoará de outros trabalhos realizados na Alemanha desta época; e isto ficaria explícito a partir de uma comparação; tal como fica explícito na comparação com a ficção *A vida de um*

alemão (*Aus einem deutschen Leben*, 145', ficção), obra de Theodor Kotulla, lançada em 1977, produzida com alto financiamento da indústria cinematográfica alemã. Kotulla faria uma obra com a mesma temática histórica do filme de Farocki: reconstrói a Alemanha nazista do "entre guerras". Contudo, seriam evidentes as diferenças de escolhas estéticas, de montagem, de atuação dos atores, de concepção de roteiro etc. O filme de Kotulla impetraria uma narrativa dramática a partir de técnicas cinematográficas clássicas, buscando abertamente a ficcionalização da história alemã. Farocki buscaria os limites entre documentar e ficcionar, procurando pelos sentidos da montagem e das "imagens metafóricas", com anulação das atuações dramáticas, e intenso esforço de reflexão do acontecimento histórico. Como analisa Möller (2004, p. 75), no filme de Kotulla "[...] os fatos se somam a um ajuste final, [sendo] o resultado uma imagem fechada sobre si mesma, conclusiva; em Farocki as bordas dissolvem-se, tornando visível o que está latente em cada construção, em cada imagem".

Godard: *"We must make films politically"*

"What is to be done?" é a pergunta-título de um artigo de Godard para a revista americana *Afterimage*, em 1970, artigo no qual o próprio cineasta respondia prontamente, em forma de princípios, sendo decisivos os cincos primeiros:

> *1.* We must make political films; *2.* We must make films *politically*. *3.* 1 e 2 are antagonistic to each other and belong to two opposing conceptions of the world; *4.* 1 belongs to the idealistic and metaphysical conception of the world; *5.* 2 belong to the Marxist and dialectical conception world (GODARD, 1970).

Durante as filmagens de *O Capital*, uma das propostas de Farocki e Bitomsky foi, como vimos, a de assimilação e transformação do princípio de engajamento marxista de Godard dos anos 1960: "'fazer filmes cientificamente e fazer ciência politicamente'" (FAROCKI, 2010d, p. 68). Todavia, Farocki, deixará rapidamente de lado tal visão objetivista, e isso fará aumentar interesse pela obra de Godard. Nesta época, Godard almejava encontrar novos caminhos diante de um horizonte no qual o cinema havia perdido a "guerra das imagens" para a televisão (GODIN; COUDERT, 2013). Ele torna-se então um experimentador de novos recursos, estilos e dispositivos, tentando, com isso, alcançar outras formas de concepção e divulgação de seus filmes, agora na televisão francesa. A partir de 1973, junto com Anne-Marie Miéville,

Godard cria e coleta imagens; e de 1975 a 1980, notadamente, ele mune-se de dispositivos de vídeo, passando a produzir séries televisivas – que o fazem explorar intensamente outros estilos. Serge Daney, em 1976, em um artigo célebre sobre Godard, escreve: "[...] a pedagogia godarniana consiste em não parar de voltar às imagens e aos sons, de designá-los, duplicá-los, comentá-los, abismá-los, criticá-los como a tantos enigmas insondáveis: não os perder de vista, vigiá-los, guardá-los" (DANEY, 2005).

Ao longo da década de 1970, como estamos notando, estes tipos de experimentações seriam também disposições maiores de Farocki. Ele, é claro, terá seu próprio voo. Contudo, mesmo partindo de operações diferentes – como explicitaremos no Capítulo 5, principalmente –, os dois cineastas avizinham-se na procura por um pensar cinematográfico, no qual o ver não está subordinado ao ler; onde o roteiro, o pré-projeto, não é uma amarra; e onde as imagens passam por um verdadeiro encontro analítico, ganhando compreensão e fala.

De certa maneira, a observação da obra de Godard nos anos 1970, acaba sendo terreno de preparação cada vez maior para o estilo ensaístico e de expressão da *road not taken* encampada por Farocki, que perceberá e admirará as proposições e operações cinematográficas de Godard – este que, como escreveu Machado (2004, p. 20), "[...] associa lembranças, amarra ideias, enfrenta suas obsessões, combina, dissocia, recombina materiais audiovisuais, na tentativa de fazer um balanço de sua paixão e de seu ódio pelo cinema". Isto ficaria inteiramente explícito nos anos 1980, quando Farocki (e Godard) compõe trabalhos de maior envergadura, empregando massivamente imagens de arquivo e forma ensaística. Em entrevista de 1993, Godard disse, significativamente:

> Para mim, Godard sempre esteve na dianteira nos últimos 30 anos, ele sempre me incentivou a fazer coisas, e eu sempre soube que eu faço o que ele realizou 15 anos atrás. Felizmente para mim, não exatamente da mesma maneira. No momento eu estou trabalhando com vídeo, às vezes eu acho que eu me vejo refazendo *Numéro Deux*, o mesmo teste no meu apartamento, mas há também grandes diferenças. Tantas ideias estão escondidas em seu trabalho que, embora você seja um diretor diferente, você pode, no entanto, sempre se referir de volta para ele (FAROCKI, 2004a, p. 178).

O cineasta, como veremos ao longo de todo o livro, por diversas vezes, procuraria notar, aberta e reflexivamente, sobre legado do cineasta franco-suíço em sua obra.

Müller: proposições pós-brechtianas

Na segunda metade do século XX, Heiner Müller destaca-se na Alemanha como dramaturgo, escritor de peças teatrais e pensador que estava transformando o legado de Brecht. Farocki, na década de 1970, viria a se interessar vivamente pela obra pós-brechtiana de Müller, que atentava às expressões políticas e estéticas da indústria cultural europeia.

Nas Alemanhas Ocidental e Oriental, Müller fazia parte, com Christa Wolf e Volker Braun, por exemplo, de uma renovação intelectual e artística, produzindo ensaios, romances e peças sobre "[...] motivos básicos da crítica à civilização, com muitos pontos de contato com a tradição frankfurtiana" (GALISI, 2002). O dramaturgo "[...] representava a consciência de um estamento intelectual da RDA [República Democrática Alemã] que pretendia manter a utopia de um socialismo 'alternativo' depois do colapso do Partido da Unidade Socialista [...]" (Ibidem). Müller, atualizando de ideias de Benjamin, criticou o modernismo tecnológico prometeico-niilista no qual solapava a capacidade de produzir experiências de vida "autênticas". Especificamente, ocorria neste autor uma ampla sensibilidade acerca das materialidades de mídias, de modo que isto ficaria explícito, com toda vitalidade, em *Hamletmachine* (1987), obra-prima que evoca questões do humanismo de Shakespeare na contemporaneidade do mundo cibernético.[42]

Em duas ocasiões, em parceria com o ator Hanns Zischler, Farocki dirigirá, atuará e registrará peças de Müller, trabalhando com *A batalha: cenas da Alemanha* (1976) e *Trator* (1955/61/74). Anos mais tarde, Zischler escreveria sobre a atuação ao lado de Farocki:

> Durante os ensaios, nós nos entrosamos ao modo de interpretar de cada um. Enquanto eu estava mais familiarizado com a retórica às vezes bem específica do teatro, com a 'álgebra cênica', Harun pôde, muito livremente, colocar-se à sua 'distância', a partir de sua maneira muito cinematográfica de pensar, ver e falar (ZISCHLER, 2002, p. 26).

Em *A batalha* e *Trator*, sobressaem, como é recorrente nas obras de Müller, reflexões acerca dos ambientes de guerra moderna, das tecnologias, das desventuras da vida moderna, da memória fragmentada e, notadamente,

42 Em certo momento da peça, escrita em 1977, o personagem "intérprete de Hamlet" diz: "Sou o soldado na torre blindada, minha cabeça está vazia debaixo do elmo, o grito sufocado sob as correntes. Sou a máquina de escrever. Apronto o laço quando os líderes forem enforcados, puxo o banquinho de apoio, quebro o pescoço. Sou o meu prisioneiro. Alimento com os meus dados o computador. Os meus papéis são saliva e escarrador, faca e ferida, dente e garganta, pescoço e corda. Sou o banco de dados. Sangrando na multidão [...]" (MÜLLER, 1987, p. 30).

da nova perspectiva humana com a intensificação das relações com as máquinas – como vemos neste trecho de *Trator*: "[...] aqui se inventa o homem novo. O homem-máquina. Por que não provar?". Para Müller, como escreve Arias (2006), o ambiente maquínico, enquanto nova condição para existência social, "devora esta mesma existência social e elimina o proletariado como protagonista da história: o porvir poderia ser um híbrido de homem e máquina".

Müller não compactuaria com as experiências "despóticas" do capitalismo e do comunismo do século XX, dizendo, em sua autobiografia, ter vivido "uma vida entre duas ditaduras" (MÜLLER, 1997). Manteve-se sempre em uma inflexão crítica, portanto; almejando notadamente encontrar novos potenciais e vontades utópicas em um mundo maquínico. Isto o deixava distante de uma visão político-ideológica dogmática, anacrônica ou nostálgica, procurando diferentes apontamentos e visões "arqueológicas" em relação à história (WEBER, 2007, p. 12), e afastando-se, de um certo modo, do pensar brechtiano. Em um encontro entre Müller e Farocki, por motivo de uma entrevista solicitada pelo último, o dramaturgo sentenciou da seguinte maneira acerca do legado de Brecht:

> Brecht é muito mais medieval, muito mais ligado ao provincial, no sentido positivo do termo. Quer dizer, para os estrangeiros Brecht é uma figura muito diferente do que ele é para nós [alemães]. Se você conhece Brecht por traduções, você tem uma imagem completamente diferente, porque o regional é perdido; a qualidade de pré-renascimento e agrário em Brecht são perdidos. Godard provavelmente percebe Brecht como um autor industrial, e não como um poeta dos camponeses... (MÜLLER, 1990, p. 166).

A compreensão do dramaturgo sobre Brecht corresponderá a uma demarcação do limite de uma interpretação "romântica", há tempos anacrônica, do contexto europeu, a saber: a de uma população ainda com sentimento agrário, camponês, que se animaria a buscar uma nova "comunhão" através da "fuga ao campo", como se via, por exemplo, na ficção *Kuhle Wampe* (1932), roteirizada por Brecht.

Na entrevista (ou conversa), Müller descreve uma experiência nos EUA, país no qual viajou e acabou indo assistir ao filme *Fantasia* (1940) em sala de cinema. Para ele, o filme teria representado um traço novo e problemático no mundo moderno: o de ser capaz de agenciar sentidos de "despotencialização" dos sujeitos, a partir da construção de estereótipos por meio de imagens. Em relação a isso, Farocki comentava:

> [...] eu soube depois que as crianças entre 6 e 8 anos, de todas as escolas americanas, iam assistir ao filme. Isto significa que pelo resto de suas vidas essas crianças serão incapazes de ouvirem certas músicas sem verem aqueles desenhos e imagens da Disney. O terrível para mim é a ocupação da imaginação por clichês dos quais nunca os abandonaram. O uso de imagens para impedir experiências, para impedir ter experiências (Idem, p. 165).

Tentando, pois, permanecer bem longe de uma problematização vazia a respeito da indústria cultural, Farocki então pergunta: "Por que há esta coisa de ora a imaginação ser aprisionada pelas imagens e outrora ser liberada por elas?". Müller responde:

> Quando você ouve música e imediatamente a transpõe em imagens, você perde a estrutura da música. Isto denota que sua experiência da música está apenas em uma dimensão. Este é o ponto em que tento observar com a [noção de] metáfora: uma metáfora é irredutível, não pode ser reduzida a um significado, enquanto que as imagens no filme da Disney são de uma enorme e imediata simplicidade alegórica, e, portanto, capazes de ser reduzidas a um significado (Idem, p. 165).

Em Farocki, enfim, os temas francamente relacionados à indústria cultural perdurariam até o início dos anos 1980. E, de certa maneira, a partir das leituras do pensador Müller, e de Vilém Flusser, o cineasta começaria a explicitar formas diversas de compreensão dos problemas das industrializações da cultura.[43]

- ***Apresentação de obras***

A partir de 1972, Farocki começa a trabalhar como *freelance* na rede pública de televisão WDR, e, em menor medida, nas extintas SFB (*Sender Freies Berlin*) e NORD 3. Serão variados trabalhos nestas instituições. Porém, como veremos, nem todos os seus filmes da década de 1970 serão financiados diretamente com recursos da televisão estatal.

43 Voltaremos a Flusser mais à frente, em item próprio; não obstante, em 1983, Flusser, escrevendo sobre as imagens técnicas, nos faz notar um destes sentidos novos de abordagem crítica (muitas vezes provocador), quando reflete sobre o problema de um discurso ideológico vulgar em relação à questão de dominação social: "É verdade que nos centros emissores [de mídias] ocorrem pressões sobre teclas, é verdade que tais pressões resultam em emissão de raios, e é verdade que tais raios programam o nosso comportamento, mas é erro querer acreditar que as pressões decorrem de decisões tomadas pelos funcionários implicados. Os funcionários (sejam operadores de computador ou de câmera fílmica, sejam diretores de banco, generais ou presidentes dos Estados Unidos) escolhem por certo entre as teclas dos seus aparelhos, mas a sua escolha está pré-programada [...]. É, pois, erro querer constatar 'hierarquia de decisão e poder' nos funcionários emissores... [...]. A coisa se opera automaticamente... Os funcionários, por mais 'altos' que sejam seus cargos, são na realidade indivíduos tão dispersos e distraídos quanto o somos nós, os receptores, a 'gente da massa'. Em sociedade receptora não há elite que possa ser eleita ou deposta" (FLUSSER, 2008, p. 74-5).

O período era marcado, como Godard havia deixado claro, pela televisão estar ganhando o universo maior de fabricação e disseminação das imagens nas populações. Entrar neste universo parecia inevitável e politicamente necessário, mas sempre muito complicado. Mesmo quando veio a fazer curtas-metragens em programas infantis, como na versão alemã da série *Vila Sésamo* (codireção: H. Bitomsky, *Sesamstraße*, 1973) ou no programa *Hora de Ninar* (*Einschlafgeschichten* 1–5, 1977), Farocki experimenta os limites de representação e a maneira "neutra", despolitizada, de retratar realidades. Em um destes casos, Farocki e Bitomsky, em gravações para um episódio de *Vila Sésamo*, rodavam imagens dos trabalhos dos operários, suas ferramentas e máquinas, no Porto de Hamburgo. Bitomsky relata a frustação de encontrar fronteiras na representação da vida cotidiana ao ter de seguir os "modelos televisivos".

> [...] Estávamos nas docas de Hamburgo, e os *containers* foram apanhados por uma tempestade feroz e lançados no ar. Ficamos espantados, mas não era o nosso trabalho filmá-los. Como se as crianças não poderiam ter aprendido alguma coisa com isso também. Mas, não – vimos e éramos cineastas, mas não poderíamos noticiar isso e pronto. Nesse ponto eu perdi o interesse (FAROCKI, 2010e).

Como fizemos no item anterior, continuaremos a fazer apresentações bastante concisas de obras. Estenderemos um pouco mais as apresentações dos dois últimos filmes, já que consideramos os mais significativos dos percursos estético-políticos de Farocki do presente período.[44]

- ***Cidade, indústria cultural e política***

Relatar (*Erzählen*, 1975, 58'), codirigido com a cineasta alemã Ingemo Engström, apresenta uma problemática que envolve unirem duas vontades: Farocki quer realizar um documentário e Engström escrever um livro. A consequência é um filme-literário inteiramente construído a partir de conversas entre os dois cineastas (e Hans Zischler), com a câmera voltando-se para a Berlim dos circuitos urbanos modernos: trens, metrôs, vias rodoviárias, pontes de aço, ruas, e barcos que cortam a cidade. Os diálogos, que procuram refletir sobre as relações entre literatura e política, resgatam passagens de diferentes autores: Walter Benjamin, Gebrüder Grimm, Franz Kafka, Jurij M. Lotman, Boris Pasternak, Cesare Pavese, Alfred Sohn-Rethel, Sergej Tretjakov, Franz

44 Assim como no período anterior, não tivemos acesso a todas as obras. Alguns filmes ainda se encontram apenas no acervo pessoal de Farocki, em rolos fílmicos. Agradecemos a Ingo Kratish pelos trabalhos de digitalização e disponibilização de certas obras até então fora de circulação.

Carl Weiskopf. Engström expõe-se enquanto espirituosa leitora dos universos problemáticos, "inautênticos", da cidade; e ambos acabam sendo atores e investigadores das significações e potências diversas que se abrem a partir de um *encontro*.

No documentário *A linguagem da revolução. Exemplos de retórica revolucionária estudada por Hans Christoph Buch* (*Die Sprache der Revolution. Beispiele revolutionärer Rhetorik, untersucht von Hans Christoph Buch*, 1972, 45', 1972), o intento é explicitar como são construídas as técnicas de persuasão discursivas, de cunho revolucionário, em diferentes contextos históricos. Um estudo da "retórica revolucionária", portanto, como diz o título, em suas formas midiatizadas. Vocabulários, gestos e argumentações de líderes como G. J. Danton, Fidel Castro, Malcolm X e V. Lênin são conjecturadas. A atitude dos dois autores será a de refletir acerca das práticas político-revolucionárias da época. O roteiro e parte da narração partem do amigo e então jovem escritor alemão Hans Christoph Buch, que havia academicamente estudado o tema e militado, anos antes, com os estudantes. Do mesmo modo, *Um dia você também irá me amar* (*Einmal wirst auch du mich lieben. Über die Bedeutung von Heftromanen*, 1973, 44', ficção) seria um estudo de técnicas de persuasão discursivas da indústria cultural de romances, sendo também o último filme de Farocki codirigido com Hartmut Bitomsky. No *encontro* entre os dois, os cineastas interrogam-se, agora, sobre a "retórica comercial": sobre como é possível que os romances comerciais, os *best-sellers*, situem-se em um estereótipo, negando, centralmente, a realidade da exploração do trabalho, de modo que os romances "expressam aquilo que seus leitores acreditam que eles não experimentam na vida diária: fama, dinheiro e um monte de tempo de lazer. O trabalho não existe nestes romances" (FAROCKI, 2010g).

- ***Televisão e indústria cultural***

Moderadores na TV (*Moderatoren im Fernsehen*, 1974, 22', doc.) é um estudo sobre as formas de montagem de programas televisivos. Ao coletar e observar alguns programas, Farocki empreende a decomposição das partes, subtrai as ideias e os conteúdos no intento de compreender as relações com o todo. O que o telespectador pode esperar com tal material? A pergunta é produtiva na medida que objetiva realizar uma "anatomia" de programa televisivo, ressaltando as dificuldades, os paradoxos e os embaraços de quem trabalha como "moderador de TV". (Não obstante, a obra seria vetada e nunca exibida pela televisão WDR, produtora do documentário.) *O problema com as imagens. Uma telecrítica de Harun Farocki (Der Ärger mit den Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki, 1973, 48')* e *Trabalhando com imagens.*

Uma Telecrítica por Harun Farocki (Die Arbeit mit Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki, 1974, 44') continuariam, da mesma maneira, a realizar trabalhos de observação crítica dos "operadores de televisão", realizando minuciosas críticas analíticas, a fim de gerar debates entre os profissionais. *O problema com as imagens* evidencia a "exaustão" de imagens e palavras em programas documentais-jornalísticos da televisão. Ora, a resultante de uma montagem por acúmulo de informações é a própria anulação destas, levando à despotencialização da ideia de um espectador estimulado a pensamentos proveitosos. Farocki analisa variados vídeos que tentam retratar a vida urbana moderna, mas que se tornam, na verdade, prolixos, generalizadores e, principalmente, ancorados em um caótico relacionamento de imagens e palavras. Ora, em uma montagem "hiperperformática", as questões, os interesses e pensamentos esvaem-se: "Neste exemplo, de 2 minutos e 17 segundos, aparecem 13 locais. Além disso, o comentador da televisão faz 25 declarações. Afinal: por que tantas fotos, palavras, declarações, lugares?" (*O problema com as imagens*, 1973). Em artigo escrito no mesmo ano, Farocki (2002, p. 80) justificava todo seu descontento com a maneira de trabalhar da televisão alemã: "A televisão alemã, em particular, tanto na ficção como no documentário, é especulativa no pior sentido (A Ideia sendo sempre a ideia que salva). As imagens são convocadas como testemunhas de deposição no tribunal. As significações não são geradas. Elas são atribuídas".

Fotogramas: Estudos da montagem televisiva em *O problema com as imagens* (1974)

Make-up (1973, 29', doc.) e *Single. Um registro é produzido* (*Single. Eine Schallplatte wird produziert*, 1979, 49', doc.) são dois filmes de observação, tendo ausência ou o mínimo de comentários escritos ou falados. São obras que almejam simplesmente exibir aquilo que permanece ocultado nas produções da indústria cultural. Sobre o primeiro filme, Farocki assinalou:

> Por muito tempo planejei falar sobre o efeito de alienação, não apenas em relação a Brecht, mas também à arte pop. Tinha a ideia de documentar, com a minha câmera, de uma certa distância até o último detalhe, os processos de produção cultural-industrial. Voltei a pensar nisso várias vezes. A primeira dessas séries foi *Make-up* (FAROCKI, 2010d, p. 69).

Propriamente, em *Make-up* uma câmera em *close* acompanha a aplicação de pó facial branco no rosto de uma modelo, que será submetida à gravação. A aplicação da maquiagem, que perdura vários minutos, chega a criar uma película que encobre integralmente a pele da modelo. Uma imagem intrigante de preparação de *visage* do ator – que, posteriormente, Farocki faria uso de trechos em *Imagens do mundo e inscrição de guerra*. *Single. Um registro é produzido* procuraria, por sua vez, entrar em um estúdio de gravação fonográfica de Berlim para registrar a produção de um *single* (registro único de música de poucos minutos). Dentro do estúdio, Farocki observa as relações entre os vários agentes participantes: músicos, produtores, compositores, arranjadores, assim como o coro e a orquestra contratados. O *single* a ser produzido é a música *Time to Love*, da banda alemã *Witchcraft*. Os trabalhos no estúdio duram 4 horas. A música terá 3 minutos. Enquadramentos diversos procuram explicitar os dispositivos de gravação, de mixagem, os gestos técnicos. Os poucos comentários do documentário buscam revelar detalhes do processo de gravação. Os participantes, com fones de ouvidos, entram em interações por meio dos diversos dispositivos da sala acústica e de produção. Vemos assim as mediações sociotécnicas necessárias para a gravação em um estúdio. Por fim, nos créditos do filme, Farocki emprega uma imagem de uma fábrica de LP: a câmera em enquadramento aberto, em *plongée*, mostra os funcionários no momento em que realizam o controle de qualidade (em gestos repetitivos, funcionários dispõem os discos aprovados na esteira). Estamos na cadeia final da reprodutividade técnica musical, antes de ser entregue à venda nas cidades.[45]

- ***Industrializações da vida e violência política***

Sem financiamento, investindo ele mesmo 30.000 marcos, Farocki realiza, em 1978, uma ficção de maior fôlego: *Entre duas guerras* (*Zwischen zwei Kriegen*, 1978, 83'). Um "filme político" sobre a ascensão do nazismo, de reflexão "séria" – algo que, naquela época, não atraia os financiadores públicos e privados da Alemanha. Como sabemos, a conjuntura significou ao cineasta muitos trabalhos paralelos para a TV, enquanto maturava e economizava para a execução de seus projetos mais desejados. O fato evidenciaria

45 Em 1974 e em 1978, Farocki realizaria mais dois filmes, nos quais entra também em estúdios de produção: *Uma pintura de Sarah Schumann* (*Ein Bild von Sarah Schumann*, 1978, 30'), documentário que exploraremos no capítulo seguinte; e *Pintores de cartazes* (*Plakatmaler*, 1974, 20'), documentário que analisa a produção de pôsteres de cinema.

enfim o rumo da "subversão institucionalizada" de Farocki. "Provavelmente – escreveu ele (2010d, p. 70) –, só tive coragem de fazer filmes que não se encaixavam em nenhuma programação [...]". A condição, porém, tinha um lado positivo: faria com que desenvolvesse paixão e mais desenvoltura com os trabalhos de montagem. Na referida obra, Farocki surge diversas vezes como o autor-protagonista; como autor que enuncia um projeto cinematográfico de resistência. De tal modo, em certo momento, ele próprio surge para proclamar:

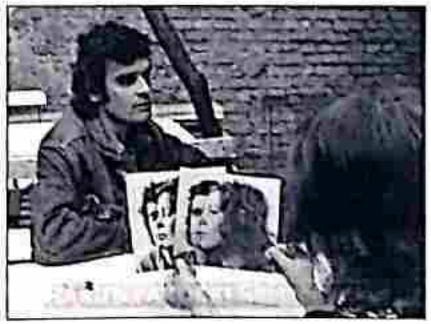
> Quando você não tem dinheiro para carros, para tiroteios, para roupas inteligentes, quando você não tem dinheiro para imagens que poderiam, elas mesmas, resolver o tempo de filme [...] então você deve investir sua força na inteligência de conectar os elementos separados – montagem de ideias (Entre duas guerras, 1978).

Montagem de ideias será, pois, a resposta que define contraposição, subversão e libertação artística. Farocki, em cena inicial do filme, faz um gesto incisivo: joga os materiais de sua mesa ao chão, limpando-a; buscando com isso explicitar sua "quebra de paradigma" e declaração de uma nova maneira de pensar a montagem. *Entre duas guerras* será um filme apaixonado e cheios de cuidados na montagem e nos diálogos. Em 1981, Louis Skorecki, então crítico de cinema da revista *Cahiers du Cinéma*, assistiria ao filme, em exibição reservada, por recomendação de Jean-Marie Straub, registrando, como Rosenbaum (2004), uma nota de surpresa acerca da *road not taken* de Farocki: "Não obstante: é uma ficção sensual sobre a política, há momentos de inteligência viva como jamais se encontra nos cineastas franceses (eles são normalmente lentos), e é tanto uma lição de cinema como de economia política" (SKORECKI, 1981, p. VIII).

Indústria e Fotografia (*Industrie und Fotografie*, 1979, 44') pode ser compreendido como projeto que surge paralelamente aos extensos trabalhos para realização de *Entre duas guerras*. Nas duas obras, temas, pesquisas, filmagens e anotações aproximam-se. *Indústria e Fotografia* concentra-se, especificamente, em observar duas "reprodutividades técnicas" originadas no século XIX, a indústria siderúrgica e a fotografia. A partir de arquivos fotográficos artísticos e técnicos, Farocki conjectura sobre as mudanças ocorridas com a milenar tecnologia metalúrgica no momento em que se transformou em indústria siderúrgica de grandes proporções. A relação entre a fotografia e a indústria (metalúrgica) será abordada de forma íntima, inusitada e intrigante. Ora, pensa Farocki, não somente a fotografia implica em poder recuperar historicamente um espaço industrial, ou de revelar uma lógica que estruturou um mundo, mas também, e sobretudo, porque ela própria é uma *indústria*.

Ante aos seus olhos - Vietnã (*Etwas wird sichtbar*, 1982, 114'), último filme do período, seguiria no mesmo estilo de montagem cuidadosa e distanciada experimentada em *Entre duas guerras*. A obra também seria uma tentativa de reconstrução e questionamento de um acontecimento histórico, desta vez, da Guerra do Vietnã. No filme, o casal Robert e Anna, jovens militantes de Berlim, buscam as possíveis reconstruções e ressignificações políticas de uma guerra terminada há pouco. A tentativa de rememorar e interpretar o acontecimento a partir de imagens é frustrada. Tudo é fortemente estilhaçado. Tal guerra foi, sobretudo, e pela primeira vez, uma *guerra de imagens*. Como dar um sentido às imagens? Como teorizar quem "ganhou a guerra"? Qual é a dimensão da vítima? Qual é o espaço de combate e a estratégia de resistência que desponta? As perguntas, demasiadamente difíceis, surgem ao sabor de outras, acerca da vida e das relações amorosas. E será a partir da concepção de amor de Brecht que a esperança dará, de alguma forma, um encaminhamento, de esperança, diante das aflições: "O amor é a arte de criar algo com a ajuda da capacidade do outro". Essa enunciação, que aparece nos diálogos de Robert e Anna, é tão logo completada por outra: "ainda somos feudalistas"; incapazes de reconhecer e valorizar habilidades dos outros; incapazes verdadeiramente de amar.

Ante aos seus olhos - Vietnã seria também um filme político admirável e sensível. E mais uma vez a obra *não* apresentaria sucesso de público. O crítico Louis Skorecki teria então razão: no início da década de 1980, Farocki sente o peso da falta de espaço para os filmes ficcionais intelectuais e políticos. Contudo, podemos pensar, ao entrar na televisão para *subvertê-la* e *desconstrui-la*, o cineasta trilhou seu caminho, e apresentou novas proposições de trabalho, os quais, nos anos 1980, o farão afirmar, como maior força, sua posição de pensador e operador de mídias, a partir do cinema.



Fotogramas: *Make-up* (1973) e *Dizer* (*Erzählen*, 1975)

III. Arqueologia política das imagens do mundo: formulações mais reflexivas e ensaísticas

No início da década de 1980, durante a produção de *Ante aos seus olhos - Vietnã* (1982), o ambiente político já era outro. Na Europa Ocidental, as perspectivas de engajamento, gestadas nos acontecimentos de Maio de 1968, eram problematizadas e ganhavam outro contexto, sobretudo devido a uma visão mais esclarecida a respeito das distâncias entre as utopias das esquerdas e os contextos reais do lado de lá da "cortina de ferro". Farocki, na tentativa de enfrentar e contornar positivamente a crise, tomará, como veremos, posições tanto mais reflexivas quanto derivativas e ousadas em relação às suas formulações estéticas, políticas e filosóficas. Sobre o *Ante aos seus olhos - Vietnã*, por exemplo, ele escreveu, mais tarde: "Em 1980, duas semanas antes da filmagem, me dei conta que não tinha admitido por muito tempo: tomei partido dos vietcongues, sem lidar com as políticas do regime comunista vitorioso [...]. Apaguei tudo e escrevi um novo roteiro" (FAROCKI, 2010d, p. 70).

Nesta época, Farocki amadurece concepções e ensaia novos rumos, portanto. Pensando a respeito, já nos anos 2010, ele avaliaria suas revisões e problematizações, ocorridas a partir dos anos 1980, como apropriadas, chegando mesmo a dizer:

> Existe um autor alemão, que escreveu bons livros sobre os movimentos políticos dos anos 1960 e 1970, que disse: tudo que os cinco ou dez mil jovens mais inteligentes na Alemanha escreviam e falavam dia e noite nos anos 1970 não tem valor nenhuma palavra sequer nos dias de hoje. Eu concordo mais ou menos com isso (FAROCKI, 2015b, p. 197-8).

Ainda, em uma entrevista anterior, Farocki tentou alertar para o caso de alguém querer olhar para seus filmes do período *agitprop* e da *indústria cultural* como um debate político interessante hoje: "De certa forma, tudo o que eu rodei antes do meu aniversário de 40 anos se tornou politicamente obsoleto [...]" (FAROCKI, 2012a). Os anos 1980 serão, enfim, um período de redefinição. Contudo, isto não implicará em um "abandono" de seu sentimento de mundo.

> Desde que há revolução, há entusiasmo, seguido por decepção. "Como posso ter sido tão cego a ponto de acreditar que um vietcongue criaria um regime melhor?". Alguém dirá 'cego' porque o amor é cego. Mas ser fiel a uma ideia não quer dizer trocá-la imediatamente por outra mais oportuna. Talvez uma pessoa tenha que estar preparada até para tolerar a morte de uma ideia sem fugir. Ser fiel significa estar presente mesmo na hora da morte (FAROCKI apud ELSAESSER, 2010 [1982], p. 108).

A declaração acima, de 1982, corresponderia a um momento não apenas de revisão do tipo de engajamento político, mas de aproximação com as perspectivas da *Pop-Art*, as análises das contribuições dos cinemas de Bresson e Straub-Huillet e as influências, no campo das mídias, de autores pós-estruturalistas (de Flusser e Foucault, notadamente), que se mostrariam relevantes e ajudariam Farocki a alterar suas posições.

Propriamente, em relação à *Pop-Art*, incluida no movimento Fluxus, comportando neodadaísmos, os *happenings*, as performances – como vimos no capítulo anterior –, ganhará uma conformação bem particular, fazendo o cineasta empregar, em associações livres, a estética do distanciamento e a *Pop-Art*:

> Penso que [a *Pop-Art*] é, para mim, a influência mais importante, fora a de Brecht. [...] Em ambos os casos o impulso consiste em não naturalizar a imagem. A diferença consiste em que, obviamente, Brecht pretende desenvolver uma forma de representação, enquanto que a Pop-Art anexa uma (FAROCKI apud PANTENBURG, 2003).

Assim, a década de 1980 será um período, para Farocki, de afirmação de uma investigação que levará a influência da estética brechtiana para outros contextos, realizando, especialmente, a autocrítica do "pedagogismo" e modificação dos modos críticos do cineasta. Sobretudo, como sabemos, na estética de Brecht, é a instância autorreflexiva que Farocki mais admira e procura abertamente desenvolver. Entre os anos 1983 e 1986, isto é, na sequência das obras observacional, documentária e filme ensaísta, *Uma imagem* (*Ein Bild*, 1983, 25'), *A dupla face de Peter Lorre* (*Peter Lorre – Das doppelte Gesicht*, 1984, 59') e *Como se vê* (*Wie man sieht*, 1986, 72'), surgem formas cada vez mais sutis e bem-sucedidas de apropriação das *imagens do mundo* e de trabalho de montagem, como veremos com mais detalhes no próximo capítulo.

Farocki disse: "Claro que fui influenciado por Foucault, por Virilio também. Apesar de não compartilhar de algumas de suas ideias [...]" (FAROCKI, 2007a). Nesta declaração, ele poderia ter citado ainda outros autores: Kittler, Flusser, Lyotard, Deleuze e Baudrillard, por exemplo. Ora, em sua condição peculiar de pensador de mídias, o cineasta absorve, como sabemos, diferentes visões de teorias de mídia, francesas e alemãs, notadamente; assim, na década de 1980, assistimo-lo movimentar questões e problemas acerca das interfaces, dos agenciamentos midiáticos, das mudanças tecnológicas – porém sem mais tentar emplacar "teses" marxistas, sobre, por exemplo, o papel intrínseco das forças produtivas na ascensão do nazismo. Em 2015, o próprio Farocki (2015b)

assinalaria que tais "teses", "sintomaticamente" e "ideologicamente" fizeram algum sentido na época, mas não corresponderiam a uma abordagem histórica mais holística. De tal modo, a abordagem política centrada em conceitos-chave da crítica da economia política, de rígida filosofia da história marxista, iria, aos poucos, a partir dos anos 1980, dissipar-se para dar lugar aos múltiplos agenciamentos, de derivativos – alçando uma perspectiva *transindividual*, como argumentamos no Capítulo 2. Sobre o valor do marxismo, Farocki dirá:

> Até os anos 1980, o marxismo era muito importante, mas de repente ele se tornou não mais que um elemento, eu creio, pois ocorreram outras influências. Hoje, eu não penso mais nesta estória que consiste em ler a História um pouco como nas ciências naturais, pensando que podemos esquematizar o progresso histórico como um laboratório. Mas muitas ligações, elementos críticos, leituras do presente, interpretações [do marxismo], ainda me interessam e permanecem fortes, eu creio (FAROCKI, 2008b, p. 11).

A determinação em contar e politizar a "história dos vencidos", a análise das explorações e obsolescências humanas, via introdução de novas tecnologias, nos campos do trabalho e a luta contra a vida "despolitizada" e gerida por mobilizações contra a guerra eo consumo, serão, sobremaneira, "temas marxistas" importantes, nos quais se encontrarão conjugados, portanto, com o horizonte de contribuições de outros pensadores alemães e franceses (além dos já citados, devemos, desde já, incluir também os alemães Hannah Arendt, Günther Anders e Adorno). E é na conjugação dos referidos temas que devemos pensar, pois, o aparecimento das disposições mais complexas, derivativas e ousadas – de maneira especial, a reflexão temática sobre o Iluminismo e a introdução da forma ensaísta.

Imagens do mundo e inscrição de guerra (1988) será sua obra filme ensaísta de máxima conjunção de tudo isso. Sobre ela, ele pôde, mais tarde, compreender seu feito: "Para mim, foi uma espécie de marco, porque o meu objetivo era ser teórico ou produzir ideias com os filmes e não as produzir no papel e, em seguida, traduzi-las em filme [...]". (FAROCKI, 2013g). No campo do cinema, especificamente, os estilos de Straub-Huillet e de Bresson dariam aportes importantes para as proposições de Farocki. Vejamos agora um pouco sobre essas influências.

Straub-Huillet/Bresson: estilos cinematográficos

Na década de 1980, as obras do casal cineasta Jean-Marie Straub e Danièlle Huillet (Straub-Huillet) e de Robert Bresson abririam horizontes importantes

para Farocki. Em relação ao casal, primeiramente, Farocki estudaria, especialmente, as formas de encenação e construção de narrativa, considerando que, antes de tudo, tais cineastas "conseguiram formular um método de trabalho com atores capaz de cancelar os efeitos de realidade da atuação" (ESHUN; EHMANN, 2010, p. 196). Ele foi declaradamente admirador dos trabalhos de Straub-Huillet; e certa vez, em conversa com Alexander Kluge, disse: "Provavelmente só fiz meu filme *Entre duas guerras* para chamar a atenção de Jean-Marie Straub" (Idem, p. 190) – explicando, em outra oportunidade, o porquê de sua admiração pelo casal, e também pelo amigo Kluge:

> Straub-Huillet representavam o moderno. Desde os 15 anos pensava que haveria um novo cinema dentro do cinema, assim como teve os que renovaram a pintura, o romance ou a música. Na França, satisfazia-me esta expectativa com Resnais/Duras. Na Alemanha, entre os autores do Cinema Novo Alemão, somente Kluge realizava algo novo como os Straub. (FAROCKI, 2013a, p. 282).

Na ficção *Da nuvem à resistência*, de 1979, por exemplo, o cinema de Straub-Huillet recuperava o texto *Diálogo com Leucó* (1943-1946), de Cesare Pavese, de modo a fazer ecoar as aporias política e de justiça revividas no mundo contemporâneo. As dificuldades em empreender a emancipação e os impasses das lutas políticas eram temas que atravessavam tal obra e, consequentemente, demarcavam uma inflexão nos modelos estéticos brechtianos (RANCIÈRE, 2012a) os quais interessavam a Farocki.

Em 1983, junto com seu amigo Manfred Blank, Farocki esquadrinha um projeto para compreender o universo "mágico" do estilo cinematográfico do casal. Uma série de acontecimentos, que contaremos mais a frente, os levariam a participar, como personagens, da ficção *Relações de classe* (*Klassenverhältnisse*, Straub-Huillet, 1984). Em tal ocasião, Farocki aproveitaria para realizar um registro cinematográfico de uma seção de preparação dos atores no *set* de filmagem, explicitando os motivos:

> Porque o método [dos Straub] é inacreditável. Não compreendemos nada, não compreendemos porque ele repete tudo aquilo, porque eles fazem vinte e quatro versões de uma pequena cena. Bresson fazia a mesma coisa, talvez por criar um estado quase inconsciente. Eles têm muitas regras, é muito difícil de falar com eles [...]. Eles não explicam verdadeiramente seus princípios estéticos e é por isso que é bem mais instrutivo observar o que eles fazem (FAROCKI, 2008b, p. 64).

O que fascinava Farocki era o "controle da precisão", que ele encontrava também em Bresson; o cuidado meticuloso com que os Straubs trabalhavam

os objetos, falas, gestos das cenas – algo que prosseguia na sala de montagem. "Straub", escreve Farocki (2013n), "geralmente levou uma hora, às vezes até mais [...]. Isto tem razões práticas, mas aparentava ser uma magia [*Zauber*]". Ora, ao observar as filmagens, Farocki observa, como pensamos, a forma de trabalho *xamânica maquínica* de Straub – forma a qual, como explicaremos mais tarde, no Capítulo 6, ele próprio buscava alcançar em sua sala de montagem.

Em Bresson, Farocki encontrará igualmente uma estética precisa e cuidadosa, atraente e bem desenvolvida, preocupada com a "economia do olhar"; de valorização do detalhe, da potencialização das expressões gestuais dos corpos e objetos. Uma economia que tem a ver com um cuidado artesanal na relação com os ambientes, instrumentos, linguagens, distanciando-se, especialmente, de estilos cinematográficos "espetaculares". Para Farocki, diretores renomados como Martin Scorsese, em filmes ficcionais como *Touro Indomável* (1980) ou *O lobo de Wall Street* (2013), abusariam muitas vezes dos cortes, *jump cuts* espetaculares, ou, de outro modo, enfatizaram em demasia rostos (FAROCKI, 2013c, p. 97; 2015b, p. 195).

Em 1984, no artigo *Bresson, um estilista*, publicado originalmente na revista *Filmkritik*, Farocki notaria que "Bresson enquadra seus personagens ajustadamente, sem permiti-lhe com a câmera o que denominamos autonomia [...]. Tratar-se, na verdade, de uma arte: Bresson exige que cada palavra apareça como uma afirmação" (FAROCKI, 2003d, p. 17). Notaria também acerca da peculiaridade do cineasta francês em relação ao primeiro plano, e da ausência da imagem panorâmica, esclarecendo, em seguida, sobre o valor virtual, espiritual que criavam as técnicas bressonianas; observando, além disso, a tática de Bresson em relação ao plano e contraplano:

> Quando Bresson realiza um corte de uma pessoa a outra, o corte equivale ao fiel da balança. A operação é de colocar igual peso a quem se enfrenta; isto é, as coisas essencialmente diversas se tornam equivalente [...]. O plano e contra-plano é uma figura de linguagem muito criticada, e Bresson a critica tornando-a mais aguda possível. (Idem, Ibidem).

A influência bressoniana transportada para o documentário fará Farocki declarar a si mesmo: "Nenhum ator, nenhuma imagem criada por mim; é melhor citar algo que já existe e criar uma nova qualidade de documentário [...]" (apud ESHUN; EHMANN, 2010, p. 194). E, neste ponto, afinal, podemos nos perguntar – como fez um entrevistador a Farocki –, se as diferentes influências do cineasta (Godard, Straub, Bresson, entre outros) não demarcariam campos de "incompatibilidade". Farocki respondeu:

> Mas Bertold Brecht e Thomas Mann são antagônicos, e não obstante alguém pode admirar a ambos, como acontece em meu caso. Bresson, colocando brevemente, faz sua rima de imagens, na qual eu sou um grande admirador, mesmo embora este não seja de todo o meu próprio projeto (FAROCKI, 2004a, p. 179).

Flusser: imagem técnica e magia

Com o lançamento de dois livros importantes, *Por uma filosofia da fotografia* (*Für eine Philosophie der Fotografie*, 1983) e *O universo das imagens técnicas* (*Ins Universum der technischen Bilder*, 1985), o pensador das mídias tcheco, naturalizado brasileiro, Vilém Flusser, atraiu a atenção imediata de Farocki no início dos anos 1980.[46] Por meio de Flusser podemos pensar como Farocki capta o outro modo de articular as noções de "matéria do pensamento", cognição e imagens. Este pensador procurou gestar, de forma provocativa e inovadora, uma nova teoria de mídias no momento de ascensão da tecnologia eletrônica, despertando-se para uma abordagem pós-humana, no sentido de tratar os agenciamentos humanos e não humanos com a mesma seriedade e capacidade de produzirem sentidos e ambientes no mundo.

As obras de Flusser tentavam ultrapassar limites do pensamento de sua época. Os referidos livros, como o próprio autor declarou, arriscava um caráter experimental, protagonizando teses. *Por uma filosofia da fotografia* propõe uma filosofia acerca das imagens técnicas: sobre as máquinas fotográficas, cinematográficas que, a partir do século XIX, passaram a (re)produzir mecanicamente imagens – tema que passará a ser central a Farocki a partir de *Como se vê*, de 1986. Flusser observa seriamente a onipresença das *imagens do mundo*: "[...] o universo fotográfico representava o mundo lá fora através deste universo, o mundo. A vantagem é permitir que se vejam as cenas inacessíveis e preservar as passageiras (o que, afinal de contas, seja admitido, já é uma filosofia da fotografia rudimentar)." (FLUSSER, 1985, p. 19). Para ele, as diferenças e transposições que ocorreriam entre a operação de escrita e a de imagens, de modo que a ascensão das imagens técnicas representaria, de alguma maneira, a problemática da diminuição do valor da consciência pelo texto ("consciência história") e da ascensão da consciência pela imagem – imaginativa ("consciência mágica").

Com as proposições acima, Flusser provoca o leitor a imaginar um período destacado pela "volta da magia", via imagem técnica, de diminuição

46 A publicação dos livros no Brasil, traduzidos pelo próprio autor, ganharam os seguintes títulos: *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (1985) e *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade* (2008).

da "textolatria". Um processo estabelecendo a *pós-história*: "processo que retraduz textos em imagens" (Idem, p. 5). Na obra, haverá ainda outra observação importante, movimentando temas e problemas – que veremos também Farocki trabalhar –, ao pensar a operação da "consciência mágica" (imaginação) como ato de descodificar a *caixa-preta* dos aparelhos programáticos (códigos) analógicos e digitais. Segundo Flusser, a imaginação é, precisamente: "[...] a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos, planos e decodificar as mensagens assim codificadas; ou seja, a imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens" (Idem, p. 7). Imagens estariam, portanto, compreendidas enquanto códigos que indicam eventos, processos que são materializados, e tal poder é "mágico", novo, moderno: "Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem 'existe', isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem" (Idem, Ibidem). Nessa mediação, não há "objetividade", mas continuamente um valor material-simbólico a ser decifrado, pois:

> [a] magia atual ritualiza outro tipo de modelo: programas. [...] Programa é modelo elaborado no interior mesmo da transmissão, por "funcionários". A nova magia é ritualização de programas, visando programar seus receptores para um comportamento mágico programado (Ibidem).

Em *O universo das imagens técnicas* teríamos ainda o anúncio de três sentidos de mudanças paradigmáticas, ou de diálogo crítico com as noções tradicionais. Primeiro, no sentido materialista, ao aprofundar a visão fundamental sobre as imagens técnicas eletrônicas (ou das *imagens operativas*, na denominação de Farocki), notando que, no plano conceitual-materialista, essas imagens são "virtualidades concretizadas e tornadas visíveis"; virtualidades que são imagens feitas de pontos, grânulos, pixels, que permitem um pensar "pós-escrito" por meio do observar, intuir, caracterizar, modificar (FLUSSER, 2008, p. 15). Segundo, no sentido fenomenológico: os aparelhos eletrônicos, "[...] não sendo humanos, não se veem obrigados a querer apalpar, visualizar ou conceber os pontos. Para eles, os pontos são meras virtualidades" (Idem, p. 24). E, por fim, no sentido da práxis: "decifrar as imagens técnicas implica revelar o programa do qual e contra qual surgiram"; algo diferente do *decifrar* com as imagens tradicionais, pois essas davam "a visão do produtor, sua 'ideologia'" (Idem, p. 29) – enquanto que "[...] as imagens técnicas escondem e ocultam o cálculo (e, em consequência, a codificação) que se processou no interior dos aparelhos que as produziram. A tarefa crítica de imagens técnicas é pois precisamente a de des-ocultar os programas por detrás das imagens" (Idem, p. 29). Tais perspectivas inovadoras acerca da materialidade, fenomenologia e práxis com as imagens técnicas serão, como veremos, problematizações recorrentes no *operar mídias* de Farocki, de modo que os temas centrais de muitos de seus filmes surgirão a partir disto.

- ***Apresentação de obras***

Na obra de Farocki, a produção de filmes com materiais de "segunda mão" (arquivos) começa a ficar definitivamente intensa neste período. No capítulo seguinte, daremos atenção especial aos "filmes de arquivo", os quais, entre 1980-1993, viriam a compor uma lista expressiva: *A dupla face de Peter Lorre* (*Peter Lorre - Das doppelte Gesicht*, 1984, 59'), *Como se vê, Imagens do mundo e inscrições de guerra*, *O que há?* (*Was ist los?*, 1991, 60', doc.), *Como viver na Alemanha Ocidental* (*Leben – BRD How to Live in the FRG*, 1990, 83', doc.), *Videogramas de uma revolução* (*Videogramme einer Revolution*, 1992, 106', codireção: Andrei Ujica, doc.), *Um dia na vida do consumidor* (*Ein Tag im Leben der Endverbraucher*, 1993, 44', doc.). Assim sendo, deixaremos a apresentação desses para o próximo capítulo, dando aqui atenção a três outros conjuntos de produções cinematográficas que foram concomitantes com o período de *arqueologia política das imagens*. Os dois primeiros, já principiamos a desenvolver: as influências das obras de Flusser e com Straub-Huillet; o terceiro conjunto: as produções de telecríticas. Assinala-se ainda que Farocki, provavelmente extenuado por amargos insucessos de público com seus filmes políticos e intelectuais, arriscaria um "flerte comercial" – denominemos assim –, que o faria "desviar-se" de seu estilo aprimorado de fazer filme-ficção. A ficção *Traído* (*Betrögen*, 1985, 99'), ao contrário dos outros filmes-ficção – que tinham sido um insucesso de público, mas eram admiráveis (e, verdadeiramente, não almejavam um valor comercial); este filme será um fracasso, segundo o próprio cineasta. O fato demarcará de vez o seu abandono em trabalhar com atores e um desinteresse posterior em exibir tal filme. O financiamento de *Traído* havia sido, no entanto, o maior de todos: chegou a 1 milhão de marcos (as duas produções ficcionais anteriores tinham acumulado/recebido 30.000 e 300.000, respectivamente). Sobre a obra, Farocki relatou da seguinte maneira:

> Eu tinha desistido da ideia de adornar um tema político com uma história, mas queria fazer um filme narrativo genuíno. Dez anos antes, tinha lido uma pequena nota no jornal sobre um homem que, no calor do momento, matou sua mulher e que agora vivia com a irmã da falecida. Ela fingia ser a irmã morta, e havia duas crianças por perto [...]. Recebi mais críticas e desdém por esse filme do que por qualquer outro [...]. Tinha a impressão

de que o mercado de cinema da Alemanha Ocidental se vingava por toda a insolência do que eu e meus amigos havíamos produzido em mais de uma década, na *Filmkritik* (FAROCKI, 2010d, p. 72).

- ***Conversando com Flusser***

Como na ocasião em que se encontrou com Heiner Müller (entrevista fílmica perdida, mas que teve transcrição publicada), o tom de *Palavras-choque / Imagens-choque. Uma conversa com Vilém Flusser* (*Schlagworte - Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser*, 1986, 13') é de uma conversação. O vídeo é um registro simples: enquadramento fixo; alguns *closes-up* de pós-produção. Eles estão em um bar. No início, Farocki apresenta brevemente os dois livros de Flusser, evidenciando o porquê do interesse em entrevistar o pensador: "De acordo com Flusser [diz a voz de Farocki em *off*], com as imagens técnicas um horizonte foi aberto para o mundo". Ora, em *Indústria e Fotografia* (1979) o cineasta já demonstrava uma predisposição a pensar as transformações na visão de mundo com os aparelhos foto-cinematográficos, e agora com Flusser o tema chegará a um ponto ótimo, ensaiando um entendimento das mutações sociais e políticas proporcionadas pelas novas tecnologias digitais – especialmente, as das *máquinas de visão*, como veremos.

A fim de estabelecer uma conversa com o pensador Flusser, Farocki apresenta o jornal que criticou em seus *agitprops* dos anos 1960 – lembremos, o sensacionalista *Bild Zeitung*, da corporação de mídia *Springer*.[47] A capa do jornal do dia da entrevista torna-se motivo para analisar e teorizar as relações "mal-intencionadas" no jogo de montagem entre palavras (cor, tamanho, disposição, estilo) e imagens (caráter, enquadramento, cor, disposição). Na capa, as imagens e palavras estão intencionalmente em "choque", de modo que Flusser pondera:

> As pessoas ainda costumam dizer que a imagem serve para ilustrar o texto; ou que, inversamente, existe um texto para esclarecer uma imagem. Mas nesta página se observa claramente como esses dois tipos de comunicação começam a se penetrar mutuamente. O texto servindo como uma função da imagem e a imagem como uma função do texto, e ambos entrando em 'choque' um com o outro (*Palavras-chave / Imagens-choque...*, 1986).

Na entrevista, vislumbramos o potencial analítico, teórico e crítico de Flusser. Ele descreve rapidamente a fenomenologia que as imagens e palavras

47 "*Bild*, como é conhecido agora, foi fundado em Hamburgo em 1952 para as pessoas com pobres habilidades de leitura. Como muitos tabloides, o jornal fez uso pesado de fotografias e de notícias 'quentes' muitas vezes baseadas em fatos sensacionalistas e duvidosos" (KOWAK, 2011, p. 116).

da capa do jornal sensacionalista visa proporcionar no leitor: uma montagem caótica que não tende a ajudar as pessoas na capacidade de pensar e observar criticamente as imagens e palavras; intentando, na verdade, estabelecer um elo sedutor, mágico, em "baixo nível de consciência".

A entrevista mostra ainda o olhar distanciado dos dois pensadores, evidenciando seus modos de (de)composição dos eventos naquele jornal. A capa deseja expurgar a capacidade do espectador de pensar a partir de tal mídia. A montagem do jornal da corporação Springer será exatamente o inverso das intenções reflexivas e inteligentes que Farocki tentava colocar em prática, desde os *agitprops*. Os "inimigos", pois, eram os mesmos – apenas as formas de combate haviam mudado bastante, em Farocki. O diálogo, produzido para a televisão, retomava a crítica às corporações de mídias, de modo que podemos pensar que, aqui, Farocki ainda ousava, de outra maneira, realizar sua "subversão institucionalizada".

- ***Observando e atuando com Straub-Huillet***

Acerca de *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando no fragmento de "América", romance inacabado de Kafka* (*Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment 'Amerika'*, 1983, 26'), filme observacional, Farocki esclarece a respeito da oportunidade de filmar o casal em suas operações no *set* de filmagem:

> Na época, os Straubs moravam em [minha] casa. Eles faziam pesquisas aqui porque eles queriam rodar o filme *Relações de Classe* em Berlim. No início, nós fizemos trilhas. Nós fizemos pesquisas de lugares para filmar etc. Eles começaram a fazer ensaios e decidiram que eu poderia também contribuir atuando no papel de Delamarche neste filme. Como era necessário aprender todo o texto e estar presente nos ensaios, eu então perguntei a um canal de televisão se um filme sobre os Straubs os interessaria (FAROCKI, 2008b, p. 63).

De imediato, podemos pensar que tinha sido positivo aquele ato de Farocki de atrair os olhos do casal com seu filme *Entre duas guerras*. Em 1983, ele e os Straub já se pautavam em uma relação de amizade. O filme de 26 minutos de Farocki, utilizando seu estilo observacional, seria um "atestado" de sua admiração pelo modo de filmar de Straub-Huillet. Junto a Ingo Kratish, a câmera entra *in loco*, realizando um registro cinematográfico oportuno. Diferente de Bresson, os Straubs raramente escreveram ou saíram a público para falar explicitamente sobre sua forma estética. A ação de Farocki é, portanto, produtiva – assim como mais tarde será também o

documentário *Onde jaz o teu sorriso?* (*Où gît votre sourire enfoui?*, 2001), de Pedro Costa – explicitando características da *forma* strauberiana de trabalhar, na sala de montagem. Especificamente, o documentário de Farocki registra a preparação de atores e um *set* de filmagens de *Relações de classes* (Straub-Huillet, *Klassenverhältnisse*, 1984).[48] Não haverá comentários em *off* no registro. Seu interesse é precisamente filmar os trabalhos de direção. Straub e Huillet, sentados, observam e comentam atentamente as atuações dos atores. A língua alemã torna-se uma preocupação estética. O andamento da cena é pensado e repetido minuciosamente. Discursos, entonações, pausas, gestos, "codas" entram em pauta. Straub parece, muitas vezes, ter em mente uma estética musical e teatral transposta ao universo cinematográfico para avaliar seus atores, em suas falas e gestos. Tanto que destes campos ele empresta variados termos para expressar suas intenções. Aparecem, também, referências a cenas de outros filmes, algo que ajuda Straub-Huillet a explicar como concebe planos, sequências etc. No vídeo, apreciamos brevemente os intensivos cuidados do casal.

Fotogramas: Straub-Huillet na preparação de uma cena de *"Amerika"*

- ***Filmtip: telecríticas***

Na década de 1980, por meio da série televisiva do canal WDR, Farocki faria quatro *Filmtip* – um tipo de *trailer* intelectual, de poucos minutos; de "recomendação crítica" de um filme em cartaz na programação da televisão pública. Com o fim da revista *Filmkritik*, ele produz algumas vezes neste tipo de produção televisiva. Suas escolhas, obviamente, não seriam aleatórias. Pelo contrário, refletiam suas admirações estéticas e políticas daquela época, ajudando-nos também, aqui, a revelar um pouco mais sobre suas influências e trajetórias. Assim, a ficção *A morte de Empédocles (Der Tod*

48 O filme narra as diversas e insólitas dificuldades do jovem Karl Roßmann (Christian Heinisch), de 16 anos, que se encontrava, como castigo, "exilado" nos EUA, em razão de ter tido relações sexuais com a empregada doméstica dos pais. Delamarche (Harun Farocki) e Robinson (Manfred Blank) são os amigos de Karl Roßmann.

des Empedokles oder: Wenn dann der Erde Grün von neuem Euch erglänzt), lançada por Straub-Huillet em 1987, fará parte da lista de recomendações. O filme é uma adaptação da obra da peça de Friedrich Hölderin, que conta a vida do filósofo de Agrigento, na Sicília. Empédocles é um pré-socrático, ser de profunda inspiração, que luta pela democracia, estando contra as tiranias dos sacerdotes oligarcas da época. *A morte de Empédocles* seria rodada exatamente nesta região da Itália, recuperando não somente elementos de figurinos como também os ambientes naturais. Além de tais elementos, que aparecem nos quadros fixos do filme, há também outra forte definição estética, bem característica de Straub-Huillet: o cuidado estrutural com a língua, na sua dimensão de oralidade. Farocki, no *filmtip*, interessa-se em fazer uma entrevista com o ator que fez o papel de Empédocles (Andreas von Rauch), perguntando-lhe justamente sobre o tratamento linguístico dado ao texto de Hölderin, as relações entre capacidade de memória e o entendimento, as formas de entonação, dinâmica, inflexão etc.

O dinheiro, de Bresson (*L'Argent von Bresson*, 1983, 30') será um *filmtip*, telecrítica, dirigido com os amigos da revista *Filmkritik* (Hartmut Bitomsky e Manfred Blank). 1983 é o último ano da revista, visto que entraria em crise financeira, saindo de circulação. O cineasta francês Bresson foi um dos autores que a revista despertou interesse e estudos, e o *filmtip* pode ser visto como uma homenagem que os editores da revista fazem, procurando realizar observações acerca da fotografia, das narrativas, dos atores não profissionais apanhados como "modelos" da vida real, da câmera buscando os detalhes, da montagem seguindo a "dança-capitalista" da nota de dinheiro falsa etc.

Farocki também faria outras duas recomendações, *Le Thé au Harem d'Archimedes* (*Filmtip: Tee im Harem des Archimedes*, 1985, 7') e *Kuhle Wampe* (*Filmtip: Kuhle Wampe*, 1986, 6'). O primeiro apresenta a obra autobiográfica de Mehdi Charef, jovem escritor e cineasta, argeliano, imigrado pobre para a França. Charef era ainda operário de uma fábrica quando escreveu o livro homônimo. Farocki parece se interessar principalmente pela dimensão expressiva do filme, em um momento no qual buscava encontrar alternativas de criação ficcional. Os comentários do *filmtip* limitam-se a apresentar a trama da história. O segundo e último *filmtip*, sobre *Kuhle Wampe* (1932), apresenta uma obra de valor histórico e estético, que associou a estética de Brecht e a montagem de Eisentein. O diretor búlgaro Slatan Dudow havia estudado a montagem de Eisenstein; e o roteiro, coescrito com Bertold Brecht, viria a produzir uma original montagem fragmentada – com interrupções, contrastes, citações, voz em *off*. A narrativa contaria a história da situação da classe trabalhadora em 1931, em Berlim, durante a República de Weimar, sendo questões estéticas e históricas que, como sabemos, seriam temas para

Farocki, especialmente no filme *Entre duas guerras*, que apresentou variadas "citações" de *Kuhle Wampe*.

Fotogramas: *Relações de classe* (Straub-Huillet, 1984) e *Uma conversa com Vilém Flusser* (1986)

IV. Dispositivo observacional: entrando nos laboratórios do capitalismo midiático

O estilo observacional de Farocki começa na década de 1980, no mesmo período em que se estabelece sua *arqueologia política das imagens*. O documentário *Uma imagem*, de 1982, demarca o momento no qual o cineasta concebe um dispositivo cinematográfico proporcionando uma maneira particular de exibir um espaço e a vida coletiva dentro dele. A noção de dispositivo cinematográfico, de forma geral, destaca uma experiência cinematográfica sem roteiro definido e sem definição *a priori* daquilo que seja a "imagem boa ou ruim". Como escreve Migliorin (2008, p. 29):

> O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra [...].

No caso de Farocki, a opção será a mais *desprogramada* possível, partindo de um *objet-trouvé*; encontrando, ao acaso, aquilo que podemos qualificar como um *laboratório* do capitalismo midiático (cursos de "reciclagem", estúdios de *marketing* fotográfico, *workshops* de inovações, mesas de negócios, *talks-show* etc.). Um gesto de *entrada* e *instalação* em um recinto, de forma a garantir uma "[...] estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento

na imagem e no mundo" (Idem, Ibidem). E será, por fim; estabelecendo um tipo de relação com tais laboratórios no qual o cineasta reserva-se a ser um *personagem-câmera*. Aqui, "filmar o real", pensar o *cinema verité* torna-se, portanto, um "cinema direto".

> Eu fiz muitos filmes que poderiam ser referidos como pertencentes ao gênero 'cinema direto'. Mas, mesmo nesses eu observo previamente cenários pré-existentes. Recentemente, eu filmei em uma agência de publicidade que mostrava a campanha que ela tinha realizado para o potencial cliente. Eu não construí essa história, ela foi, de fato, encontrada. Imagens e sons que encontramos sem ter tido conhecimento de que eles existiam são como um *objet trouvé*. Imagine uma criança que está andando na praia e de repente pega um seixo que evoca as linhas de um rosto humano. O *objet trouvé* do artista tenta preservar essa noção de espanto. Isso também expressa que você não pode criar significado sistematicamente, como as grandes empresas de produção, cinema e emissoras de TV tentam fazer [...] (FAROCKI, 2001a, p. 56).

O objetivo privilegiado é *observar*: fixar os olhos em algo, alguém, e a si mesmo; considerar com atenção, com aplicação; ver-se mutuamente; estudar. Assim, nesse observar por meio de seu dispositivo cinematográfico, Farocki destaca um olhar para outros dispositivos, notadamente, para aqueles que agenciam poderes, em suas dimensões de inscrições, discursos, gestos, técnicas, automações, indicadores etc.

Wiseman: cinema-dispositivo

O documentarista americano Frederick Wiseman é talvez o maior expoente do cinema-dispositivo, sendo, para Farocki, uma influência imprescindível. Podemos aqui tentar, em suas linhas gerais, estabelecer as proximidades e diferenças de estilos entre os dois.

Wiseman, desde o final da década de 1960, quando *entrou* em um instituto psiquiátrico, procurou mostrar a situação e a multiplicidade de atores e ambientes sem seguir um roteiro prévio; sem querer controlar os discursos ou gestos *dos outros*. É a curiosa câmera que prima pela autoria. A partir dela construiu-se um "discurso" ou, se quisermos, uma ficção. O *cinema direto* é, assim, efetivado a partir de uma deriva metaestável de *close-ups*, *décadrages*, *zooms*, enquadramentos inusitados, registros em movimento, acompanhando uma conversação, ou uma ação qualquer, tendo a câmera lugar privilegiado, portanto. Como em filmes do documentarista e fotógrafo francês Raymond Depardon, um universo aparece: tratar efetivamente a câmera como singular, central: um *dispositivo-câmera*, um *olho-câmera*.

No dispositivo observacional de Farocki – e de Ingo Kratish –, teremos, da mesma forma, uma constante deriva metaestável com a câmera; contudo, de forma mais restrita. Isto devido aos espaços reduzidos, *laboratoriais*, provisórios, que o cineasta *encontrou* e acreditou adequado para ele registrar. Wiseman, ao contrário, durante toda a sua carreira, procurou penetrar em grandes e complexos espaços e instituições de interações sociais dos EUA.[49] Se Wiseman dedicou-se às instituições e espaços públicos, nas suas burocracias, expressões de classes, problemas, lutas sociais, preconceitos, entretenimentos etc., isto é, se ele dispôs-se a um olhar mais diretamente sociológico, na instância dos "macropoderes", Farocki, por sua conta, procuraria retratar os lugares de "micropoderes", biopolíticos, de interação e programatização a partir de dispositivos midiáticos peculiares. Contudo, ambos se afastaram de um caráter meramente "denunciativo", polemista em seus trabalhos; e ambos, também, trabalharam na *imersão*. Wiseman de forma extensiva, pois entra em instituições e exibe eventos em espaços contínuos, concretizados. Farocki de forma intensiva, pois seus laboratórios são eventos descontínuos e bastante fugazes. Enfim, ambos cultivaram, por decisão e gosto, suas próprias derivações, estilos e posicionamentos, demonstrando persistências e refinamentos contínuos.

Wiseman (2001), certa vez, declarou:

> [...] o que tento fazer em meus filmes é retratar eventos reais enquanto ocorrem. E entrevistas normalmente não fazem parte da vida cotidiana. Minha técnica é captar eventos não ensaiados e, depois, editá-los em forma dramática. É apenas uma técnica diferente. Não digo que uma é melhor que a outra.

Explicitando, na mesma entrevista, outro entendimento que Farocki também reportaria a seus filmes observacionais, a saber: há um inevitável encontro com o *ato de ficcionar* na produção de filmes observacionais.

> O trabalho de dar uma forma é como o de um filme de ficção, porque tenho que construir uma estrutura dramática que funcione. Seja lá o que isso signifique. Mas isso é feito na edição porque, antecipadamente, não tenho ideia de como será a estrutura do filme ou as ideias que terei. Isso é muito semelhante ao processo de escrever um filme de ficção, algo que se faz antecipadamente. Há elementos na edição de um documentário que são semelhantes a escrever um filme de ficção. Em especial na construção de seus aspectos formais. Em termos de temas, o modo como se lida, por exemplo, com metáforas ou com ideias abstratas é, em termos de imagens e de relacionamento com imagens, semelhante (Ibidem).

49 Wiseman entraria em instituto psiquiátrico (*Titicut Follies*, 1967), em central de ajuda social de Nova York (*Welfare*, 1975), em grande colégio (*High School*, 1968), em tribunal (*Juvenile Court*, 1973), em hospital das clínicas (*Hospital*, 1970), na universidade de Berkeley (*Berkeley*, 2013), no Central Park (*Central Park*, 1989), em grande estação de Sky (*Aspen*, 1991). A lista está longe de ser completa.

Foucault: observação do biopoder

Uma das importantes contribuições de Michel Foucault foi a de relevar a importância da observação da *microfísica do poder* nas sociedades, como forma de identificar, como ele assinalava, as redes de ditos e interditos em "[...] discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais" (FOUCAULT, 1995, p. 244). Para ele, é nas práticas disciplinares diversas, em seus gestos e discursos muitas vezes "mínimos", "ocultos", que se pode observar uma modalidade de poder em construção ou em exercício. De tal forma, ao estudar a forma sutil de circulação de poder, seria preciso observar os conjuntos de instrumentos, processos, estados de aplicações, os agentes, os alvos etc. em suas dimensões mais contingentes, habituais, eventuais – pois é a partir disso que o corpo é efetivamente *modulado* para um certo tipo de pensamento (saber), gesto e produtividade.

É nos termos acima que a obra de Foucault cria um interesse evidente em Farocki, e seus filmes observacionais manifestam exatamente tal abertura de pensar a produção de subjetividade via dispositivo de subjetivação, buscando, em sua forma trabalho, uma *tomada de posição*: quer tornar algo público, para que seja debatido, "estranhado", explorado em suas diferentes facetas, para expô-lo fora da *normalidade* dos poderes que o reproduz. Seus documentários, na linha de Wiseman, como vimos, criam no espectador uma oportunidade de presenciar aquilo que o pensador francês escrevia: em uma sociedade, não há lei sem normas (ou melhor, a vida urbana mostra o contrário: há mais normas sociais e técnicas do que leis escritas); não há instituições sem regras (ditas, não ditas, tanto faz) e não há liberdade sem, ao mesmo tempo, dimensões diversas de sujeição (de *assujeitamentos* "repressivos" ou não).

Ora, a partir de um dispositivo observacional, não é preciso trabalhar a "favor" ou "contra" as imagens. Essas servem, em primeiro lugar, para pensar determinados ângulos da realidade – como proferiu Farocki: para "mostrar realidades que são conhecidas, mas apenas mostradas superficialmente ou como ilustração para outra coisa" (FAROCKI, 2013o). Nas cidades modernas, advertia Foucault, as relações sociais foram crescentemente *governamentalizadas* por dispositivos de *biopoder*. Como veremos, a maioria dos dispositivos observacionais de Farocki parece querer, de alguma forma, fomentar no espectador a mesma pergunta que Foucault parecia querer despertar a partir

de seus escritos: que preço temos de pagar por produzir tais *positividades* de expressão humana e técnica? (ARAÚJO, 2001).

- ***Apresentação de obras***

Uma reunião de seminário de "reciclagem", um trabalho de uma agência de publicidade ou um *set* fotográfico de uma revista podem durar algumas horas ou alguns dias. Farocki, em seus dispositivos de observação, acompanha do início ao fim cada evento, optando pela ausência de entrevistas e comentários, empregando apenas intertítulos para demarcar mudanças temporais ou dar informação sobre algo. Em tais filmes, o cineasta deixará para "depois", em suas entrevistas, artigos e debates públicos, a tarefa de dar sua opinião e relatar sobre o evento que registrou, requerendo a mesma posição ao espectador: uma observação atenta. Suas intenções são, pois, a favor de um espectador-etnógrafo que obtenha uma *percepção* possível do acontecimento. Assim, o que temos é "simplesmente" uma câmera – ou duas, Ingo Kratish e Farocki – que persegue minuciosamente, como um convidado silencioso e curioso, os diálogos e gestos que constituem ambientes de enfática expressão midiática. O conjunto de suas obras veio a apresentar quatro tipos de percursos. Vejamos agora esses.[50]

- **Laboratório-estúdio*: vender uma imagem***

Em *Uma imagem* (*Ein Bild*, 1983, 25'), no mesmo ano das filmagens no *set* dos Straubs, Farocki vai à Munique para entrar em outro *set*, o de fotografia, nos estúdios da revista *Playboy* da Alemanha Ocidental. Ele acompanhará os quatro dias de trabalhos para a confecção de fotos da garota capa da revista. O documentário percorre as várias etapas para constituição do trabalho, desde a montagem do cenário, a preparação de iluminação, a disposição das câmeras fotográficas etc. até a chegada da modelo, sua disposição no cenário, retoques e a obtenção das provas fotográficas. A câmera segue os afazeres vis-à-vis ao *set*,

50 Em alguns filmes, tais como *O que há?* (1991), *Como viver na Alemanha Ocidental* (1990), *Os criadores do mundo de consumo* (2001), *Transmissão* (2007), *Em comparação* (2009), Farocki utiliza a estratégia de dispositivo observacional, porém apenas parcialmente. A caracterização desses filmes é diferente. Farocki quer unir diferentes fragmentos observacionais de eventos/ambientes que serão ligados a partir de uma ideia maior do autor, aparecendo, em alguns casos, a entrevista ou comentários, ainda que breves. Notemos ainda que, ao caracterizarmos a obra *Uma imagem*, de 1983, como a primeira obra de dispositivo observacional, devemos lembrar, contudo, o gosto pela observação e o estilo "em formação" podem ser vistos já na década de 1970. Filmes como *Make Up* (1973), *Pintor de cartazes* (1974), *Uma pintura de Sarah Schumann* (1978) e *Single. Um registro é produzido* (1979) apontavam para uma atitude essencialmente observacional, ainda que dispunham de entrevistas, ou limitavam-se a vídeos muito curtos.

dando atenção aos detalhes das materialidades de mídias envolvidas no processo. Como mais tarde, no filme-ensaio *Natureza Morta* (1997), quando acompanha outro trabalho de estúdios fotográficos de publicidade, aqui Farocki espera observar os modos de confecção dos materiais que buscam vender imagens.

Em 2007, convidado pelo *Goethe-Institut*, Farocki viaja a Manila, capital das Filipinas, para exibir alguns de seus trabalhos, divulgando a cultura alemã para estudantes de cinema. Entre os filmes exibidos, estava o documentário *Uma imagem*. Farocki conta uma história que evidencia o incômodo diante de um documentário de estilo incomum.

> Quando eu mostrei *Uma imagem* (1983), um filme sobre como as fotografias para as páginas centrais da revista são realizadas, o diretor de cinema Thai comentou que a primeira coisa que conta é mostrar isto – ele apontou para o peito – e depois isto – ele apontou para a sua virilha. Um participante do seminário objetou que nós estávamos ali diante de um documentário. O diretor ficou boquiaberto. Eu presumi que ninguém na sala havia visto antes um documentário que mostrasse como alguma coisa era realizada sem uma narração (FAROCKI, 2007b, p. 47).

Palavras e jogos (*Worte und Spiele*, 1998, 68', doc.) perfaz uma observação programas de auditório. A pequena equipe de Farocki entra nos auditórios (câmeras de Ingo Kratisch, Harun Farocki e Ludger Blanke) para filmar um *talk show*, um programa de jogos entre famílias e outro para o público jovem. Localizam-se, portanto, três programas de televisão populares da televisão alemã daquele ano. Para cada um, Farocki realizará um dispositivo observacional pelo qual tenta mostrar os acontecimentos sucessivos que vão incidindo em seus roteiros de produção: a preparação de roteiros e seleção de participantes; os ensaios com os participantes e a plateia; os acompanhamentos do programa ao vivo e seus bastidores.

O que veremos é a imagem da descaracterização da espontaneidade de um evento por meio de um alto controle dos gestos dos participantes. Serão constantes as cenas de proibições e ajustamentos (de gestos e palavras), de modo que o estúdio de televisão aparece como um lugar perfeito para efetivar um simulacro de imagens. Observamos as iluminações controladas eletronicamente, os *prompts*, as múltiplas câmeras, a sala de controle; os trabalhos dos assistentes. A carga excessiva de controle objetiva uma produção "cosmética" ao espectador. Ao final, temos a certeza de que os programas transmitidos ao vivo são precisamente reproduções técnicas dos ensaios. O programa de auditório vem a ser laboratório de produção de imagens "fáceis", pronta a ser consumida, fluida a um espectador concebido como consumidor. Como minutará Farocki (2010a), nestes programas, a própria população transforma-se em "matéria-prima barata" que compõe os programas.

• Laboratório-indivíduo: *vender a si mesmo*

A doutrinação (*Die Schulung*, 1987, 44') registra um evento que ocorre durante uma semana, no mês de agosto de 1986, na pequena cidade de Bad Harzburg, localizada no centro da Alemanha. Estamos em um seminário empresarial comandado por um instrutor presunçoso, que deseja transmitir aquilo que diz ser o ensinamento essencial do princípio mercantil: *vender a si mesmo*. A plateia de alunos é formada por pequenos comerciantes e gerentes. A câmera acompanha o instrutor como se fosse o aluno mais atento do seminário. O seminário começa com uma demonstração de "inércia cerebral". O instrutor pede a um aluno que repita várias vezes uma cor e, logo após, ele faz uma pergunta em que a resposta é outra cor, de forma que o aluno responderá erroneamente a palavra em repetição pelo simples fato de ser entregue a uma pulsão indutiva (irreflexão). A demonstração vem a ser o lema do seminário: transformar pulsões em atos, ou transformar atos em pulsões, é a melhor maneira para vencer o jogo competitivo. E o ensinamento do instrutor é propriamente este: vencerá quem ganhar o jogo competitivo. Assim, o instrutor-doutrinador preocupa-se com um regime de discursos e gestos via midiatização do corpo. Nos cinco dias de seminários, a rotina que se instaura é a de performatização de regras de retórica e de portar-se em público, intentando associá-las ao psicologismo de autoajuda na moda nos anos 1980: "ser positivo", o ideal de estratégia mercantil para garantir persuasão e lucros.

Farocki relataria que o documentário, ao entrar na programação da televisão pública alemã, fez com que ele recebesse cartas pedindo que o diretor emitisse sua opinião sobre o filme. Acostumados aos "julgamentos instantâneos" dos materiais televisivos, os espectadores ficaram desamparados. Ora, isso era um real indício de que seu trabalho tinha sido bem-sucedido: Farocki afastava-se da pessoa que ele havia retratado com a câmera (o instrutor), colocando-se na posição exatamente contrária à de um doutrinador.[51]

Em outro dispositivo observacional, *A entrevista* (*Die Bewerbung*, 1997, 58'), o objetivo é retratar agências de empregos que oferecem cursos para ensinar aos desempregados (ou aos estudantes, em escolas) como devem se portar em uma entrevista de emprego. Sobre o documentário, o cineasta relatou:

> Filmamos os indivíduos desempregados desde há muito tempo a quem a secretaria de assistência social havia obrigado a ingressar no curso [...]. Indivíduos que não haviam terminado a escola primária, universitários, professionais com pós-graduação, desocupados e gerentes de segunda categoria, todos eles deviam aprender a se oferece e vender a si mesmo (FAROCKI, 2010g).

51 Farocki ainda faria outro vídeo observacional com a mesma estratégia. *Imagem e Venda ou: como você pode ser um sapato?* (*Image and Umsatz oder: Wie kann man einen Schuh darstellen?*, 1989, 52'), no entanto, este é filmado em um workshop para vendedores de lojas, buscando mostrar os regimes de discurso e gestos nas estratégias de criação de desejos, convencimentos, vendas.

A década de 1990 é um período em que a simples "venda da força de trabalho" vem a ser muito pouco para garantir um posto ao cidadão-proletário, sendo preciso agora, para muitos, saber as estratégias do *jogo* e as obediências gestuais-discursivas para obter um emprego. No filme, os registros da câmera, que permanece sempre atenta aos detalhes dos gestos corporais, permitem desvelar as formas de treinamentos em uma agência de recursos humanos (e em escolas de gerência e administração de Berlim). Os treinamentos abarcam, propriamente, os "bons modos" de abrir e fechar as portas, o controle dos gestos das mãos e posturas, as táticas de persuasão, de autoanálise e, enfim, de demonstração de firmeza na hora de discutir o salário, por exemplo. Diante dessas exigências sutis, Farocki, em alguns momentos, a partir de pequenas intervenções de montagem, tenta destacar (com técnica de câmera lenta) os momentos de "erros" nos atos de "readaptação" dos alunos.

Um paradoxo torna-se evidente: o jogo da capitalização do corpo é um jogo de submissão do corpo. Assistimos a um *corpo-mídia* tendendo a ser demarcado, automatizado. Contudo, a partir de vários gestos e expressões faciais das pessoas que participam dos cursos, tem-se a impressão de que, apesar do consentimento inevitável que a situação exige, ninguém parece crer realmente que as propaladas máximas, ordens, moralidades, códigos corporativos devam ser levados a sério. "Isto é um jogo e somos considerados párias para muitas pessoas", diz um dos instrutores a uma aluna que olha com demérito algumas prescrições que ferem sua ética. Tais instrutores são os "doutrinadores de plantão" nos laboratórios do capitalismo em tempos de crise. Farocki resumiria seu estudo "observativo" com uma ironia: "Conhecemos uma jovem que havia participado em meia dúzia destes cursos. Provavelmente jamais encontrará trabalho, a não ser que eles a permitam dirigir tais cursos" (FAROCKI, 2010f).

Fotogramas: Normatizações do corpo e da fala em *A entrevista* (1997)

- **Laboratório-empresa:** ***comprar-vender um futuro***

"O tempo é curto." Esta é primeira frase de *Não sem risco* (*Nicht ohne Risiko*, 2004, 50'), tão logo que os proprietários da agência financeira de *venture capital* (capital de risco) e seus clientes (gerentes de uma empresa) sentam à mesa de negociação. O documentário é uma *observação* sobre a entrada de uma empresa no *jogo* de captação financeira. Farocki ingressa em um laboratório que é um *locus* sensível de funcionamento do capitalismo.[52] A operação de capital de risco é, assim, uma operação tanto sob o signo da especulação, das decisões a curto-prazo, da pulsão por rendimentos rápidos, como uma operação que quer ser altamente racionalizada, como é o caso da empresa de pequeno porte do filme.

No documentário, os clientes tentam a todo custo demonstrar a confiabilidade de seus negócios, sendo o melhor discurso para requerer uma menor taxa de juros com a empresa de capital de risco. No início do documentário, interrompe-se brevemente as imagens do evento para inserir uma animação e apresentação do *site* de divulgação da empresa. Com isso, apreendemos um contexto importante deste dispositivo de observação: trata-se de uma empresa de engenharia eletrônica que deseja obter dinheiro para fabricar um aparelho de medição de torque sem contato físico, por campo magnético. Por diversas vezes, a conversação dá-se em torno das possíveis garantias do produto (a patente, a produção e venda dentro de uma data e quantidade esperadas etc.). Serão longas sequências de discursos competentes, pragmáticos, com avaliações quantitativas, precavidas, jurídicas e, por fim, de "palavras de honra". Ao final, acordarão quatro anos para os clientes valorizarem a sua empresa: caso contrário, ela será liquidada.

No momento em que os clientes se dirigem para o escritório de negociação, a câmera do documentário, dentro do carro, mostra o GPS automotivo indicando a trajetória. A cena atende precisamente às dimensões de agenciamentos, de possibilidade e impossibilidades, de promessas e dúvidas no momento de introdução (e capitalização) de uma nova tecnologia na sociedade. Um dos clientes avalia o agenciamento da máquina, dizendo: "às vezes, é seguro, e o aparelho até mesmo me mostra um trajeto melhor em uma região que conheço há anos; às vezes, contudo, ele falha, pedindo-me para virar na direção em que eu sei que é errada". Ora, a cogitação satisfaz, ao mesmo

52 Como argumenta Lazzarato (2011), o atual paradigma socioeconômico não seria mais o da simples troca econômica ou simbólica, mas aquele centrado no crédito, encerrando, na esfera do *trabalho*, o cidadão comum como um *ser endividado*, e, na esfera do *capital*, um *ser da mutação contínua*, movimentando empréstimos, competitividades, riscos. Enfim, todos abertamente dentro de uma subjetivação de capitalização da vida.

tempo, horizontes de dúvida e julgamento da empresa de capital de risco em relação ao aparelho de torque do cliente.

Nos últimos minutos do documentário, todos estão em um restaurante. A negociação foi bem-sucedida, o contrato firmado e uma relação legal instituída. Anteriormente, na mesa do escritório, especulações distintas tiveram que ser, de alguma forma, altercadas; agora, porém, na mesa do restaurante, ideias e visões de mundo divergentes aparecem e transcorrem sem pragmatismo ou finalidade, ficando latente, na cena final, que já não estamos mais no *jogo* de especulações com capital.

Um novo produto (*Ein neu es Produkt*, 2012, 36') é um documentário em que Farocki entra em outro *laboratório-empresa* de inovações arquitetônicas no porto de Hamburgo. O projeto HafenCity ambiciona a reurbanização do antigo porto, situado próximo ao centro da cidade. Escritórios, hotéis, lojas, edifícios oficiais e áreas residenciais substituirão uma área ocupada até então por armazéns. São mais de 2 km² de reurbanização, sendo, em 2012, um dos maiores empreendimentos da Europa, em termos de extensão. O objetivo central do documentário é observar os trabalhos da empresa de consultoria *Quickborner Team*, contratada para idealizar e confeccionar novos *designs* e *layouts* de trabalho nos escritórios dentro do porto.[53] Especificamente, observamos uma reunião da *Quickborner Team* com a corporação de telecomunicações europeia *Vodafone*; um *brainstorming* entre a consultoria e dirigentes da empresa. A câmera acompanha as ações, que seguem à risca os pontos levantados, registrados na lousa, por um dos participantes, na forma de infográficos e listagens dos assuntos tratados. O que eles discutem de forma intensiva é, propriamente, um novo "conceito corporativo" capaz de ser traduzido em materialidades que expressarão a nova "filosofia" e os padrões de trabalho dos funcionários.

O novo conceito corporativo prezará pela "elegância", "praticidade" e, principalmente, pela criação de espaços intercambiáveis, os quais facilitem a formação de um "campus" de trabalho, diminuindo ao máximo a separação entre espaços coletivos privados dos trabalhadores. Um "modelo empresarial *coworking*", como dizem. As propostas deverão seguir, portanto, o atual *status* da vida onipresente, virtualizada. "Estamos a pensar a própria vida privada dos funcionários", diz um dos propositores. O horizonte – o princípio do sucesso empresarial – é, enfim, a *captura* do trabalhador em espaços quaisquer. O documentário expõe – como em *Não sem risco* –, animações em 3D dos

53 A situação de estudo será semelhante à do documentário *A apresentação* (*Der Auftritt*, 1996, 40', doc.), em que Farocki observa uma empresa (cliente) em diálogo com uma agência de publicidade que apresenta diferentes amostras de materiais publicitários (comercial televisivo e propostas de *folder* para o produto *Eyedentity*, uma tecnologia óptica).

empreendimentos da Vodafone e da Unilever. Observamos, então, escritórios *fluidos* e espaços que auferem uma disposição semelhante ao de um *shopping center*. Estamos longe do "taylorismo", lembra um dos consultores. O trabalhador torna-se "livre" para movimentar-se, desde que as novas materialidades e relações sociais façam-no ter eficiência técnica e moral. Em entrevistas, Farocki (2013a, p. 287; 2013f) salientaria que, ao querer forjar um sentimento de comunidade dentro das corporações, aparece, entre os funcionários com altos salários, um "estranho socialismo capitalista".

- ***Laboratório-criação: "imagens amáveis"***

O documentário *Sauerbruch Hutton Arquitetos* (*Sauerbruch Hutton Architects*, 2013, 73') entra em uma empresa internacional de arquitetura, a *Sauerbruch Hutton*, com sede em Berlim. Fundada em 1989 pelos arquitetos Matthias Sauerbruch e Louisa Hutton, a empresa tornou-se famosa por conceber obras importantes: o complexo de imóveis *GSW Headquarters* (Berlim, 1991), o edifício público *KfW Westarkade* (Frankfurt, 2010) – considerado o de maior economia energética do mundo –, o residencial *Zac Claude Bernard* (Paris, 2011) e o *Museu M9* (Veneza, 2013). O estilo dos arquitetos ficou marcado por suas fachadas com janelas policromáticas; e também pelas suas disposições visuais de *designs* e *layouts* internos, que exploram desenhos não lineares e praticidades, concebidos como ambientalmente sustentáveis.

Durante três meses, Farocki visita as operações de idealização e concretizações de alguns empreendimentos da empresa. Conjuga-se, na montagem do documentário, três diferentes fases: de concepção, desenvolvimento e construção. Em Laval e Strasbourg (França), os arquitetos idealizam e tentam projetar propostas para o concurso público da *Cité de la Realité Virtuelle*, e de um prédio para imóveis mistos; em Veneza, vemos as imagens do desenvolvimento de móveis e utensílios internos (*design* de cadeiras, maçanetas); e, em Postdam (Alemanha), observamos os arquitetos debatendo, com representantes públicos, as cores da pintura externa de um novo prédio universitário. Acompanha-se, pois, o encontro de engenheiros, desenhistas, projetistas, *designers* e arquitetos em processos de discussão e autocrítica das propostas, seja em operações de estágio de idealização ou de concretizações dos trabalhos. Farocki parece estar interessado precisamente neste movimento que vai das teorizações aos concretos empreendimentos. Por destoar dos temas de observação anteriores, Farocki, na apresentação do filme em Paris, no evento *Cinéma du Réel* de 2013, foi indagado se a obra dele tinha sido encomendada. A resposta dele seria contundente:

> Não, ninguém encomendou este filme! Fui eu quem fiz a proposição para eles. Você não foi a primeira pessoa a colocar esta questão. Eu realizei muitos filmes em que as pessoas realizam trabalhos absurdos ou mesmo estranhos. As pessoas esperam que eu faça sempre filmes críticos, ou que ser crítico significa que não amamos aquilo que mostramos. Pois bem, eu amo concretamente tudo o que eu mostro aqui... (FAROCKI, 2013h).

E tal tipo de documentário não era inédito, lembremos. Como em *Uma pintura de Sarah Schumann* (1978) e em *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando no fragmento de 'América'* (1983), Farocki, ao observar as operações de Sarah e do casal cineasta, praticava um tipo de observação em que as imagens que ele mostrava eram totalmente as quais admirava. Em relação aos arquitetos Sauerbruch e Hutton, Farocki notaria, enfim:

> Eu fiquei muito impressionado ao ver como o trabalho era experimental, ao observar quantas vezes uma ideia era reconsiderada, e em que ponto os criadores faziam teste de autocrítica, exprimindo as dúvidas. Eu penso que mostrar este *work in progress* ajuda à compreensão do processo que é, muitas vezes, complexo. (FAROCKI, 2013h).

Fotogramas: *A doutrinação* (1987) e *Não sem risco* (2004)

V. Instalação: diante do espectador emancipado dos museus

Entrando nos anos 1990, Farocki recebe um convite de trabalho vindo do Museu de Arte Moderna de Villeneuve-d'Ascq (França); nessa ocasião, ele aprende e começa a explorar os contextos de mudanças nas formas de concepção e circulação de obras de arte nos museus – mais abertas às diferentes produções artísticas. Sua primeira instalação ocorrerá no referido museu, em 1995. Do cinema

ao museu, algumas coisas mudam. A alteração de ambiente estimulará Farocki a experimentar novas estratégias, levando-o principalmente à justaposição de estilos. A *sala de cinema* sempre se caracterizou como um dispositivo bem específico: sala escura, projeção, tela grande, cadeiras, silêncio, sessões. Tais características, apesar de terem sido aperfeiçoadas ao longo do tempo, não se modificaram essencialmente. A *sala de museu*, contudo, caracterizou-se cada vez mais como um espaço "a ser ocupado", isto é, como um espaço de caráter indefinido, sendo transformáveis os termos os quais lhe dão conteúdo, experimentações, arranjos: uma *instalação*. Nos museus, os espaços de instalação foram aos poucos sendo ambientes em que o cinema poderia "se decompor" de uma forma inédita. O cinema, em museus, experimentaria então uma *fragmentação* – fato que levou o teórico do cinema Jacques Aumont a caracterizar paradigmaticamente o período como *pós-cinematográfico*. Para o autor, toda apresentação que deixa o indivíduo livre para interromper ou de modular a experiência audiovisual já não seria mais cinematográfica (AUMONT, 2013). Raymond Bellour, também teorizando a respeito, encontrar-se-ia com a mesma problemática:

> A experiência de projeção de um filme em sala, no escuro, no tempo prescrito de uma sessão mais ou menos coletiva, tornou-se e manteve-se como a condição de uma experiência única de percepção e de memória, definindo seu espectador; e toda situação diferente disto altera mais ou menos esta visão (BELLOUR, 2012a).[54]

Além das possibilidades diversas de multiplicação de ações dos espectadores, o cinema nos museus tende a ser uma multiplicação de telas e efeitos espaciais e temporais: telas desdobradas, quintuplicadas, em linhas oblíquas, paralelas, em frente e verso; em tempos breves, muito breves, longos, muito longos, infinitos, em repetição automática. Escrevendo a respeito, Pantenburg (2010, p. 162-187) pôde sistematizar três teses que buscam esclarecer as novas relações entre o cinema (tradicional) e as artes visuais dos museus, sendo elas: a de *emancipação*, tese em que os cineastas buscariam maior liberdade, indo contra a "rigidez" do cinema; a de *fusão*, em que o cinema e as artes plásticas encontrar-se-iam, inevitavelmente, devido a um processo de convergência tecnológica; e a de *canibalização*, em que o estreitamento/convergência do cinema com as artes visuais ter-se-ia dado, na verdade, a partir de um conflito de interesses: por questões conjunturais financeiras, orçamentárias, de conveniência etc.

54 Em 2012, o autor publica *La querelle des dispositifs: cinéma, installations, expositions* (BELLOUR, 2012b), dedicando variados textos sobre artistas diversos, entre eles, Farocki, que exploraram as "situações diferentes" do cinema tradicional.

Certamente, como veremos, todas as três teses podem ajudar a esclarecer o porquê da "entrada" de Farocki nos museus. Não obstante, seus trabalhos nos museus não representarão um "abandono" do cinema. Farocki procurou sempre as condições de realizar, para a mesma obra, duas versões: uma instalação e um filme. Assim, sua aproximação com artistas "de museus", tais como Douglas Gordon, Rodney Graham e William Kentridge foi mais pelo fato de que tais artistas, vindos das artes visuais, e trabalhando muitas vezes com vídeos dentro dos museus, foram também, como Farocki, *operadores de mídias*.

Pantenburg, em outro artigo, lembrando um argumento de Roger Buergel, diretor artístico do *Documenta 12*, sobre as mudanças dos museus, discutiria as suposições políticas em relação ao novo caráter dos museus:

> Em um artigo de 2001, Roger Buergel associou a flexibilidade do espectador passear pelas galerias do museu com o tema foucaultiano que adotaria as ideias de poder e controle, em vez de lidar as com estruturas de poder impostas. Em seu relato, o museu é um dispositivo adequado para uma nova forma de governamentalidade: "O conceito ético que redefine o comportamento individual segue a ética da política neoliberal: a escolha individual, atuação autônoma, governo do seu próprio destino, da auto iniciativa e da vida autodeterminada. O museu poderia ter sido desenhado para fornecer essa configuração" (PANTENBURG, 2008, p. 5).

Certamente se pode debater a associação entre a atual sociedade de controle e diferentes espaços da cidade; contudo, asseverar a afinidade do "tempo do desinteresse" das artes e corpos nos museus e o "tempo do interesse" da governamentalidade dos corpos no capitalismo não seria algo simples. Farocki manteve-se distante de dar créditos a este estreitamento, notando sempre as aberturas inéditas de crítica, liberdades e formas diversas de compartilhar pontos de vistas dentro dos museus. Para ele, a possibilidade de liberdades e de compartilhamentos de experiência nos espaços públicos dos museus seria maior do que nos cinemas. Sobre o museu *Centre Pompidou*, de Paris, lugar que Farocki apresentou sua primeira instalação, notou:

> É um museu no senso clássico do termo, mas sua biblioteca é ainda mais popular que os espaços de galeria. É suficiente pensar nestas filas de pessoas que esperam para consultar os livros, discos ou DVD. Devido a minha exposição neste lugar, eu percebi que mais pessoas vão à Beaubourg que ao cinema [...]. De fato, muitos centros comerciais criaram um espaço de galeria, um museu pequeno, como por se beneficiar da aura do museu. O museu de alguma maneira tem substituído a igreja na cidade (FAROCKI, 2007a).

O que surpreendeu Farocki nestes ambientes foi, principalmente, a disposição dos espectadores, que, de alguma maneira, representaria uma liberação não observada nas salas de exibição do cinema: "É um pouco uma deriva, passamos por uma exposição, paramos um minuto sobre qualquer coisa, cinco minutos sobre outra, é totalmente diferente de uma sala de cinema onde ficamos sentados durante 90 minutos" (FAROCKI, 2012c). O museu seria, pois, um lugar que reserva um novo papel de mediação entre o artista e o espectador emancipado (RANCIÈRE, 2014). Onde as influências são *transversais* – abrindo para os diferentes, e muitas vezes inesperados, trânsitos de público, modalidades de artes, conjunturas e burocracias.

Professor

O início dos anos 1990 coincidirá com a mudança de Farocki para os EUA, país em que assume, de 1993 a 1999, o cargo de professor de cinema na Universidade de Berkeley, na Califórnia. Apesar de dar aulas desde jovem, é propriamente na década de 1990 que Farocki assumirá definitivamente funções acadêmicas como professor, fato que o fará ter maior reconhecimento e influência nas novas gerações de cineastas e críticos. Em seu primeiro posto, no programa de *Film Studies* de Berkeley, ele passa a conviver e a dar aulas com Kaja Silverman, teórica e crítica de cinema da mesma universidade. A experiência como professor nos EUA será produtiva. Em 1993, Silverman escreve um expressivo artigo sobre *Imagens do mundo e inscrição de guerra* na revista *Discourse*.[55] Suas aulas serão consagradas à obra de Godard e o resultado dos encontros acadêmicos concretiz-sea no livro *Speaking about Godard* (1998), obra em forma de diálogo, versando de forma arguciosa e acessível sobre diferentes filmes do mestre francês: *Vivre sa vie* (1962), *Le mépris* (1963), *Alphaville*, *Weekend* (1967), *Le gai savoir*, *Numéro deux* (1975), *Passion* (1982) e *Nouvelle Vague* (1990).

Nos anos 2000, Farocki volta a Berlim para lecionar na Escola de Cinema – DFFB, entre os anos 2000 e 2004. Em Berlim, ministrará também aulas no programa de Estudos de Mídia da *Universität der Künste*, entre 2000 e 2001. Em 2006, passa a ser professor da *Akademie fur Bildende Kunste*, em Viena, lugar no qual, desde 2004, era professor-visitante. Nos últimos anos de sua vida, ocupa ainda dois cargos: na *Akademie der Künste* de Berlim, entre 2009 e 2013; e no prestigiado Instituto Internacional de Pesquisa em Cultura

55 Artigo intitulado *What is a câmera?, or: history in the field of vision* (Silverman, 1993). O artigo apareceu depois como um capítulo do livro de Silverman (1996), *The threshold of the visible world*, obra que Farocki fez leituras e considerações durante a preparação, e da qual a autora deixou a seguinte dedicatória: "For Harun and his productive look".

Tecnológica e Filosofia da Mídia (*Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie*, IKKM), da Universidade Bauhaus, em Weimar (Alemanha), assumindo uma cadeira de 2013 até seu falecimento.

Um fato significativo ocorre em 2011, quando Pierre Gras (2011) publica o livro *Good bye Fassbinder. Le cinema allemand depuis la réunification*. Nesta obra mais atual de história do cinema alemão, o autor inclui (talvez pela primeira vez) o nome de Farocki como um capítulo importante na constituição da *Nouvelle Vague Alemã*, ou da também intitulada *Nova Escola de Berlim*, surgida a partir dos anos 1990. Para Pierre Gras, Farocki e Kluge seriam "figuras tutelares" do período, com influências diretas e bastante respeitadas.

Christian Petzold, cineasta alemão expoente da *Nova Escola de Berlim*, pode nos dar uma dimensão da "figura tutelar" que foi Farocki. Petzold, que tinha começado, desde os anos 1980, um contato com o professor Farocki, por diversas vezes declarou seu reconhecimento ao professor, que participou da confecção de projetos fílmicos do amigo e ex-aluno. Em uma entrevista, falando sobre Farocki e Bitomsky, Petzold lembraria o desafio e as surpresas que teve ao trabalhar com seus mestres, notadamente em relação ao inesperado aprendizado sobre cinema narrativo:

> [...] eles não me ajudaram a sair de uma crise como essa: eles são a crise! Mas, não, isso era ótimo. Eles foram a chave para o nosso desenvolvimento. Nós simplesmente sentávamos e assistíamos aos filmes; fomos bombardeados com uma riqueza de imagens, e eu simplesmente não poderia ter uma câmera em minhas próprias mãos. O mito comum do jovem cineasta – que sempre diz: "Eu pego a câmera em minhas mãos e começo a registrar o que estava lá" – esta ideia romântica do cinema não estava disponível para mim. Mas é claro que isso tinha a ver com a minha biografia: eu tinha adquirido uma pós-graduação, e eu era um intelectual, de modo que qualquer forma de jogar inocente teria um significado falso para mim. Eu não tinha escolha a não ser fazer filmes por meio da reflexão sobre eles. Uma vez que comecei a assessorar Bitomsky e Farocki em algumas de suas produções – em *Die UFA* (1992) e *Um dia na vida do consumidor* (1993), respectivamente –, eu gradualmente comecei a compreender; e quando eu estava autorizado a trabalhar com eles na ilha de edição, daí foi quando eu realmente comecei a compreender alguma coisa (PETZOLD, 2008).

Na mesma entrevista, ele complementaria, enfim:

> [...] Ambos, Farocki e Bitomsky, amam o cinema narrativo. Se você olhar profundamente seus filmes você verá que seus filmes na verdade desejam o cinema narrativo [...]. Eu ainda aprendo mais com eles sobre a arte da narrativa do que com pessoas que são chamadas de contadores

de histórias, mas não se interrogam a si mesmos. Eu aprendo mais sobre o cinema americano a partir de Godard do que assistindo os próprios cinemas americanos (Idem).

Influências transversais

Ao entrar com suas obras nos museus, o que surpreendeu e agradou Farocki foram, como apontamos, as diversas influências transversais que ele pôde experimentar nestes espaços. Tal "entrada", apontamos também, não se daria de uma forma apenas curiosa e aventureira, mas propriamente por necessidade: "Eu não tinha opção", chegou a dizer Farocki (2010d, p. 70). Isto porque havia pouquíssimos espaços e público para documentários de autores em salas comerciais. E sobre isso, ele contava a tragédia que foi a exibição de um de seus filmes mais admiráveis: "[...] quando *Videogramas de uma Revolução* (1992) estreou, em 1993, em dois cinemas de Berlim, havia duas pessoas na plateia" (Idem, Ibidem); notando, em outra declaração, que a oportunidade que ele via nos museus: "Museus e galerias mudaram nos últimos 20 anos. Eles se tornaram lugares para as pessoas com interesses diversos se conhecerem; eles não estão somente interessados em artes visuais, mas também em música, teoria, filme, urbanismo" (FAROCKI apud FUSCO, 2009).

Em 1993, Farocki conhece o documentário *D'Est*, de Chantal Akerman, obra em que ele observa atentamente o empreendimento de câmera e montagem da cineasta belga, concluindo: "Quando eu vi o *D'est* de Chantal Akerman, eu percebi como, a partir de um filme, é possível isolar certos elementos e realizar uma instalação" (FAROCKI, 2007a). A partir daí seu gesto seria o de potencializar, em suas instalações, aquilo que ele havia iniciado de outra maneira, com suas montagens ensaísticas, aplicando, nas construções de sequências e simultaneidades de imagens em telas, o que viria a denominar *montagem suave* (ver Capítulo 5).

Interface (1995), sua primeira instalação, seria realizada para a exposição *Le monde après la photographie*, no Museu de Arte Moderna da cidade de Villeneuve-d'Ascq (cidade pertencente à metrópole de Lille, no norte da França). O curador da exposição. Regis Durant, havia convidado diversos artistas importantes para uma exposição coletiva: Dennis Adams, Lewis Baltz, Hannah Collins, Pascal Convert, Stan Douglas, Jochen Gerz, Jorge Molder, Gerhard Richter, Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, Hiroshi Sugimoto, Bruno Yvonnet e Harun Farocki. O sucesso da exposição levaria Farocki para outro evento coletivo de 1996, *Face à l'histoire*, no Centre Pompidou, em Paris, espaço em que ele apresentaria outra obra: *Trabalhando saindo da fábrica*, em versão instalação. O evento importante seria analisado, em vários textos,

por Jacques Rancière, sendo publicados posteriormente no livro *Figures de l'histoire* (RANCIÈRE, 2012b).

De 1995 até 2014 serão quase 30 instalações diferentes e inúmeras exibições coletivas e solo, em museus do mundo todo. Uma lista dos principais eventos coletivos poderia ser: Documenta X e XII (Kassel, Berlim, 1997, 2007), *Rethorics of Surveillance: from Bentham to Big Brother* (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe – ZKM, Karlsruhe, 2001-2002), *La ville qui fait signes*, (Le Fresnoy, Lille, 2004), *Alias* (Reina Sofia, Madrid, 2011), 29° Bienal de São Paulo (Pavilhão da Bienal, São Paulo, 2011). De eventos solo: *Harun Farocki. Against what? Against whom?* (Raven Row e Films, New Tate, Londres, 2009-2010), H.F./R.G. Harun Farocki / Rodney Graham (Jeu de Palme, Paris, 2009); *Harun Farocki: Images of War (at a Distance)* (MOMA, Nova York, 2011-2012). De todos, talvez os mais importantes tenham sido os ocorridos no *Jeu de Paume* (Paris, 2009) e no *Raven Row/New Tate* (Londres, 2009-2010), pois foram onde Farocki teve o maior número de instalações, filmes etc., alcançando grande público, visibilidade midiática, e atraindo críticos importantes a escrever sobre o artista. Em *Jeu de Paume*, as instalações e filmes de Farocki dialogariam com as do canadense Rodney Graham, artista que, em suas obras, como Farocki, reflete sobre diversos suportes midiáticos. Na outra ocasião, em *Raven Row/New Tate*, transcorrido quase simultaneamente com o evento anterior, as exibições de suas obras ocorreram com o lançamento de um significativo livro, *Against What? Against Whom?*, coletânea de artigos com pontos de vistas diversos sobre a obra de Farocki.

Farocki, junto com Antje Ehmann (artista, curadora e sua companheira desde 2001), passaria também a realizar curadorias, e seus empenhos nestes trabalhos seriam de mostrar as diferentes *road not taken* que poderiam adotar o cinema ao se convergir com outras mídias. Exemplos de eventos de suas curadorias: *Bed of Film* (Kunst-Werke, Berlim, 2001), *Cinema like never before* (Akademie der Künste, Berlim, 2006), *The image in question: War – Media – Art* (Carpenter Centre for Visual Arts, Cambridge, 2010).

Como dissemos, apesar de ter se voltado e encontrado financiamento para realizar suas obras nos museus, Farocki não deixaria de ser um documentarista para tornar-se um artista visual. A ideia de atravessar, transpor e encontrar outros caminhos procurava sempre fugir de convenções, clichês, buscando, com isso, aumentar a potência estético-política das suas obras documentárias. O próprio cineasta assinalou:

> Se tomarmos o exemplo de *Reconhecer e Perseguir* [2003], é fácil produzir algumas instalações em paralelo com produções de cinema. É como quando você escreve um livro, e você publica artigos utilizando o mesmo

material de pesquisa. Por outro lado, em geral, eu tento – mesmo quando eu estou em uma mostra de museu – ser um documentarista e não um artista visual (FAROCKI, 2007a).

Neste período, uma das conclusões importantes de Farocki frente às novas formas de concepção, realização e exibição de seus trabalhos, seria a percepção da mudança do que vem a ser o *gesto político* no mundo contemporâneo. Para ele, haveria uma necessidade de ser mais "periférico", participativo; menos ambicioso, abrangente:

> [*Imagens do mundo...* (1989)] foi provavelmente o trabalho mais ambicioso que já fiz. Eu não sei se eu fui suficientemente ambicioso desde então. Contudo, eu estou hesitante e tento evitar aquelas obras mestres e ser mais periférico. Evitar grandes manifestos e sim fazer uma pequena contribuição, esta é a minha atitude hoje em dia (FAROCKI, 2013g).

Em outra oportunidade, ele ainda complementaria: "Antes pensava que sabia como se fazia ou ao menos acreditava que devia saber. Hoje já me conformo em encontrar novos caminhos para aceder a um tema ou poder participar de sua busca" (FAROCKI, 2013a, p. 290). As *influências transversais*, o lugar de *trânsito* e de *espectadores emancipados* dos museus vieram a modificar, como notamos, perspectivas, estilos e formas de trabalho de Farocki, levando-o a valorizar a ideia de participar e compartilhar aquilo que talvez crie alguma discussão:

> [...] Eu tento manter um certo aspecto intuitivo: eu apenas assisto às imagens e elas devem se revelar fortes o suficiente, senão elas precisam deixar o filme. É de certa forma como na vida: existem as pessoas que você acaba conhecendo que você não decide, mas apenas descobre depois, se vocês vão se ver frequentemente, se vão se tornar amigos, se vão compartilhar a vida juntos de certa forma ou se elas vão simplesmente deixar seu horizonte. Eu lido com as imagens também dessa maneira. Elas não precisam ser belas, nem precisam ser únicas e tal, às vezes elas podem ser quase vulgares, mas elas precisam ter certa tensão, aspectos interessantes, algum sentido contraditório. Isso é o que é importante (FAROCKI, 2015b, p. 200-1).

Farocki chegou a ser julgado, por vezes, pelo fato de ter se tornado "lacônico", e não mais assinalar diretamente em suas obras um horizonte de militância "contra o inimigo". Para ele, contudo, o ambiente atual seria para o "mínimo", o conciso, desde que, com isso, não se confundisse com a perda do rigor e profundidade. Ao espectador, dirá Farocki (2003e), "um texto inteligente é suficiente para representar as coisas", sendo, pois, desnecessário

e até mesmo pretensioso querer mostrar uma ampla "visão do mundo e do futuro". Ora, alguns buscavam ainda nas obras de Farocki aquilo que ele não mais produzia – e nem pensava que seria politicamente interessante: "Em meus filmes já não vão se encontrar sugestões ou propostas de mudanças, mas afirmo realidades conhecidas do mundo que habitualmente não se submetem a uma análise profunda" (Idem).

- ***Apresentação de obras***

Muitas das obras as quais nos interessam deste período serão apresentadas e analisadas suficientemente nos próximos capítulos. De tal modo, aqui, limitar-nos-emos a entender o modo como se caracteriza seus trabalhos de instalação.

- ***Obras concebidas de forma fragmentada***

O início dos trabalhos com instalações coincide com uma procura mais variada com imagens de arquivos. É a época em que Farocki também recebe mais financiamentos, pedidos e oportunidades para expor seus trabalhos. Como sabemos, as instalações facilitavam concepções fragmentadas e apresentações "desmembradas". Isto foi o caso das instalações de *Olho-Máquina I, II e III* (2000-2003), *Serious Games I, II, III, IV* (2010, 8'; 8'; 8';7') e *Paralelo – I, II, III, IV* (*Parallel*, 2012-14, 16'; 9'; 7'; 11').

- ***De filme para instalação***

Como sabemos, Farocki não ambicionou deixar de ser cineasta para tornar-se um artista visual. Procurou, na verdade, unir as duas práticas, empenhando-se, inúmeras vezes, em conceber um documentário que se transformasse, após, em uma instalação. Foram muitos os exemplos deste caso, podendo citar: *Natureza morta* (*Stilleben*, 1997, 56'); *A expressão das mãos* (*Der Ausdruck der Hände*, 30'); *Imagens da prisão* (*Gefängnisbilder*, 2000, 60'); *Os criadores do mundo de consumo* (*Die Schöpfer der Einkaufswelten*, 2001, 72'); *Reconhecer e perseguir* (*Auge / Maschine* I, II, III, *codireção: Mathias Rajmann*, 2000-2003, 63'); *Contra-música* (*Gegen-Musik*, 2004, 23'); *Intervalo* (*Aufschub*, 2007, 43'); *Em comparação* (*Zum Vergleich*, 2009, 61'); *Serious Games I, II, III, IV* (2010, 8'; 8'; 7').

- ***De instalação para filme***

Alguns trabalhos foram o inverso. Ganharam diretamente uma versão de instalação para depois serem disponibilizados como filmes. Exemplos: *Intervalo*(1995); *A prata e a cruz* (2011); *Paralelo – I, II, III, IV* (2012-14); *Comparação via um terceiro* (*Vergleich über ein Drittes*, 2007, 24'); transformando-se no filme *Em comparação* (2009).

- ***Versão diferente***

Em certas ocorrências, ainda, as versões de instalação e filme teriam diferenças sutis – com até mesmo impossibilidade de reprodução ou de aproximação dos dois ambientes (sala cinema/sala museu). Este foi principalmente o caso da instalação *Deep Play* (2007), concebida para ser exibida em 12 televisores. A montagem da instalação poderia exigir uma sala inteira, onde o espectador percorreria separadamente cada *câmera-tela-informação*. Apesar da existência de uma versão em filme, em uma única tela, a experiência certamente acabou sendo prejudicada.

Diante da pouca viabilidade de filmes discursivos nos museus, outras instalações tiveram modificações tanto da forma como do conteúdo original do filme. Exemplos: *Uma via* (2005), constituída a partir de materiais da pesquisa em *Reconhecer e Perseguir* (2003), *Trabalhadores saindo da fábrica em onze décadas* (2006), dividida em 11 telas e realizada a partir de materiais do filme produzido em 1995; ou, ainda, a instalação *Eu pensei ter visto condenados* (2000), formada a partir da conjunção de imagens de dois documentários: *Imagens da Prisão* (2000) e *Criadores do mundo de consumo* (2001).

- ***Exclusivamente videoinstalação***

Nos anos 2000, Farocki passa a ser reconhecido como um "artista de museu" e, de tal modo, começa a receber pedidos para participar de exposições, fazendo pequenas videoinstalações e curadorias. Em 2006, ele e Ehmann realizam, como curadores, uma proposição de exposição em Viena (*Cinema like never before*), solicitando a artistas exibirem trabalhos, tendo por base reflexões sobre a linguagem cinematográfica. No evento, os próprios curadores realizam videoinstalações, buscando vislumbrar novas possibilidades do audiovisual. Três trabalhos de Farocki fariam parte do evento: *Synchronisation* (co-realização: Antje Ehmann, 2006, 9'), *Sobre a construção dos filmes de Griffith* (2006, 9') e *Estações de escuta* (*Hörstationen*, co-realização: Antje

Ehmann, 2006). No material de divulgação de *Cinema like never before*, no museu de arte contemporânea *Generali Foundation*, leríamos a seguinte proposta:

> Ao contrário de outras exibições de filmes, não é tema predominante aqui celebrar o mito do cinema. *Cinema like never before* é a exibição de filmes que não mostra filmes completos, mas elucida a linguagem cinematográfica por meio de séries fotográficas, sequências de *slides* e montagens sequenciais. Com fotografias, *stills* e imagens em movimento, a exposição tem a intenção de proporcionar a oportunidade de estudar filmes – tal como é realizado de outro modo em salas de montagem e seminários, mas sempre com uma grande dose de explicação. Em contraste, a ideia aqui é evitar análises de imagens a partir de um quadro discursivo, e assim permitir que eles se desdobrem em sequências conceituais de imagens.

De tal modo, *Synchronisation* seria, resumidamente, uma instalação a partir da famosa cena "You talkin' to me?" de Robert de Niro, em *Taxi Driver* (1976, Martin Scorsese); nesta, uma montagem em múltiplas dimensões procura evidenciar a cena em sete línguas diferentes. Em *Sobre a construção dos filmes de Griffith*, Farocki recupera a cena de um diálogo entre um homem e uma mulher no filme *Intolerância* (1916) de Griffith – de maneira que, como sabemos, gera uma reflexão sobre a linguagem do plano e contraplano. Por último, na instalação *Estações de escuta*, uma sequência de sete telefones midiatiza "as vozes" precursoras – trechos de autores como Hartmut Bitomsky, Gilles Deleuze, Serge Daney, Jean-Marie Samocki, Georg Seeßlen and Paul Valéry – acerca dos caminhos paralelos e imagináveis do audiovisual na cultura contemporânea.

Instalação *Deep Play* (2007) no *Le Grand Café - Centre d'art contemporain* (Saint-Nazaire, França, 2017). Foto: Marc Domage

ARQUIVO

CAPÍTULO 4
ARQUEOLOGIA DE MÍDIAS

Há um ponto de chegada, mas
nenhum caminho; o que chamamos
de caminho não é senão
a nossa hesitação
Franz Kafka

Farocki foi, sem dúvida, um *arqueólogo de mídias*. Veremos o sentido, o porquê disto. Porém, em sua (provavelmente) última entrevista, podemos compreender o motivo para ele permanecer reservado em relação ao uso, muitas vezes abusivo e vago, da palavra *arqueologia*.

> Eu acho a palavra "arqueologia" um pouco dramática. Se você for para esses arquivos totalmente esquecidos, ligar e testar todos os materiais, ainda assim a palavra "arqueologia" é um pouco exagerada. Para mim, arqueologia significa quando nós encontramos culturas – como na Grécia – das quais nós não temos nenhum conhecimento, apenas alguns elementos testemunhando sua existência. Isso para mim é arqueologia. Não acho que um tipo de história do cinema tende a ser já arqueologia, especialmente agora com quase todos os arquivos em sites como o youtube, acessíveis on-line [...] (FAROCKI, 2015b, p. 192).

Com razão, ao mantermos *arqueologia* em seu sentido clássico, o simples transbordamento, como um modismo, desta noção para outras áreas fatalmente não interessa para uma compreensão estético-política. Trata-se de uma generalização e esvaziamento de sentido, em tom "dramático", que faz Farocki reagir, do mesmo que fez em relação ao termo *filme-ensaio*, como veremos no próximo capítulo.

Ora, obviamente, o "tesouro arqueológico" que Farocki procurou escavar não condiz com uma busca por um passado ancestral, pré-histórico. Também não condiz com a busca de um trabalho historiográfico. Seu objetivo foi, antes de tudo, estabelecer uma compreensão a partir de estudos dos arquivos de mídias diversos (arqueologia de mídias) e um posicionamento estético-político sobre este estudo. De tal modo, como veremos, isto o levou a pensar e problematizar o contemporâneo em um sentido largo: enfrentar o problema da fragmentação da cultura na modernidade, aproximando-se da posição de Franz Kafka.

I. Modernidade e arquivo

A chegada da modernidade trouxe, entre outras coisas, o conhecido problema da *transmissibilidade da cultura* – sendo este, fundamentalmente, o resultado da multiplicidade e velocidade de eventos que fragmentaram não somente o *elo* entre as gerações, mas as formas de tratar as situações culturais do mundo. A "ruína da tradição", tal como Walter Benjamin destacou, implicou ao ser humano moderno uma necessidade de "busca pela memória" através de um olhar para os *arquivos*.

Agamben (2012), intérprete contemporâneo de W. Benjamin, lembra-nos, em *O homem sem conteúdo*, que o desejo ou a necessidade de memória não é apenas a ânsia de uma "volta ao passado", como seria simples pensar, mas também algo necessário para apreender o contemporâneo e perspectivar o futuro. Quando a tradição perde sua força, isto é, quando se manifesta em "ruínas", surge um hiato, "um intervalo entre ato da transmissão e coisa a transmitir e uma valorização dessa última independentemente da sua transmissão", sendo este hiato resultante do "fenômeno característico das sociedades não tradicionais: a acumulação da cultura" (Idem, p. 174). Assim, a modernidade estabelecer-se-ia a partir do triunfo do *ideal prometeico*, de ruptura, avanço, de acumulação da cultura, impetrando a questão da perda do *sentido* do mundo, em nossas palavras, da perda do *ideal epimeteico*, de reflexão, retraso, autocrítica, sobre *os critérios da ação no mundo*.[56] Soma-se a "ruína da tradição", algo ainda mais grave, a qual constituiria em instância irreversível: "[...] entre velho e novo, não há mais nenhum liame possível, a não ser a infinita acumulação do velho em um tipo de *arquivo monstruoso* ou o estranhamento operado pelo meio mesmo que deveria servir à sua transmissão" (Idem, p. 175, grifo nosso).

A necessidade da "volta aos arquivos" na modernidade surge, pois, no momento em que a arte (estética) apresenta-se exatamente enquanto resultado da *dilaceração* entre o novo e o velho, ou, tal como pensamos, enquanto resultado do rompimento do elo entre *antecipação* e *atraso*, o avanço e a reflexão: ausência da reconciliação de Prometeu e Epimeteu. Nos termos de Agamben, "[...] [o] que está aqui em jogo é a sobrevivência mesma da cultura, [a arte] dilacerada por um conflito entre passado e presente que, na forma do

56 Para Agamben, na condição de "acumulação da cultura", o homem perde "[...] a possibilidade de extrair dela o critério da sua ação e da sua salvação e, com isso, [perde] o único lugar concreto em que, se interrogando sobre as suas próprias origens e sobre o próprio destino, lhe é dado fundar o presente como relação entre passado e futuro" (AGAMBEN, 2012, p. 175).

estranhamento estético, encontrou a sua extrema e precária *reconciliação* na nossa sociedade" (Idem, p. 179, grifo nosso).[57]

Nasce daí a perplexidade de uma pergunta-chave: sob tal estado de mundo em *fragmentação*, qual posição estético-crítica possível frente aos arquivos? Em seu diagnóstico, Agamben explicita que, diante da ruína da tradição, a estética veio a cumprir:

> [...] de algum modo, a mesma tarefa que a tradição cumpria antes da sua ruptura: amarrando de novo o fio rompido na trama do passado, ela resolve aquele conflito entre velho e novo [, mas] sem a reconciliação dos quais o homem – esse ser que se perdeu no tempo e que nele tem que se reencontrar, e para o qual está em jogo, por isso, a cada instante, o próprio passado e o próprio futuro – é incapaz de viver (Idem, p. 178).

Como ficou conhecido, o escritor Charles Baudelaire seria a referência maior dessa *resolução sem reconciliação*, ao expor a crise individual-coletiva dos gestos, fazendo da própria *intransmissibilidade* da cultura um valor em si mesmo de beleza estética; e o *choque* – a dilaceração em relação à intransmissibilidade – como o próprio gesto estético-político.

Contudo, a *ruptura com a tradição* não significou uma "desvalorização do passado", mas, ao contrário, uma exponencial valorização e problematização dela. Já na Grécia Antiga essa dimensão de ruptura e da necessidade indispensável de reconciliação puderam ser vistas.

> Já no tempo da tragédia grega, quando o sistema mítico tradicional tinha começado a declinar sob o impulso do novo mundo moral que estava nascendo, a arte tinha assumido a tarefa de conciliar o conflito entre velho e novo e tinha respondido a essa tarefa com a figura do culpado-inocente, do herói trágico que expressa em toda a sua grandeza e em toda a sua miséria o sentido precário da ação humana no intervalo histórico entre o que não é mais e o que não é ainda (Idem, p. 180).

Na modernidade, entretanto, não será a tragédia grega que convirá à compreensão e enfrentamento de uma condição restrita à *resolução sem reconciliação*, mas sim – seguindo Agamben – a partir da apresentação das figuras do *anjo da história* e do *anjo da estética*, e da posição estético-política do escritor Franz Kafka perante estas figuras. O filósofo, relendo o escritor alemão, notaria então Kafka como o autor:

57 Em seu livro, Agamben se refere às propostas do artista modernos de *ready-made* e *pop-art*. Estas "reencontravam" a técnica e a arte, a *práxis* e a *poiesis*, mas apenas para explicitar o "rasgo" que existia entre elas; e não uma proposição que superasse a cisão entre arte e técnica.

> [...] que, no nosso tempo, tomou para si com maior coerência essa tarefa. Colocado diante da impossibilidade de o homem se apropriar dos próprios pressupostos históricos, ele tentou fazer dessa impossibilidade o solo mesmo sobre o qual o homem pudesse se reencontrar. Para realizar esse projeto, Kafka inverteu a imagem benjaminiana do anjo da história: em realidade o anjo já chegou ao Paraíso, aliás, ele se encontrava lá desde o princípio, e a tempestade e sua consequente fuga ao longo do tempo linear do progresso não são senão uma ilusão que ele se cria na tentativa de falsificar o próprio conhecimento e de transformar aquela que é a sua condição perene em um fim ainda a ser alcançado (Ibidem).

Farocki, por diversas vezes, explicitou a importância da obra de Kafka para a modernidade. No capítulo seguinte, por exemplo, o veremos mencionar o legado de Kafka quando escreve sobre a magia presente mesmo em lugares "burocráticos", como a sala de montagem. Como já salientamos, a *reconciliação Prometeu-Epimeteu* de Farocki não corresponderia a uma ânsia por um "caminho a ser necessariamente trilhado", um lugar utópico, no futuro, nem a uma miragem de "volta às origens", um ponto ótimo no passado, que deve ser restaurado. Não há, portanto, messianismo, nem conservadorismo a ser exaltado, uma vez que o pensar por *avanço-reflexão* é um pensar no *presente*, procurando a autenticidade da vida. Do mesmo modo, Kafka, ao realizar sua "inversão" e crítica à ilusão prometeica de tempo linear e teleológico – como interpreta Agamben –, teria alcançado um horizonte de *reconciliação* entre a visão do *anjo da história*, do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, representado por um anjo de asas quebradas rumando ao futuro; e a visão do *anjo da estética*, do quadro *Melancolia*, de Albrecht Dürer, representado por um anjo de olhos melancólicos, devido à perda do sentido de sua ação-reflexão.[58] Kafka seria o autor que evidencia a *inseparabilidade* entre o anjo da história e o anjo da estética; de modo que, particularmente, este escritor teria deixado uma *resolução* e um *prognóstico* concisos e alarmantes, notadamente, quando escreveu: "Há um ponto de chegada, mas nenhum caminho; o que chamamos de caminho não é senão a nossa hesitação"; "é somente a nossa concepção do tempo que nos faz chamar o Juízo Universal com o nome de último juízo: em realidade, trata-se de um estado de sítio (*Standrecht*)" (KAFKA apud AGAMBEN, 2012, p. 181).

58 Notemos bem que tais representações guardam aproximações com as interpretações mitológicas, em dupla-articulação, de Prometeu e Epimeteu. O "anjo da história" e o "anjo da estética" expõem, ambos, a impossibilidade de, sozinhos, empreenderem algo de positivo. "O anjo da história, cujas asas se prenderam na tempestade do progresso, e o anjo da estética, que fixa em uma dimensão atemporal a ruína do passado, são inseparáveis. E, enquanto o homem não tiver encontrado um outro modo de resolver individual e coletivamente o conflito entre velho e novo, apropriando-se, assim, da própria historicidade, uma superação da estética que não se limite a levar ao extremo a sua dilaceração parece pouco provável" (AGAMBEN, 2012, p. 179).

Sem enfrentar este "estado de sítio" prometeico, o horizonte de Kafka permaneceria hipostasiado em um messianismo ou conservadorismo, de modo a sucumbir às problemáticas de "acumulação de cultura", de "resolução sem reconciliação", de "cisão práxis/poiesis". Não foi assim à toa que Kafka, em sua "volta aos arquivos", recolocou, sem temor, os paradoxos, as parábolas e os mitos perdidos na modernidade. Ao enfrentar os horizontes de vida abortados, as falsas promessas dos universos maquínicos, ele fazia o indivíduo gritar – sempre no aqui e agora, e cada vez mais alto – não pela negação, mas pela autenticidade destes universos.

Farocki é um artista que se aproxima das percepções e posições de Kafka acerca do mundo. Contudo, apesar da *resolução* de Farocki ter sido a mesma de Kafka – o caminho é o *agora*, o presente e sua autenticidade – em relação ao *prognóstico*, eles guardariam um distanciamento. Vimos que Farocki, quando jovem, buscava a "subversão marxista", intentando demonstrar a situação de violência imperante; na maturidade, ele é, para nós, um operador de mídias, intentando, em seu ponto de inflexão farmacêutico (cinema), as transindividuações com as imagens do mundo. Não obstante, fundamentalmente, podemos vê-lo estabelecer uma justaposição com o arquétipo kafkiano explicitado por Agamben, no sentido de requerer um novo horizonte de crítica; de reconciliação dos valores de Prometeu e Epimeteu; de tentativa de resgate da *práxis-e-poiesis* no mundo. Sua "volta aos arquivos", notadamente a partir do fim dos anos 1970, foi um gesto decisivo para poder encampar tal posição. Mas precisamos nos perguntar: o que vem a ser esta "volta aos arquivos"? Ou ainda, o que vem a ser especificamente um *arquivo* (em Farocki)?

Farocki surge, pois, como um dos artistas que compreenderam a forma imperativa e inevitavelmente precária de *operar arquivos*. Para tanto, ele mobilizou diferentes formas de buscar, observar, montar – de *fazer falar-dialogar* os arquivos –, aproximando-se das materialidades que perfazem suas obras. Procurou apreender a dimensão do artista como alguém que também cultiva a coleção, a biblioteca, o catálogo, a compilação e a citação. Como *colecionador* e *citador* de arquivos, ele assumiria um papel indispensável ao artista diante da "ruína da tradição"; longe do caráter de uma sociedade tradicional.[59]

Ora, respondendo à pergunta colocada há pouco, um arquivo seria, sobretudo, uma materialidade. Não há arquivo sem uma exterioridade, sem *hypomnemata*.[60] Arquivo e memória tornam-se uma e mesma coisa. O *vestígio*

59 "[...] em uma sociedade tradicional, nem a citação nem a coleção são, de fato, concebíveis, porque não é possível despedaçar em ponto algum as malhas da tradição através da qual se efetiva a transmissão do passado" (AGAMBEN, 2012, p. 172).

60 Memória na dimensão material, artificial, técnica, sendo "a outra parte" da *anamnese*, da memória na dimensão psíquica, "espiritual", como vimos nos *Capítulos 1* e *2*.

não "guarda" a memória; ele é a própria memória (RANCIÈRE, 2010). Os arquivos podem ser apurados como técnicas de memória: de inscrição, repetição, registro e armazenamento. Não sendo, portanto, algo exposto por um axioma, mas algo essencialmente real, histórico, ou melhor, *arqueológico*, demandando sempre a busca de seu *sentido* (DERRIDA, 2001). De tal forma, *operar arquivos* não vem a ser operar com formas controláveis, sistêmicas, lógico-abstratas, mas com elementos heterogêneos, separados por espaços e tempos distintos, que precisam, portanto, de uma "ordenação", compreensão, no caso de Farocki – de *montagem cinematográfica*.

Sobre os arquivos, Walter Benjamin teria tanto dado um diagnóstico como destacado o novo procedimento estético-político que se desdobra a partir deles. Para ele, operar arquivos constituir-se-ia enquanto forma cuidadosa de aproximação do *próprio passado* "soterrado":

> Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado, tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [*Sachverhalt*] — espalhá-la tal como se espalha a terra, revolvê-la tal como se revolve o solo. Porque essas 'matérias' não são mais do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação (BENJAMIN, 2004, p. 219).

Ainda, em seu livro inacabado *Passagens*, a noção de escavação seria associada a um procedimento de visualização do *traço* ou *rastro*, que intenta uma forma singular e ativa de compreensão dos fatos ou matérias que já não estão mais sob o signo da aura. "O rastro (*Spur*) é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós" (BENJAMIN apud SERRA, 2011, p. 1).

É nesta forma singular e ativa de compreensão dos fatos ou matérias que a noção do rastro ou traço pode ser vista enquanto lugar de deposição temporal e espacial dos sistemas de inscrições de mídias, seja de arquivos contemporâneos – atentemos a isso – ou de um passado recente ou remoto (KITTLER, 1999; 2010). E parece ser aqui que o pensamento sobre os arquivos torna-se interessante – sendo o lugar em que o trabalho arqueológico de Farocki é melhor abarcado. Em cada época, o espírito [*Geist*] seria inescapavelmente acentuado a partir de uma conformação material-midiática e, sendo assim, a investigação dos traços constituir-se-ia enquanto forma de captação de "sistemas de inscrição" (*Aufschreibesystem*) (Kittler); dos "abalos geo-tecno-lógicos" (Derrida); ou dos "agenciamentos maquínicos" (Deleuze). Ora,

entendendo bem os legados de Deleuze e Derrida, a indicação materialista de Kittler estaria bastante adequada: precisamos "exorcizar o espírito das ciências do espírito" (KITTLER, 2013a, p. 75), e com isso sair do idealismo frente aos objetos, para compô-los efetivamente como algo que constitui o mundo. E tais indicações não poderiam deixar de ajudar-nos a explicitar o legado e limite de Foucault para o entendimento acerca do campo de arqueologia das mídias, no qual veremos Farocki também se localizar e querer transbordar.

II. Foucault: legado e limite

Em 1969, Foucault publica um livro fundamental para pensar os arquivos: *A arqueologia do saber*. Neste, ele mostraria como a fragmentação da modernidade nos leva a um método "diferenciado" de *história das ideias* (dos saberes, verdades, formas de pensar) a partir de um *operar arquivos*. A disposição dos arquivos, diz o pensador francês, "[...] dá-se por fragmentos, regiões e níveis, [...] e com mais clareza na medida em que o tempo dele nos separa: em termos extremos, não fosse a raridade dos documentos, seria necessário o maior recuo cronológico para analisá-lo [...]" (FOUCAULT, 2007, p. 148).

Ao requerer trabalhar com os arquivos, a perspectiva de Foucault foi de afastamento da forma tradicional de fazer "história das ideias". Neste pensador, o trabalho com os arquivos equivale a um exame dos saberes, das verdades e formas de pensar na constituição de disciplinas, regras etc. – algo distinto de estudar as opiniões, "mentalidades" e histórias "oficiais" (Idem, p. 155). O "método" arqueológico permitiria, pois, descrever o mundo sem a sina de saberes balizares, totalizadores – vindo de certas correntes da epistemologia, filosofia da história e história das ciências –, buscando, incontornável, auferir alguns traços substanciais (mas sempre parciais) da vida contemporânea. Trabalhar com arquivos significaria, pois, trabalhar com suportes materiais e referenciais, os quais Foucault denominará, partindo do "mundo das letras", *enunciado*, almejando que esta noção diferencie-se e afaste-se de outras, notadamente: de frase gramatical, proposição lógica, ato de fala.

Foucault define a propriedade fundamental do arquivo: "o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares" (Idem, p. 147). Agamben (2008a, p. 140), por sua vez, explicita aquilo que corresponde à noção de arquivo no pensador francês: equivale a um sistema de construção de frases possíveis: aquilo que pode ser enunciado, dito – não no sentido de interdição, mas no sentido de ser possível de determinados enunciados os quais se configuram como acontecimentos. Assim, é a noção de enunciado, conclui Agamben, "que constitui a novidade incomparável da Arqueologia [de Foucault]" (Idem, Ibidem).

Sair do campo da "história das ideias", da epistemologia, para entrar nos *desvios*, nos *jogos de verdades* de uma época e nas vicissitudes diversas que se impõem ao trabalhar com os arquivos: eis o legado foucaultiano mais importante sobre o assunto – no qual Farocki aproximar-se-ia de maneira especial em *Como se vê* (1986). Tais parâmetros mais gerais sobre os arquivos confirmam o caráter "revelador" que estes podem ter. Foucault, em seu método e exercício arqueológico, notando a materialidade disposta na definição do arquivo, teria dado, assim, maior ênfase ao estudo das formações discursivas, do dito e não dito, em livros, anotações, regulamentos, editais, cartilhas, etc.; ou, como ele pronunciou, no estudo do "direito das palavras", indicando, assim, que a "arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo".[61]

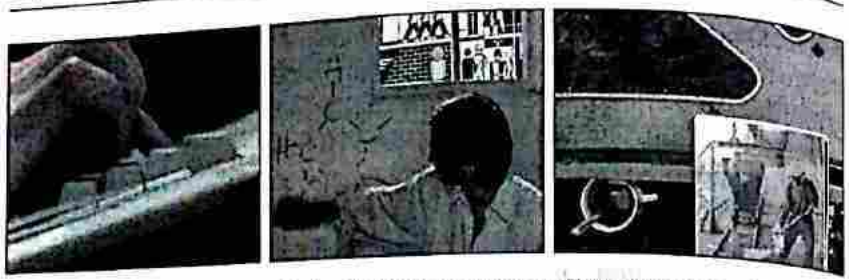
Portanto, a investigação do pensador francês foi, principalmente, a partir das formas de *gramatização* nos arquivos literários. No entanto, a gramatização, que pode ser literária, analógica ou digital, faz *alargar* a questão dos arquivos. A gramatização – como começamos a salientar no *Capítulo 1* – corresponderia à transformação de um contínuo temporal em uma descrição espacial (material), impetrando uma descrição, formalização e/ou discretização de procedimentos humanos (cálculos, linguagens, gestos), permitindo, assim, a reprodutividade. A gramatização estaria, portanto, na base de todo arquivo, gerando saberes, os dimensionais arquitetônicos e temporais do mundo: comportamentos gestuais, sociais, existenciais e as formas de pensamento ("verdades"), estando presente, portanto, não somente nos arquivos literários, como também em registros fílmicos, fotográficos, sonoros, pictóricos; em arranjos de objetos, instrumentos, máquinas, em códigos de máquinas e outras inscrições ou gravações que não somente sejam dispostas em forma de linguagem linear escrita.

Como escreveu Kittler (1999, p. 5), se tivéssemos que estudar "arquivos sonoros ou pilhas de bobinas de cinema", a arqueologia "de discursos" de Foucault "não poderia ser empregada". Há certamente uma verdade nesta afirmação. Fato que a elucidação sobre o papel mais amplo da *gramatização* poderia ser requerida (STIEGLER, 2008). Apesar de ter aberto um admirável

61 Segue passagem bastante significativa a respeito: "A revelação, jamais acabada, jamais integralmente alcançada do arquivo, forma o horizonte geral a que pertencem a descrição das formações discursivas, a análise das positividades, a demarcação do campo enunciativo. O direito das palavras – que não coincide com o dos filólogos – autoriza, pois, a dar a todas essas pesquisas o título de arqueologia. Esse termo não incita à busca de nenhum começo; não associa a análise a nenhuma exploração ou sondagem geológica. Ele designa o tema geral de uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência: da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte. A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo" (FOUCAULT, 2007, p. 149).

horizonte, a contribuição do pensador francês dá-se na perspectiva de um "arqueólogo dentro das bibliotecas", como diz Parikka (2012, p. 11); e as implicações das mídias "hardwares" (das máquinas de código e registros modernos) acabariam não sendo tratadas. Assim sendo, a arqueologia de mídias encamparia o espaço aberto por Foucault, mas alargando a perspectiva aos arquivos analógicos e digitais. Em outras palavras, focando também nos estudos dos arquivos de mídias modernas (rádio, televisão, fotografia, cinema e dispositivos digitais diversos), que, como tais, produzem outras formas de *episteme* e modalidades de socialização: não somente por ideogramas, manuscritos, impressos; mas também de gravações, fotogramas, fonogramas, base de dados, metadados, interfaces etc.

É nesta perspectiva de alargamento do legado de Foucault que parece ser possível compreender aquilo que cineastas como Farocki, Godard e Marker, por exemplo, realizam quando se colocam a pensar-trabalhar os arquivos do cinema e de outras mídias. Foucault, certa vez, escrevendo sobre a "novidade incomparável" de sua arqueologia "do enunciado", deu-nos um exemplo e uma distinção conceitual sintomática: "o teclado de uma máquina de escrever não é um enunciado; mas a mesma série de letras – A, Z, E, R, T –, enumerada em um manual de datilografia, é o enunciado da ordem alfabética adotada pelas máquinas francesas" (FOUCAULT, 2007, p. 97). Ao sentenciar desta maneira, especificando a importância do enunciado como a regra ou a norma escrita (o "padrão francês" de disposição alfabética), o pensador acabaria não explicitando os aspectos próprios da materialidade e da gramatização dos gestos que dão significado à máquina de escrever a partir desta disposição alfabética "padrão francês" (e de outros elementos). Em uma ocasião, Farocki lançaria, em sua *arqueologia de mídia*, o mesmo "exemplo" do teclado (de um computador), no início de *Entre duas guerras* (1978). Seu discurso visual produzir-se-ia via uma imagem em câmera lenta de uma mão feminina que digita no teclado, ao som de Mahler. Aqui, efetivamente, não seria apenas o enunciado da "ordem alfabética" que ele buscaria ressaltar. A imagem-arquivo "sensual" da mão que digita, na abertura do filme, invoca exatamente aquilo que o cineasta quer mostrar e refletir durante toda a obra: as implicações políticas de um novo paradigma de *descrição*, *formalização* e *discretização* de cálculos (químicos, físicos), linguagens (produtivistas, fascistas) e gestos (trabalho intelectual, técnico, manual alienados) com a chegada da indústria moderna de minério de ferro na Alemanha nazista.



Fotogramas: Arqueologia de cálculos, linguagens e gestos em *Entre duas guerras* (1978)

III. Arqueólogo de mídias

"Eu filmo a minha biblioteca", disse certa vez Farocki (2013a), entendendo tal palavra, sabemos agora, em um sentido largo: visita, pesquisa, coleta, registra, folheia, manuseia, assiste, documenta, analisa uma multiplicidade de arquivos de mídia em sua forma e conteúdo – textos, imagens, áudios, filmes clássicos, *footages*, manuais, catálogos, dispositivos físicos, *softwares*, *hardwares*, querendo, de alguma forma, transportar e *filmar* estes arquivos em sua biblioteca, gerando assim uma obra. Durante o passar dos anos, ele reúne diferente materiais que geraram "conhecimentos", reflexões, que ele ininterruptamente retorna, revisita, recorta, estabelecendo pontos de vista diferentes.

Com este procedimento expandido de "coleta de imagens", isto é, em sua perspectiva de encontro com diversas imagens do mundo, Farocki distingue-se de outros cineastas-arqueólogos como, por exemplo, Angela Ricci-Lucchi e Yervant Gianikian, os quais apreciam mais uma coleta circunscrita, por exemplo, aos "filmes de nitratos" de uma época bem específica; ou de Peter Forgács, no ponto em que este buscou produzir filmes a partir de *home movies*.

Tal cineasta-arqueólogo das imagens do mundo reportar-se-ia, especificamente, à tradição aberta por Vertov, que, com sua pequena equipe, realizava sinergias em busca de arquivos diversos. Isto seria o caso de praticamente todos os filmes com arquivos de Farocki, principalmente nos anos 1990, notadamente nas obras: *Um dia na vida do consumidor* (1993), *Deep Play* (2007), *Em comparação* (2007), *In-formação* (2005), *Paralelo I-IV* (2012-2014), *Videogramas de uma revolução* (1992), *Imagens da prisão* (2000). Contudo, a tradição vertoviana não se mostraria sem transformação no cineasta alemão. Como escreve Machado (2003, p. 9-10):

> Digno de atenção é o fato de que Vertov jamais filmava ou acompanhava as filmagens. Em geral, ele usava materiais de arquivo – como em *Tri Pesni o Lenine* (*Três Cantos para Lênin*/1934) – ou orientava, por telefone ou carta, o trabalho de cinegrafistas distribuídos em partes diferentes da Rússia – como em *Chestaia Tchast Mira* (*A Sexta Parte do Mundo*/1926). Ele era basicamente um homem de montagem, um construtor de sintagmas audiovisuais. O material filmado para ele era apenas matéria prima bruta que só se transformava em discurso cinematográfico depois de um processo de visualização, interpretação e montagem.

Alguns motivos permitem explicar a diferença entre Vertov e Farocki em fazer (ou não) pesquisa, coleta, filmagens, acompanhamentos de trabalhos etc. Na facilidade e no conforto dos deslocamentos, e na seriedade da questão dos arquivos no final do século XX, Farocki nunca aspirou ou precisou chegar a tal radicalidade. Sem deixar de ter uma ação direta com os trabalhos, ele dispunha-se, nos trabalhos de pesquisa, a compartilhar, ensinar, dirigir, aprender com outras pessoas – alunos e companheiros de equipe –, tais como: Jörg Becker, Thomas Arslan, Christian Petzold, Andrei Ujica, Ingo Kratisch, Antje Ehmann e Matthias Rajmann. Contudo, e mais importante, a dimensão dos arquivos em Farocki está diretamente relacionada ao questionamento da dimensão do poder (como em Foucault). Ora, arqueologia de mídias significa, antes de tudo, um tipo de estudo compreendido explicitamente por configurações de saber-poder: define aquilo que iremos recordar (ou esquecer). Sabemos: o gesto de revelar ou ocultar os arquivos é, por excelência, um gesto político; e a arqueologia, palavra de origem grega (*arqué*, "antigo" ou "poder"; e *logos*, "discurso", "estudo", "ciência"), pode compor tanto um princípio ontológico como nomológico.[62]

Farocki, especificamente, buscaria uma arqueologia *do presente*. Seu interesse, como mostramos, não "historiográfico", afastando-se de uma navegação nostálgica com os arquivos. Com os arquivos, ele quer reaprender e despir-se de preconceitos contemporâneos; refazer, provocar reminiscências, traçar genealogias etc.

Em diversas obras, Farocki perfaz o mesmo que outros arqueólogos da mídia, contribuindo para o debate de temas bem próprios desta área de estudo:[63] a modernidade, o cinema, a história do presente e as histórias alternativas e "apagadas" (PARIKKA, 2012, p. 7). E podemos vislumbrar duas atitudes fundamentais no trato de Farocki com os *arquivos de imagens*. A primeira atitude: a simplicidade e ausência de espetacularização. Ao preferir tratar os arquivos

62 *Arkhê* ("arqué") designa o valor da *arcôntica*, isto é, do começo, do comando, revelando um princípio físico, histórico ou *ontológico*. Porém, este valor etimológico também define um princípio *nomológico*. "[...] da lei *ali onde* os homens *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada" (DERRIDA, 2001, p. 12).

63 Para um aprofundamento do tema arquivo/mídia/cinema, além das referências no corpo do texto, pode-se consultar também: Melendi (2003); Eliseu; Frazão (2010); Elsaesser (2004); Ernst (2012); Leandro (2010); e Lins; Rezende; França (2011).

em sua integridade (sem *closes* injustificados, aleatórios, por exemplo), ele evita categoricamente imagens apenas ilustrativas e performáticas. Não estabelece um desdobramento do trabalho como um "antiquário" de anotações de eventos históricos. Não busca descaracterizar as imagens fixas (por exemplo, simular a impressão de movimento em uma foto, como é comum hoje). Opta fundamentalmente por montar, comparar, observar, ver, demonstrar de várias perspectivas possíveis as imagens, *fazê-las falar-dialogar* a partir de agenciamentos diversos. Como vimos, isto significou, a partir dos arquivos, requerer um novo valor de crítica e reconciliação dos valores de Prometeu e Epimeteu. A segunda atitude, consequência da primeira, corresponde ao que notou Didi-Huberman (2010a; 2010b), comparando com o operar arquivos de Godard, a saber: diferente de Godard, há em Farocki uma perspectiva "formalista" com os arquivos. Isto significou que, enquanto Godard estabeleceu-se como um *estilista/poeta* dos arquivos, tentando *interpretá-los*, Farocki portou-se como um *filólogo/pensador* dos mesmos, tentando *demonstrá-los*. De tal modo, a tradição de Godard pertenceria precisamente ao "estilo francês":

> [O]s franceses, correntemente, assentam a autoridade nos dois sentidos da palavra: no senso da força e no senso do autor. Dessa forma, Godard se transforma no autor das imagens que ele cita. Normalmente Benjamin se coloca como o citador do que ele cita – porque em Benjamin podemos ir atrás dos textos que ele cita. Ele não esconde de onde ele vem. Farocki é preferencialmente do lado alemão (DIDI-HUBERMAN, 2010b, p. 24).

Para Didi-Huberman, enfim, na forma "livre" de Godard [64] e no "formalismo" de Farocki encontrar-se-iam duas filiações: uma ligada à relação do eu (ego) com os arquivos, outra ligada à filologia e/ou filosofia.[65] Farocki concordaria com este apontamento do crítico francês e, em certa oportunidade, procurou expressar sua aspiração ligada à tradição de trabalho minucioso com os *arquivos para história dos conceitos* [visuais]. Em uma entrevista, ele

64 Conversando com Youssef Ishaghpour, sobre seu projeto de arqueologia do cinema – as oito séries fílmicas de *Histoire(s) du Cinéma* –, Godard revelaria seu modo mais "livre" de tratar a história, os arquivos e o legado de Benjamin: "Sim, oito constelações, ou quatro vezes dois..., o visível e o invisível, e depois ao interior disto; trata-se de reencontrar, por meio dos traços que existem, outras constelações..., para recuperar a frase de Benjamin, autor que disse que as estrelas, em algum momento, formam constelações e que o presente e o passado se encontram em ressonância" (GODARD; ISHAGHPOUR, 2000, p. 9-10).

65 Uma avaliação minuciosa deste ponto destacaria ainda uma análise dos diferentes procedimentos de montagem para *mostrar* e *relacionar* arquivos dos dois cineastas. Isto consideraria fatores como os de congelamento da imagem, de repetição de certos planos, sobreposição de outros, interrupção do fluxo narrativo, substituição da imagem por uma tela preta ou branca, variação de velocidade do movimento, reenquadramento no interior do fotograma, utilização de câmera lenta e daí por diante. Godard utiliza abusivamente tais procedimentos. Ao *interpretar-poetizar* as imagens, ele não se preocupa em ultrapassar os limites dos arquivos nos quais trabalha. Farocki, por sua vez, é mais comedido. Ao *investigar-demonstrar* as imagens, ele se preocupa e quer explicitar na obra os limites próprios do *manuseio* dos arquivos.

identifica o que há de importante na tradição alemã em relação aos arquivos pelos quais se sentia ligado, e faria isto exatamente notando a diferença entre ele e Godard:

> Eu creio que Godard parte de um tipo diferente de pesquisa. Em *Histoire(s) du cinéma*, eu tive a impressão que ele sempre imediatamente se afasta do material. Ele realiza uma observação intelectual, depois outra, e então as compara – erudição é deficiente. Sua primeira ideia: Sternberg ilumina Marlene Dietrich da mesma forma que Speer ilumina Hitler – isto não é inteiramente verdade, mas é uma grande ideia [...]. Uma história cultural da luz – talvez seja devido a sua ligação com a escola francesa de escrita histórica. Meu ponto de referência é mais algo próximo ao *Archiv für Begriffsforschung* (Arquivo para história dos conceitos). O arquivo explora velhas estruturas, como no uso de genießen (alegrar) com o genitivo, em J. S. Bach: *Genieße der Ruh* (alegria 'da' paz) (FAROCKI, 2004b, p. 309).

A arqueologia de mídia de Farocki colocar-se-ia, pois, dentro de uma tradição alemã de pensamento: de procura por *arquivos para história dos conceitos* [visuais], como ele mesmo disse. Em relação a isso, Farocki explicitou admiração pela reflexão de um autor em específico, o pensador alemão Hans Blumenberg [1920-1996], autor o qual fez o cineasta pensar como o trabalho com arquivo de imagens poderia inverter a ordem tradicional de relação entre imagem e conceito (FAROCKI, 2001b). Assim, para Farocki, o pensar conceitual com imagens não poderia ser apenas um ato de "fazer imagens de conceitos", porém, inversamente, de "estudar as imagens como complexização de ideia, de ideias operatórias sobre o plano mesmo da sensação, do pensamento, da paixão" (Idem, p. 93). Perspectiva bastante interessante e reveladora, que nos ajuda a compreender ainda mais o pensar transindividual de Farocki. Ao levar a cabo este entendimento, o cineasta sempre se depararia com um problema ao tentar chegar a um parâmetro mais sofisticado de operações diretamente com arquivos de imagens. Para ele, os museus, videotecas, cinematecas, arquivos de imagens etc. sempre careceram de recursos ou métodos minimamente satisfatórios para a pesquisa de imagens, fato que o fazia lamentar que as imagens ainda não pudessem ser encontradas por seus *motivos, gestos, situações, emoções* etc., mas somente por um catálogo geral (de palavras-chave, sinopses etc.), de modo que as pesquisas não poderiam ser associadas diretamente com as propriedades visuais da imagem-movimento, como "noções genuinamente icônicas" (FAROCKI; ERNST, 2004).

Diante do exposto acima, o cineasta alemão *requeria*, portanto, novas formas de descrição, formalização e discretização (de cálculos, linguagens e gestos), de estudo das *gramatizações* reveladas pelos arquivos; *sonhava* com

dispositivos que refinassem as inferências e permitissem aumentar a qualidade e variedade dos trabalhos com os arquivos visuais, do mesmo tipo que temos com os dispositivos para pesquisas literárias hoje; e *avaliava* o futuro potencial de exploração: "[...] se pensarmos que o inglês conta com 100.000 palavras e que Shakespeare utilizou apenas 60.000, podemos tomar consciência da *orbis pictus* [mundo pictórico] existente. Damo-nos conta: conhecemos tão-somente uma quantidade ínfima das imagens cinematográficas existentes" (FAROCKI, 2013q).

Ao requerer, sonhar e avaliar, o arqueólogo de mídias Farocki foi constituindo seu "tesouro de imagens", igual ao filólogo que produz seu "tesouro de palavras":

> Eu sou um amante de dicionários. Eu tenho muito prazer em procurar palavras e suas fontes etimológicas em especializados e obscuros léxicos [...]. Em busca de ordem em minha coleção de material, eu tenho que pensar em dicionários por causa da maneira como eles documentam o uso de uma palavra ou expressão cronologicamente, ao longo das décadas ou séculos. E me ocorreu que não há nada comparável a um dicionário no domínio do cinema. Como alguém poderia até mesmo nomear uma tal coisa? Poder-se-ia chamá-lo de um 'livro ilustrado', uma 'enciclopédia' ou um 'tesouro de imagens' [*Bilderschatz*], ou talvez mesmo um 'arquivo de expressões cinematográficas'. Eu conclui este último título a partir de uma exemplar série de publicações denominadas *Archiv für Begriffsgeschichte* (literalmente, o Arquivo para a História dos Conceitos), publicado pela Academia de Ciências e Letras, em Mainz, ao longo das últimas décadas (FAROCKI; ERNST, 2004, p. 273).

Por tudo visto, podemos pensar que entre alguns dos principais críticos do cinema Blümlinger (2014a), Didi-Huberman (2010b) e Foster (2004a; 2004b) estiveram corretos ao apontar (cada um de acordo com as suas referências fundamentais) que, respectivamente, Farocki perfaz uma "arqueologia do presente" (Foucault); que ele entra no legado do *Atlas Mnémosine* e alcança uma "arqueologia visual" (Warburg); ou que ele coloca-se no legado da vanguarda que destaca um "impulso aos arquivos" (Benjamin). Sobretudo, estiveram certos, como pensamos, por não tratarem o termo arqueologia, como disse Farocki, na acepção de transbordamento vazio, "modista", "dramático", para o campo estético-político.

Em 2001, Farocki recebe convite para ser conferencista principal no *3rd International Flusser Lecture*, no *Vilém Flusser Archiv*, da Universidade de Artes de Berlim (*Universität der Künste Berlin*). Nesta ocasião, ele profere conferência intitulada *Bilderschatz* ("Tesouro de imagens"). As reflexões contidas neste texto de 2001 já teriam então por base a experiência com uma

infinidade de pesquisas e montagens significativas com arquivos – através de desenhos, fotos, pinturas, livros, encartes, *footages*; e filmes publicitários, institucionais, de guerra, de arte. Isto o deixava em reconhecida situação de perito na operação com arquivos. Na conferência, ele tencionava imaginar as novas possibilidades de operar e teorizar a respeito.

Relembremos: "[...] diante da impossibilidade de o homem se apropriar dos próprios pressupostos históricos, [Kafka] tentou fazer dessa impossibilidade o solo mesmo sobre o qual o homem pudesse se reencontrar" (AGAMBEN). Ora, ao visitarmos as obras de Farocki, ao vislumbrarmos a sua tentativa de reconciliação de Prometeu e Epimeteu na modernidade – podemos, enfim, pensar que este cineasta, apesar de resoluções distintas, buscou o mesmo[66].

66 Em tese de doutorado, Genaro (2015), evidenciamos os variados tipos de "tesouros de imagens" que o cineasta efetivamente pôde experimentar na perspectiva de seus trabalhos de arqueologia de mídias. Sistematizamos cinco categorias: 1. Inventário; 2. Arqueologia visual; 3. Resgate de história do cinema; 4. Tracelogia da modernidade; e 5. Imagem e contra-imagem do poder.

MONTAGEM

CAPÍTULO 5
MONTAR / ENSAIAR

Uma imagem não é forte porque ela é brutal ou fantástica, mas porque a associação de ideias é distanciada e justa
Pierre Reverdy apud Godard (Carmen de Godard, 1982)

Durante toda a sua trajetória, o ambiente de trabalho mais importante de Farocki foi a sala de montagem, local onde convergiam suas ideias, filmes, textos e, com isso, seu gesto político, fazendo-o problematizar e efetivar suas montagens.

Segundo a tradição moderna proclamada por Paul Klee, a montagem não busca "refletir" o visível, mas fazer, realizar, *dar forma ao visível*. A montagem seria, pois, algo que possibilita dar *forma* a um pensamento (com imagens), e o gesto político do montador, antes de tudo, algo que busca pensar as composições de imagens, não se limitando apenas aos planos, cenas etc. Não obstante, entre os espaços de Klee e de Farocki, há um elemento complicador, uma vez que a história do *atelier* (ou da oficina, sala: do *bureau*) de pintura e a história do *atelier* de montagem cinematográfica encontram-se diferenciadas pela relação mais íntima do segundo com a lógica produtivista capitalista.

Em um artigo de 1980, intitulado *O que é realmente uma sala de montagem*, Farocki escreve precisamente sobre a atitude do montador, inevitavelmente incluída na conjuntura industrial capitalista.

> Os roteiros e os *sets* de filmagem equivalem a ideias e dinheiro [...]. O trabalho na sala de montagem é algo intermediário. As salas de montagem se encontram geralmente nas casas de fundo, nos sótãos e porões. Grande parte do trabalho se realiza fora do expediente normal. Montar é uma tarefa repetitiva e, portanto, favorece postos de trabalho fixos. Para cada montagem significa um esforço específico, *um esforço que faz algo visível* [...] (FAROCKI, 2013i, p. 79, grifos nossos).

Seu "esforço específico" vem a ser o de uma *conversão*, em algo positivo, do mundo burocrático, tecnificado. De tal modo, um arranjo burocrático qualquer não implica – por mais que os dispositivos sejam acoplados a uma *armação* tecnocapitalista – em um horizonte fechado de *calculabilidade* da vida. Em qualquer universo, existiriam, pois, formas de liberação "mágica", como ele escreve, ressaltando, como veremos, o arquétipo kafkiano; em outras palavras: formas capazes de desautomatizações e transindividuações.

Isso estaria expresso quando se analisa a etimologia da palavra *oficina* (ou *bureau*, em francês):

> Seu sentido é positivo como nas palavras *Politburo* russo ou *Deuxième Bureau* francês[67] e negativo em *burocrata* e *escriturário*. Na literatura e na imprensa de inspiração literária, o *bureau* somente aparece como metáfora do carente de sentido. Franz Kafka contribuiu para destacar que [o *bureau*] atende principalmente a uma *função mágica* (Idem, p. 81 grifos nossos).

A *magia*, como é próprio à palavra, imprime sempre algo de ritual, de gesto teórico e prático *incalculável*, expondo um sentido de ação mais amplo e profundo para o valor de ação dos indivíduos em mundo maquínico.[68] Ainda no referido artigo, Farocki prossegue pensando acerca do potencial de liberação, de *produção de sentidos*, em ambientes ditos "burocráticos", como a sala de montagem:

> A burocracia se esforça para recriar um sentido. A burocracia é uma linguagem e, como tal, é capaz de refletir sobre si mesma e criar uma filosofia. A tarefa dessa filosofia é se perguntar se a relação entre linguagem e realidade é arbitrária ou mimética, uma realidade que só pode ser expressa também em termos burocráticos e existir neste plano. Burocracia é, portanto, uma metáfora de produção de sentido (Idem, p. 81).

Um cinema conectado a tais perspectivas de produção de sentido afasta-se, portanto, do caráter de mera *re-produção* (repetição); ou, ainda, de ocultação ou esteriotipação de sentido. Em Farocki, a narrativa que sobressai, como sabemos, é a da montagem enquanto transindividuar; do ensaiar na instância do *operar midias*. Ao dar proeminência à montagem, ele quer colocar suas reflexões e práticas de uma maneira peculiar. Tanto se colocou neste encargo que em seu artigo intitulado *La diva aux lunettes*, de 2005, pôde notar como suas formas de pensar e praticar a montagem acabariam tomando um caminho

67 Farocki lembra aqui espaços burocratizados com poderes de comando. *Politburo* designava o comitê executivo do Partido Comunista Russo. *Deuxième bureau* (1871 até 1940) era a secretaria francesa de serviços de informação militares, responsável pelos planos de ataque e defesa.

68 Como escreve Ferreira (2006, p. 225-226): "[...] as máquinas parecem assumir, no mundo contemporâneo, a mesma função que o *axis mundi* assumia no mundo tradicional. Parecem ser elas não apenas aquilo que sustenta a ordem atual da vida, mas também aquilo que permite a comunicação controlada e direcionada dessa ordem com uma outra ordem difusa e normalmente imperceptível, inconsciente, desejante. [...] [N]ão é preciso ser um xamã tradicional para perceber as relações da tecnologia com o sobrenatural. Se no início do século XX Marcel Mauss e Henri Hubert acreditavam que 'as técnicas são como germes que se desenvolveram no terreno da magia e que a despojaram', trinta anos depois Walter Benjamin já afirmava com mais cautela que 'a diferença entre a técnica e a magia é variável totalmente histórica'. Atualmente, já é possível afirmar com propriedade que 'a evolução das técnicas consagra a relação entre a tecnologia de hoje e o mito primitivo', que a tecnologia moderna é 'a realização cada vez mais intensa de virtualidades inscrita no mito'".

diferente, desde os anos 1970, de outros cineastas alemães de sua geração, como R. W. Fassbinder e W. Wenders (FAROCKI, 2005).

Na genealogia da montagem de Farocki, as influências das vanguardas modernistas e de ideias pós-estruturalistas – Brecht, Warburg, Benjamin, Godard, Straub-Huillet, Vertov, Eisenstein, Foucault – podem, como sabemos, ser identificadas diretamente; e, dessa lista, importantes críticos de cinema fizeram notar que a centralidade da montagem os une. A propósito de *Histoire(s) du cinéma* (Godard), Serge Daney escreve: "O cinema procurava uma coisa, a montagem, e era dessa coisa que o homem do século XX tinha uma necessidade terrível" (apud AGAMBEN, 1998, p. 67). Didi-Huberman (2008; 2011) aborda a importância dos projetos de montagem de dois grandes autores do século XX: de *Mnémosyne* de Warburg e do *inventário-colagem* de Brecht. Agamben (2012), por sua vez, escrevendo sobre Benjamin, veria o essencial produtivo e político sobre o assunto: a presença e o sentido da citação; e Didi-Huberman (2008), enfim, complementa: o método moderno, "por excelência", é a montagem.

Em Farocki, a centralidade da montagem cinematográfica e da estética do distanciamento atende, pois, à perspectiva maior de *operar midias*, com seus aportes horizontal, transversal e transindividual, ao trabalhar com imagens/palavras. No âmbito estrito da montagem cinematográfica, os *agenciamentos de imagens* (acelerar, desacelerar, repetir, parar, variar...) e dos *agenciamentos de entre-imagens* (fragmentar, compor, inventariar, relacionar...) destacam especificamente o *operar midias* enquanto *montagem de ideias* – como o próprio Farocki denominou, em 1978.

Vimos suficientemente, no Capítulo 3, o percurso que o levou a tal expressão: no final dos anos 1960, Farocki entra em contato com as teorias das vanguardas radicais e, por intermédio de Holger Meins, entre outros, aprende a *subverter* as linguagens cine-publicitárias e dar atenção precisa às associações de imagens, eliminando montagens e câmeras inconvenientemente "dramáticas", "performáticas" etc. Na década de 1970, o cineasta, examinando com mais intensidade suas formas de montagem, tanto a partir do cinema quanto a partir da televisão, recebe, nesta época importante influência de Godard. Nos anos 1980, Farocki, já com gestos bastante apurados e variados de montagem, abre-se ao ensaísmo, às reflexões e realizações cinematográficas, alcançando maturidade de seu *operar midias*. A seguir, procuraremos apreender um pouco do operar de Farocki em suas atribuições de *montar-ensaiar*, levando em conta as suas influências, estratégias e contribuições, sobretudo a partir da década de 1980.

I. Montar

No início do filme *Entre duas guerras* (1978), Farocki aparece sentado diante de uma mesa e anuncia sua *tomada de posição*:

> Quando você não tem dinheiro para carros, para bang-bang, para roupas descoladas; quando você não tem dinheiro para imagens que poderiam por si mesmas ocupar o tempo de filme, o tempo da vida, então você deve investir sua força na inteligência para conectar os elementos separados – a montagem de ideias.

Tal posição de *montagem de ideias* não poderia ser mais decisiva para quem mira *pensar com imagens*, buscando tornar visível um *fluxo de pensamento por meio de imagens*. Ora, a conexão de elementos não é simplesmente uma "junção" de elementos. Como havia afirmado o cineasta armênio Artavazd Pelechian, "não é pela justaposição de dois planos, mas por sua interação por meio de um grande número de elos que consigo exprimir a ideia ao máximo. A expressividade torna-se, então, mais intensa e a capacidade informativa do filme adquire proporções colossais" (apud AUMONT, 2004, p. 84). Da mesma maneira que Pelechian, Farocki prima pela capacidade de conexão de elementos heterogêneos. Ele encontra e aceita uma multiplicidade de elementos diferentes. E, fundamentalmente, evita uma montagem que se lance ao mundo a partir do controle prenotado *literariamente* por um projeto ou roteiro "pronto", preferindo-se anular um pré-projeto a fim de posicionar-se como um *bricoleur*, isto é, para fazer-se como aquele sujeito que permite ações práticas mais espontâneas, contingentes, com as *imagens do mundo* – não confundindo precisão ou rigor com um postulado de conduta "científica", deliberada *a priori*. Ora, o método de Farocki – já notamos – não é uma epistemologia, uma doutrina, mas propriamente um *estilo*. Contudo, diferente do *bricoleur* indígena, descrito classicamente por Lévi-Strauss (1976), Farocki é um *bricoleur* moderno, que não tem à sua disposição apenas as mãos e ferramentas manuais, mas também máquinas, códigos e operações múltiplas dispostas em sua *ilha de edição*. É neste ambiente técnico moderno que ele compreende a necessidade da bricolagem: "Na ilha de edição se aprende o quanto é difícil produzir imagens a partir de planificações ou intenções. Nada do planejado funciona" (FAROCKI, 2013i, p. 80).

Sobre a trajetória do cineasta, um dos comentários veio do amigo Hartmut Bitomsky, que, certa vez, pronunciou: "Eu penso que Farocki vem da tradição de Eisenstein, e eu da tradição de Rosselini. Farocki tem muita afeição pela montagem" (BITOMSKY, 2001). Christian Petzold, também

amigo e ex-aluno, precisou melhor o sentido e as influências da montagem em Farocki, justamente em comparação com Bitomsky:

> Eu penso ser uma coisa boa que eles façam filmes distintamente. O caminho aberto em *Como se vê* [1986] por Farocki não é o mesmo que em *Reichsautobahn* [1986] de Bitomsky. Mas é como se, para além das diferentes abordagens e para além dos próprios filmes, eles corresponderam um ao outro (um como artista de montagem James-Joyce-modernista, e o outro como John-Ford-contemplativo-romântico (PETZOLD apud MÖLLER, 2004, p. 69).

Com razão, o amigo Petzold nota diferença importante. A identificação maior de Farocki é com a estética de Joyce e a montagem de Vertov, notadamente. Ora, na maturidade, Farocki adquire habilidade para realizar modulações-transindividuações com fotogramas e videogramas: conectar, enquadrar, modificar, decompor; refletir, evidenciar, comparar – estabelecendo propriamente uma construção narrativa a partir de um *fluxo cinematográfico de ideias*, algo que não pode ser confundido com *fluxo literário de ideias*. Já vimos bem o que o fez se afastar de uma abordagem dialética "rígida". No período mais audacioso, nos anos 1980, ele mesmo imaginava algo que pudesse se avizinhar da forma de *composição* musical jazzística. "Desde os anos 1980", declarou Farocki (2012c), "eu tenho mudado a forma de roteiro – comecei a querer que meus filmes fluíssem como música de jazz; também tentei romper a diferença entre produção e pós-produção". *Imagens do mundo e inscrições de guerra* (1988) seria a expressão maior de crise e tentativa de superação, procurando, por exemplo, empregar um esquema ousado de composição de montagem em estilo musical, em que síncopes e contratempos eram produzidos com imagens, utilizando-se variações aleatórias de montagem, do tipo: A + B + C, B + A + C, C + B + A...

As variações jazzísticas, próprias do *ensaísmo* de Farocki, compõem potencializações de conexões e, tão logo, ampliam a curiosidade e atenção do espectador para o fluxo-pensamento de imagens, efetivamente. Ou seja, sua estratégia de montagem tentaria, no filme de 1988, desautomatizar o hábito do espectador (e de obras) centrado em um estilo de roteiro-texto "ilustrado", procurando instigá-lo a refletir e desenrolar pensamentos próprios. Em *Indústria e Fotografia* (1979), *Como se vê* (1986) e *Imagens do mundo e inscrição de guerra* (1988), por exemplo, as trilhas sonoras também contribuíam para este aspecto, de modo que, em 1979, Farocki introduzia a música minimalista; em 1986, a remixagem de uma música tribal em diferentes tonalidades; e, em 1988, uma aleatorização de música clássica. Os efeitos "mágicos" vêm a

ser de ampliação da atenção. Sobre o último filme referido, Farocki relatou como foram suas operações de montagem das trilhas:

> Eu tive a ideia de tomar o quarteto Razumovsky de Beethoven e as suites inglesas de Bach. Então eu peguei a bobina de som e coloquei a tesoura nela; em seguida, coloquei a bobina no apagador. Tudo foi apagado, exceto as peças protegidas pelas tesouras. No processo final do som mixado, eu também segui um princípio aleatório, porque não calculei previamente. Eu às vezes ligava e logo desligava novamente. Assim, cada versão de idioma tem uma trilha sonora diferente, uma vez que as frequências são diferentes e cada performance é um pouco diferente. A ideia era ter algo de excessivo e aleatório, não calculado [...] (FAROCKI, 2004a, p. 186).

A partir de sua *montagem de ideias*, Farocki esquadrinha, assim, intensamente um ambiente singular de discurso visual – não obstante sabendo que, com isso, ele não poderia fazer uso verdadeiramente de uma gramática:

> Uma vez que não existe uma gramática de imagens, precisamos de uma estrutura para as imagens, a narração da ação. Quando não há narração, o medo de perda da estrutura é tal que a voz é necessária para manter o todo unido. É daí que as imagens geralmente se tornam fracas e perdem autonomia (FAROCKI, 2003e).

Ora, as linguagens não verbais por imagens (foto-grama, video-grama, picto-grama) podem ser vistas como suportes técnicos, dentro dos processos de *gramatização* – como a linguagem verbal – sem, contudo, constituirem um "valor gramatical". A questão, portanto, volta-se a uma investigação a partir da composição de imagens ou de formas cinematográficas. Valendo-se do aporte horizontal, Farocki pôde *compor* imagens na forma de sequências de ideias e, assim, retomá-las com palavras, "apenas nos momentos de um possível subtexto", preferencialmente, como teriam mostrado, para ele, pioneiramente os filmes *Terra sem Pão* (Luis Bruñuel, 1933) e *O cão andaluz* (Luis Buñuel, 1929) (FAROCKI, 2003e).

Farocki procura escapar um pouco da presença do "logocentrismo" no cinema, requerendo uma narração inseparável do andamento das imagens – utilizando, sempre que possível, da maneira mais econômica o comentário falado ou escrito. Em suas últimas obras (de instalação, principalmente), ele chegaria a uma forma lacônica com as palavras, empregando apenas poucos comentários escritos. Neste momento e nestas obras, a relação imagens/palavras não advogaria "apenas" um aporte horizontal, mas, também, se possível, a inversão da submissão.

A aproximação cada vez maior com um fluxo de pensamento por meio de imagens faz o espectador apurar uma perspectiva singular de narrativa diante dele – uma vez que a forma de "leitura" de um filme deste tipo requer, muitas vezes, a mesma forma de *atenção* que requer ler um texto filosófico. Farocki, enquanto espectador, quando assistia as obras de seus mestres, referenciava-se da seguinte maneira:

> Quer se trate Bresson, Godard ou os Straub, ver seus filmes ou escrever sobre eles é como aprender a ler. Para ler um texto filosófico, é preciso ter um certo treino: o texto requer uma maneira diferente do que um jornal ou um romance para ser lido. O mesmo acontece com esses filmes. Eu os estudo a fim de me sintonizar com a maneira deles pensarem e produzirem (FAROCKI, 2004a, p. 179).

Farocki considerava curioso que a obra-prima dos italianos Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi, *Verifica incerta – Disperse Exclamatory Phase* (1965), por exemplo, tivesse experimentado constituir no cinema uma (impossível) gramática própria; algo que soava como uma busca por "regras de composição de gestos cinematográficos". A obra também impetrava, ao mesmo tempo, uma crítica aos clichês e esteriotipações das indústrias culturais. Tais cineastas tinham compilado uma infinidade de filmes hollywoodianos dos anos 1950, produzindo uma narrativa por meio da conexão de pequenos trechos (gestos cinematográficos). Declarava, então: "Veio daí minha imaginação de algum tipo de enciclopédia de cinema um pouco igual ao que vem a ser um processador de texto" (FAROCKI, 2000a). O que Farocki admirava era a proeza e inteligência expressas na montagem dos italianos, utilizando a obra em aulas e julgando que, com este trabalho, muitas narrativas fílmicas de alguma forma também poderiam ser investigadas e criticadas a partir de suas estereotipadas "composições de gestos".

Outra obra, a de Henri-Georges Clouzot, *O mistério de Picasso* (1956), ajudaria Farocki a compreender melhor o sentido de seu *operar* enquanto método-estilo que leva a considerar o *fluxo* da montagem cinematográfica. Clouzot havia entrado no *atelier* do pintor Pablo Picasso para acompanhar os trabalhos do pintor, registrando seus instrumentos e processos. No filme, Picasso executa uma série de obras em que *decupa ad infinitum* as linhas, volumes, cores e representações de seus quadros e desenhos. Ali, em meio a intensos trabalhos – sejam vindos do próprio cineasta Clouzot, sejam do pintor Picasso –, era o processo que realmente importava – e não o "resultado", a "prova", o "produto finalizado". A beleza maior que Clouzot e Picasso parecem querer nos expor é a operação em seu *acontecer*, em seu fluxo temporal. Sobre a obra, Farocki pronunciaria (respondendo a uma pergunta feita por Thomas Elsaesser):

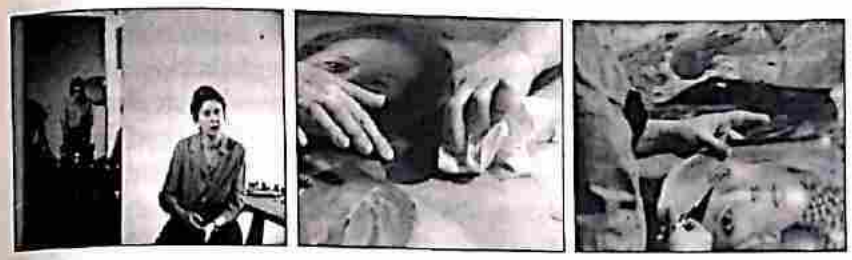
> Se você observar o filme de Henri-Georges Clouzot sobre Picasso, você pode ver Picasso querendo provar alguma coisa – literalmente, o virtuoso pintor que ele era. Aparentemente, tudo o que se poderia falar sobre seu trabalho seria algo como 'qualquer menino de cinco anos poderia fazer'. Pois bem, talvez seja verdade que eu, também, estou tentando provar que meus filmes não são não-fílmicos ou a-cinematográficos, que com meu enquadramento e montagem eu quero mostrar que eles estão errados. Já havia um ônus da prova disso em *Entre duas guerras* [1978] (FAROCKI, 2004a, p. 178).

O crítico André Bazin, em relação à obra de Clouzot, igualmente escreveria que aquilo que competiu ao cineasta foi "[...] mostrar os quadros que estão sob os quadros [...]. O que Clouzot nos revela, enfim, é 'a pintura', isto é, um quadro que existe no tempo, que tem sua duração, sua vida e às vezes – como no final do filme – sua morte" (BAZIN, 1991, p. 179; 181). Farocki, enfim, poderia ter explicitado e comentado outra referência – também tida por ele em alta consideração –, a de Heiner Müller, com sua peça de oito páginas *Hamletmachine* [1977], que foi *decupada* e atualizada para o contemporâneo de uma forma poderosa.

Fotogramas: Operações de montagem em *O mistério de Picasso* (1956).

No mesmo ano de *Entre duas guerras* – a obra de *tomada de posição* por *montagem de ideias*, lembremos –, Farocki realiza *Uma pintura de Sarah Schuhmann* (1978); obra que, da mesma forma que a de Clouzot, evidencia-se como uma atitude de entrar em um estúdio, da pintora alemã Schuhmann, sua amiga berlinense, a fim de investigar seu ofício, mostrando também o processo criativo de geração de um quadro. Em tal obra, a câmera do cineasta nos faz acompanhar os gestos e afazeres – *closes* nas mãos, nos instrumentos e atitudes que toma a artista perante seu objeto. Não obstante, o filme também nos mostra a vida da artista, destacando seus trabalhos diversos, paralelos, no cotidiano, no momento em que ela vende suas obras, interage com clientes, vai aos mercados, ao grupo feminista etc. Ao fazer isso, Farocki não pretende filmar-entrar na "vida privada" da artista, mas sim demonstrar como a

mulher-artista "se resolve" e pode viver como tal (MELIÁN, 2014); na obra, enfim, o sentido admirável estaria no *olhar* para o fluxo de operações que faz gerar tanto a obra como a artista.



Fotogramas: Operações de montagem em *Uma pintura de Sarah Schuhmann* (1978)

II. Ensaiar

Farocki é, sem dúvida, um ensaísta. Veremos o porquê. Contudo, como vimos em relação ao termo arqueologia, ele também tinha suas razões para ficar reticente quanto à demarcação de sua obra dentro de um gênero cinematográfico intitulado *filme-ensaio*:

> Esta categoria é tão inadequada como 'documentário', claro. Quando colocaram um monte de música na Tv e você vê paisagens, eles começaram a denominar que era um filme-ensaio também. Um monte de coisas que é só relaxar e sem precisamente uma jornalística já é chamado de 'ensaio'. Isso é terrível, é claro. Isso é tão vago quanto aquele termo 'experimental' da década de 1950. Hans Magnus Enzensberger já havia notado que o conceito científico de experimental foi completamente inadequado para a arte. O termo 'ensaio' foi transferido para uma imprecisão similar. Mas, para mim, narração e argumentação ainda estão intimamente ligados (FAROCKI, 2004b, p. 313).

Apesar do problema (paradoxo) de uma conceitualização "justa" e também da vulgarização do termo *ensaio*, a questão produtiva do ensaísmo no cinema não é, contudo, anulada. Ensaio é, fundamentalmente, uma experiência de evitar modelos, padrões, conceitos "fechados"; e, como tal, o ensaio vem a ser o encontro com uma forma singular de criação narrativa e de argumentação – algo que sem dúvida almejou Farocki.[69] Adorno havia notado, no clássico texto *O ensaio como forma*: a forma ensaio não pode ser confundida com a perda de rigorosidade, com pura e simples indefinição formal e conceitual.

69 Sobre o tema ensaio/cinema, além das referências no corpo deste capítulo, indicamos também as seguintes: Siqueira (2006); Corrigan (2011); Leandro (2006); Machado (2003) e Weinrichter (2007).

Ensaio não é uma experiência filosófica e estética leviana (ADORNO, 2003). O termo pode ser empregado principalmente quando um autor é visto pelo crítico como um sujeito que "escapa" aos estilos já estabilizados e/ou esvaziados pelo seu nível de repetição e formalização.

Jean Starobinski (2011), intérprete contemporâneo do precursor do ensaio, o filósofo Michel de Montaigne, lembra-nos que, em francês, *essai* provém do baixo latim, derivado da palavra *exagium*. Ensaiar decorre de *exagiare*. A etimologia comum é o verbo *exigo*: "forçar para fora", "expulsar"; ganhando então, no campo das artes, o significado de "fazer sair dos limites estéticos".

Em Farocki, nota Elsaesser (2008, p. 41-42):

> [...] a etiqueta 'filme-ensaio' descreve bem um aspecto importante de seu trabalho, mas somente se entendermos como referência a raiz etimológica da palavra ensaio (que remonta ao verbo *fazer*), adicionando assim a referência de "manu-fatura" de Farocki, sua escritura manuscrita, sua assinatura.

O entendimento nos parece ser relevante, pois aquilo que vem a dar significação à "etiqueta" *ensaio* parece ser o ato de fazer montagem que prioriza operações, novas composições e relações com materiais: *recoupages*, exposições, sobreposições, realizando inquéritos contínuos sobre o próprio material ou tema que está sendo tratado. No filme-ensaio haveria sempre uma procura pela autoconsciência do processo a partir de suas materialidades de mídias, implicando uma tendência de o próprio autor, o sujeito da obra, colocar-se, de alguma forma, *em cena* (LIANDRAT-GUIGUES, 2004).

O ensaísmo no cinema colocar-se-ia, essencialmente, enquanto uma operação de radicalização da percepção de que a "linguagem", o objeto temporal cinematográfico, perfaz um *efeito* e isto nunca é tido como "natural". "Sair dos limites estéticos" não significará criar e demarcar outro espaço estético; não carece requerer uma nova "escola de arte" – mas, especialmente, dispor-se à elevação dos planos de reflexão de seus próprios gestos; em outras palavras, de promoção da instância que julga a atividade do julgamento. O horizonte do ensaiar seria, pois, um contínuo *re-apreender a manejar* (ou, como disse Elsaesser sobre o caso Farocki, uma *manu-fatura*) – das coisas e do próprio corpo. Aqui, a importância de Montaigne, conforme atesta Starobinski, incide em sua visão do campo da experiência do *corpo* a partir dos objetos que:

> [...] o mundo oferece à sua apreensão [...] uma ponderação a mãos nuas, uma moldagem, um manejo. 'Pensar com as mãos', nisto se aplicava Montaigne, ele cujas mãos estavam sempre em movimento, mesmo que tenha se declarado inapto para qualquer trabalho manual; é preciso saber ao mesmo tempo meditar e manejar a vida (STAROBINSKI, 2011, p. 6).

A "observação de si", para Montaigne, é ainda explicitada por outra frase basilar: "Sou eu mesmo a matéria de meu livro" (Idem, p. 19). Em Farocki, particularmente, a forma ensaio *não* se confunde como uma exposição do eu, ou melhor, como uma preleção pela *interiorização*, *contemplação* – como se vê, maravilhosamente, em outros autores significativos do ensaísmo, notadamente em Agnés Varda, Aleksander Sokurov e Jonas Mekas. Podemos pensar que não é pela construção de ensaio autobiográfico, do "diário", que se pode compreender o ensaísmo de Farocki. Seu discurso visual-literário deseja se aproximar mais da filosofia e política do que da literatura e psicanálise, por exemplo. Sua autoria sempre se desdobra a partir dos materiais visuais, e sua proposta acaba tendo um fundo reflexivo e problematizador da realidade. Assim, o que é certo no ensaísmo de Farocki é o estado permanente de tentar tornar visível o ato de operar os dispositivos de mídias que estão formando ou são os próprios temas de seu filme – tendo, como consequência maior, a produção de metalinguagens e imersão do realizador/espectador em um ambiente que convida à reflexão. Farocki deixaria, por diversas vezes, suas descrições subjetivas, o "diário", o tom de pessoalidade, a opinião, para outros momentos, sobretudo em seus artigos e ensaios escritos – como podemos ver em *A war diary* (FAROCKI, 2006) e *Histoire d'une installation (sur la Coupe du monde du football)* (FAROCKI, 2007c).

Em relação ao termo filme-ensaio, talvez Farocki ficasse menos insatisfeito com a posição de Kodwo Eshun, a saber: a do ensaísmo antes de tudo não limitado a ser "um gênero fascinado pela voz em *off* ou montagem. Do ensaísmo como insatisfação, descontentamento com os "deveres de uma imagem e as obrigações de um som"; e, também, do ensaísmo como "insatisfação com o que se espera que faça o documentário" (ESHUN, 2010). Como já apontamos, o *ensaiar* de Farocki vem de sua insatisfação com a raridade de proposições a favor de um pensar cinematográfico. Suas expectativas podem ser vistas como semelhantes às de Alexandre Astruc (1948), ao pregar a estética de *caméra-stylo*, em seu conhecido "manifesto" de 1948: "[...] o cinema está prestes a encontrar uma forma com o que se converterá em uma linguagem tão rigorosa que o pensamento se poderá escrever diretamente sobre o filme [...]". Farocki pode ser visto nesta tradição – mesmo que já desdobrando de outra maneira suas questões, estratégias e experiências. Dessa forma, em sua obra, podemos visualizar perspectivas éticas, políticas e práticas de montar/ensaiar, produzindo variadas *estratégias* (I), *crítica* e *proposição* (II) e aprendizado a partir da *experiência* com o formato de dispositivos visuais em vídeo (III). Veremos agora, em algumas de suas principais atribuições, quais foram os sentidos e conteúdos disto.

III. Estratégias

- *Conjunção "e"*

Farocki levou a sério a conjunção "e", isto é, o método do *entre as imagens*, como havia expressado Deleuze, analisando a obra de Godard (DELEUZE, 1992; FAROCKI, 2015b). Ele procurou inserir-se neste legado, que o ajudava diretamente em seu *operar mídias*. Como é conhecido, Deleuze e Guattari propuseram, no livro *Mil Platôs*, o termo *rizoma* (termo da botânica, denotando raízes múltiplas, aleatórias e entrecruzadas). Tais autores queriam sair do método-metáfora da *árvore*, da "arborescência", quer seja, da verticalidade do pensar e tratar a multiplicidade de eventos e objetos do mundo, pois, aqui, a busca é pelo verbo *ser*, sua *essência*, o "tronco"; enquanto, na metáfora *rizoma*, a busca é pelos "tecidos", suas "ramificações" e instâncias de *imanência*, abrindo-se para a conjunção (de limites indefinidos) do "e... e... e...".

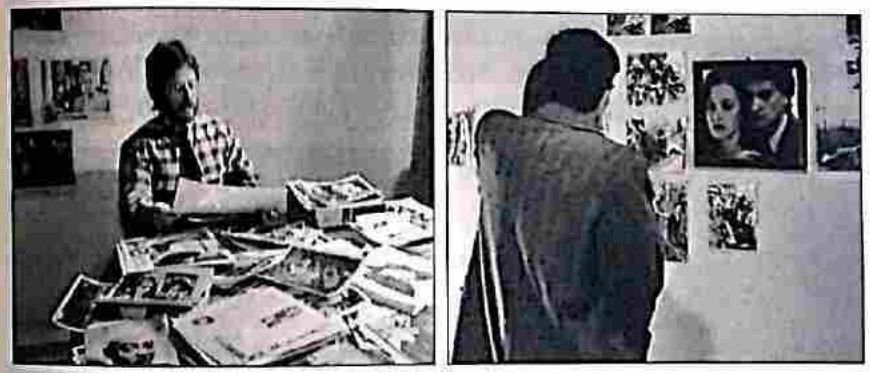
Versando sobre as implicações desta estratégia no cineasta francês, Deleuze destacou que, com ela, Godard não seria um "dialético", pois:

> O que conta para ele não é o 2 ou o 3, ou sei lá quanto, é o E, a conjunção E. O uso do E em Godard é essencial. [...] Ocorre que quando se faz do juízo de relação um tipo autônomo, percebe-se que ele se mete por toda parte, que penetra e corrompe tudo: o E já não é nem mesmo uma conjunção ou uma relação particular, ele arrasta todas as relações: existem tantas relações quanto E, o E não só desequilibra as relações, ele desequilibra o ser, o verbo..., etc. Certamente, o E é a diversidade, a multiplicidade, a destruição das identidades. A porta da fábrica não é a mesma quando eu entro, e depois quando saio dela, ou quando passo em frente, desempregado (DELEUZE, 1992, p. 59-60).

Como vimos em outros momentos (nos Capítulos 1 e 2, principalmente), o problema de Farocki não seria exatamente "ser ou não ser dialético", mas principalmente se afastar da ideia de "totalidade", "síntese" e "teleologia histórica" em relação a isso. Da dialética, a partir da década de 1980, pelo menos, ele sempre recuperaria e exibiria a potência do diálogo entre forças contrárias, ambíguas, os elementos conflitantes, em dupla-articulação, os choques entre posições diversas, opostas, para expô-las de forma transindividual. A questão era, então, a inclusão da multiplicidade, da "aleatoriedade", dos diferentes pontos de vista. Principalmente, da análise concreta do mundo contemporâneo – na sua contingência e diversidade –, Farocki afasta-se de uma perspectiva dialética marxista "escolástica", predeterminando, teórica e abstrata, messiânica, ou até mística, sobre capital e trabalho, relações de

produção e forças produtivas, paz e guerra, analógico e digital, homem e máquina e assim por diante. E isto não parece ser muito diferente do que expôs Deleuze, o qual, levando em conta a multiplicidade, não deixava de revelar e distinguir a "dialética" entre a ciência régia e nômade, territorialização e desterritorialização, estados de paz e exceção, máquinas de guerras e as desejantes, sujeitos empregados e o desemprego (na citação acima), o Estado e o capitalismo...

Na diferença entre o que seria a "não dialética" de Godard e a "dialética" de Farocki, teríamos, pois, que lembrar as duas forças destacadas nas obras dos autores, uma de proporções poéticas, mais "subjetivas", e outra de proporções mais "formais".[70] Com a multiplicidade, com a "conjunção 'e'", Godard destacou a colagem (textos, letreiros, discursos; fragmentos de ensaio, romances, poemas) e adotou o estilo de discurso indireto livre, firmado no "cinema pop" e no "roubo de ideias" (VASCONCELOS, 2008). Por sua vez, com a multiplicidade, com a "conjunção 'e'", Farocki aproxima-se mais da citação, do *objet trouvé* e do trato demorado, delicado, ruminativo com os elementos diversos que ele recolhe em seu "tesouro de imagens".



Fotogramas: Imagens-múltiplas em *Peter Lorre* (1984) e *Antes aos seus olhos* (1982).

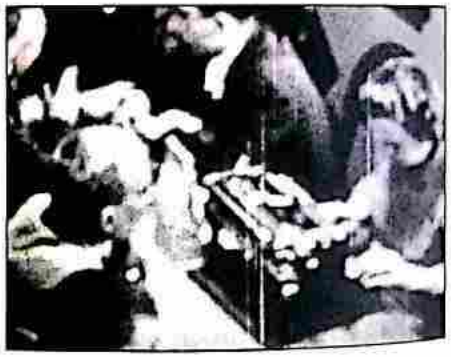
- *"Não buscar a bela imagem"*

Não buscar as belas imagens e sim aquelas que verdadeiramente se relacionam uma com as outras, em busca de um fluxo de pensamento, de discurso visual: eis uma máxima que pode ser encontrada na estética cinematográfica de Bresson, da qual Farocki explicitou e procurou sempre praticar.

70 Isto impetra diferenças entre as formas de ponderar e expressar discursos visuais-literários, como nota Didi-Huberman: "Quando Farocki se coloca a pensar, ele nos coloca a refletir sobre uma outra coisa além de seu próprio pensamento. Godard *tem sempre a última palavra* em suas montagens; para Farocki, é questão de honra não *ter jamais a última palavra*" (DIDI-HUBERMAN, 2010b, p. 176, grifos do autor).

Uma *mise en scène* bela é menos importante do que o conjunto de imagens, e os inquéritos e processos com os dispositivos que as servem de suporte às imagens. Farocki lembrava mesmo que o "grande inimigo" de Bresson era a "bela imagem", justamente porque ela seria capaz de desvirtuar, atraindo a atenção para as suas qualidades de imagem e artificialidade, e não para seus significados no conjunto das imagens (FAROCKI, 2003d). Ora, ao caracterizar uma imagem por "demais", deseja-se evidenciá-la por seu "excesso", perdendo fatalmente sua função em uma proposição de pensar cinematográfico. Como Godard diversas vezes sentenciou (no filme *Carmen*, de 1982, por exemplo), citando trecho de poesia de Pierre Reverdy: "Uma imagem não é forte porque ela é brutal ou fantástica – mas porque a associação de ideias é distante e justa". Um cinema que se dispõe de imagens para composiçao ou montagem de ideias não pode alcançar isso por "imagens-síntese", ambicionando o sublime, o "cartão-postal", o "cosmético", os quais ressaltam iconofilias ingênuas. Imagens sublimes, "cartões-postais" são, por excelência, aquelas imagens que ambicionam ser "imagens-substâncias", "imagens-hilemórficas", isto é, imagens capazes apenas de hipostasiar o pensamento – e não de transindividuá-lo.

Em seus documentários, Farocki compreende, enfim, o que significa, às vezes, o valor da proposição oriunda da ficção bressoniana: por vezes, são as imagens "sujas", "pobres", que se fazem necessárias, imprescindíveis para o trabalho, sendo isto, cada vez mais, um gesto político no mundo.[71]



Fotogramas: Imagens "sujas e necessárias" em *Videogramas de uma revolução* (1992) e *Intervalo* (2007).

71 Conforme escreve Hito Steyerl (2009a), em seu ensaio *Em defesa da imagem pobre*: "Imagens pobres são as contemporâneas *Condenadas da Tela*; são os detritos da produção audiovisual, o lixo que chega às margens das economias digitais [...]. Imagens pobres são arrastadas mundo afora como mercadorias ou como suas efígies, como presentes ou como recompensas [...]. Imagens pobres mostram o raro, o óbvio, e o inacreditável, isto é, se ainda podemos conseguir decifrá-las."

- ***Décadrage***

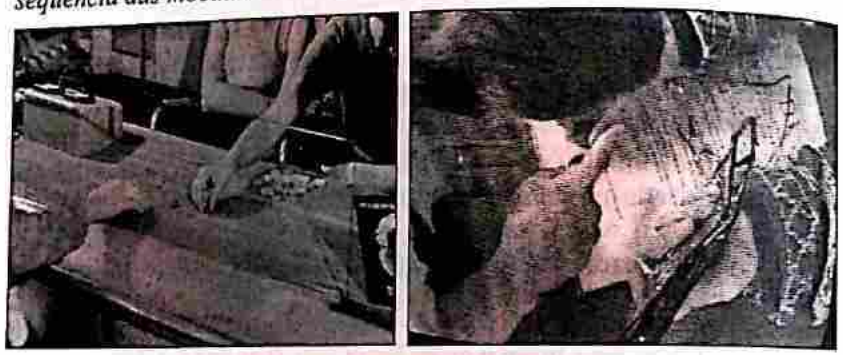
A representação cinematográfica não pode se limitar a uma "duplicação maníaca do visível; ela é também evocação do escondido, do jogo de verdade entre o saber e o poder" (BONITZER, 1978, p. 8). Tal anotação do crítico e cineasta francês Pascal Bonitzer, que teorizou a *décadrage* (desenquadramento), assinala o principal interesse dessa estratégia de montagem no cinema. Ora, aquilo que Velásquez, por exemplo, realizava na pintura pode ser também vislumbrado em obras de Farocki – e de Godard, Hitchcock, Straub, R. Ruiz, Bresson, entre outros –, a saber: o desvelamento de espaços vazios, os ângulos insólitos, a parcialidade dos corpos, apurando outras dimensões de mundo e evitando a "monstruosidade do grande plano" (Idem, p. 11).

O efeito de montagem por *décadrage*, a partir da câmera e da montagem, aparece assim como um gesto crítico, "[...] uma perversão, que coloca em causa a ironia sobre a função do cinema, da pintura, da fotografia, como formas de exercício de um direito de olhar" (Idem, p. 12), questionando, acima de tudo, acerca do que seria um abuso de enquadramento da câmera no cinema: o rosto.

> Por que o rosto? Isto é de certa forma esquisito - digamos assim, *bourgeois*. Um empreendimento burguês. Se eu tirar meus óculos, eu reconheço as pessoas que eu conheço pelo jeito que elas andam. De alguma forma, é muito mais típico o modo como alguém se move, como alguém se comporta. Esses aspectos são interessantes. A cinematografia também os inclui, ela também inclui os outros gestos, mas nós acabamos tendo todas essas expressões faciais na maioria dos filmes. A câmera normalmente não está realmente focada em outros aspectos dos movimentos corporais. O Lobo de Wall Street [The Wolf of Wall Street, Martin Scorsese, 2013], por exemplo, é sobretudo sobre rostos, rostos, rostos (FAROCKI, 2015b).

Afastando-se deste olhar restritivo, Bresson havia também dado uma lição importante: filmar o obtuso, "o estranho". O cineasta franco trabalhou minuciosamente a câmera quando retratava os corpos, buscando outras dimensões espaciais, temporalidades e gestos inusitados, singulares, como no cinema de Y. Ozu, nota Farocki (FAROCKI, 2013c). A prioridade aqui é constituir o "todo" a partir dos detalhes, acercando-se da proposição sobre os fragmentos de Brecht (Idem, p. 102). O primeiro plano, ao captar detalhes diversos de gestos, busca, assim, sair do "império do rosto". A câmera anseia mostrar os objetos e as ações. Farocki admirava que em Bresson a ideia de primeiro plano era também o espaço que enfatizava de maneira muito singular os gestos das mãos, pés; de objetos, animais e de ações.

A obra de Farocki intentou ininterruptamente uma investigação e explicitação da estratégia de *décadrage*. Exemplos da estratégia de montagem são inesgotáveis, uma vez que isto atendida a um dos empreendimentos básicos de Farocki: descentralizar o corpo e o mundo. Daí, portanto, na sala de montagem, a perseguição pelos detalhes, comentários e inferências diversas com os videogramas e fotogramas em *Intervalo* (2007) e *Imagens do mundo e inscrição de guerra* (1988); os ângulos e as perspectivas diversas para mostrar os corpos e objetos em seus filmes de observação biopolítica; ou, ainda, de forma casual, na "sequência das moedas" em *Imagens da prisão* (2001), que Michael Baute comentou de forma inteligente, no artigo *A sequência das moedas*.[72]



Fotogramas: Décadrage (mãos) em *Mouchette* (Bresson, 1967) e na 'sequência das moedas' em *Imagens da prisão* (2000).

- ***Détournement***

Nas mãos dos artistas de vanguarda das décadas de 1960 e 1970, a apropriação das imagens da indústria cultural passava por um gesto de *retirada* do ciclo habitual-normatizado em que ela era produzida, para colocá-la em outro ciclo, no qual tais imagens eram movimentadas, "estranhadas" e, assim, reativadas em espaço crítico. Guy Debord chamou tal estratégia de montagem de *détournement*, isto é, de desvio ou deslocamento da "imaginação prévia", ideológica, prescrita pela "sociedade do espetáculo" em revistas, televisões, pôsteres, jornais, filmes etc. Com o cinema de Debord, Farocki

72 'Não vemos como o homem olha a moeda, e não vemos como a mulher vê seu marido examinando as moedas. Em lugar do plano reativo, há um comentário. O comentário, entretanto, não fala sobre a reação do homem e da mulher, contida pela elipse; não preenche as emoções que faltam nos indivíduos; permite que a falta permaneça. Ao invés de focalizar os indivíduos com as moedas velha e nova, o comentário transforma as moedas no tema de suas frases, em resposta à qual as pessoas que as examinam são designadas como objetos. Mais do que pessoas, são as moedas que 'faltam' da vida além da prisão, da 'vida perdida'" (BAUTE, 2010, p. 132).

guarda semelhanças fundamentais acerca da percepção e do recolhimento das *imagens do mundo*, e da vontade de repensar a relação entre estética e política. De tal modo,os dois cineastas compreendem a mudança do cinema em relação ao período de Vertov, a saber, que o mundo *agora* "já foi filmado" e qualquer pretensão estético-política deve levar em conta os arquivos; em outras palavras, deve levar em conta que a realização do cinema não será tão-somente um *fazer*, mas um *re-fazer* das *imagens do mundo*.

Contudo, analisando atentamente, a estratégia de *détournement* de Farocki diferencia-se da de Debord, na medida em que o primeiro não segue a recuperação e o *desvio* dos arquivos a partir de uma acepção iconoclástica, irônica, como procedeu o segundo. Por meio do recurso da citação, Farocki busca um exame e um deslocamento que gere outro fluxo de individuação de imagens, de transindividuações, deixando de lado, enfim, as pretensões de paródia e "deturpação" (de alteração de vozes, narrações, intervenções com inscrições etc.), comuns em Debord. Em Farocki, isto ficou manifesto, propriamente, em *Um dia na vida do consumido* (1993), documentário constituído inteiramente por *détournement* de vídeos comerciais televisivos. Tal obra *não* seria uma "declaração de guerra" contra as inúmeras imagens comerciais. O que o cineasta alemão tenciona com seu *détournement* é precisamente uma argumentação por *reductio ad absurdum*, objetivando tornar manifesto um significado presente nas propostas das próprias imagens que são recolhidas (cosméticas, fugazes, incríveis...). Não por acaso, Didi-Huberman (2010a, p. 209), pensando a respeito, procurou comentar demandando um termo próprio: Farocki "[...] tem pouco a ver com o *détournement* situacionista [...] seu gesto não é de *détournement*, mas de *retournement* [inversão] de pontos de vista".

Fotogramas: *Détournement* em *Réfutation* (Debord, 1975) e em *Um dia na vida do consumidor* (1993).

- ***Ready-made* e *Pop-art***

Duchamp e, mais tarde, Andy Warhol, foram artistas que *jogaram* com a dilaceração (arte/técnica).[73] O *ready-made* e a *pop-art* foram estratégias de demonstração deste *jogo*, pois se estabeleceram na ruína do dúplice estatuto da atividade *pro-dutiva*: *poiésis* e *práxis*. Com Duchamp e Andy Warhol, o estatuto da estética e do produto industrial encontravam-se "estranhamente" *associados na dissociação*: o *ready-made* indo da esfera do técnico à esfera da obra de arte; a *pop-art* indo, ao contrário, do estatuto estético ao produto industrial (AGAMBEN, 2012, p. 109). Em ambos os casos, contudo, "exceto pelo instante em que dura o efeito de estranhamento –, a passagem de um estatuto ao outro é impossível" (Ibidem). A dilaceração tem, contudo, dois pontos positivos que Farocki admitiu e soube aproveitar: significou a abolição da arte definida e defendida *a priori* por um certo "gozo estético"; ou seja, ajudou a determinar que, a partir da introdução da *pop-art* e do *ready-made*, a definição do que é ou não é o "bom gosto" não teria mais *sentido único*. Ainda, e mais importante, tal dilaceração entre arte e técnica foi a própria revelação de um problema central da modernidade: anunciado pelos *modernos*, ironizado pelos *pós-modernos* e, agora, enfrentado por muitos artistas *contemporâneos*. A respeito disso, vimos, no Capítulo 4, os casos de Kafka e Farocki, os quais intentaram alcançar seus horizontes de reconciliação da poiésis e práxis no mundo.

Com o *ready-made* e a *pop-art*, Farocki não procura radicalizar o projeto moderno de Duchamp, que tinha em sua raiz o interesse em empreender o gesto *antiartístico*, rompendo com a ideia do artista criador e gênio que possui técnica e domínio no gesto da mão (BÜRGER, 2008). Definitivamente isso não será a perspectiva do cineasta. Ele não procura também o reino do paradoxo e da ironia nos ambientes de mídias, como foi o caso de muitas posições pós-modernistas. Almejaria, sem dúvida, reativar os *agenciamentos múltiplos* entre mãos, ferramentas-máquinas e objetos diversos que estão à sua volta, em um *operar mídias* intentando mesmo, na sala de montagem, uma "volta da magia" presente nesta ação com mídias.

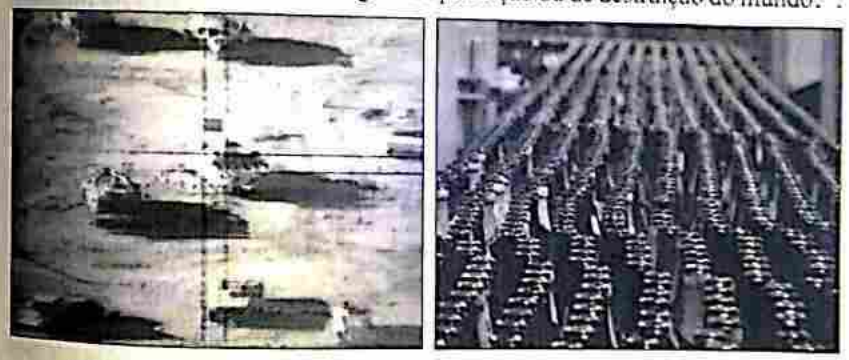
Podemos então proferir sobre aquilo que Farocki explora, propriamente, da conjunção *ready-made* e *pop-art*: a possibilidade de lidar de forma mais aberta com as *imagens do mundo*. Em suas obras, o *ready-made* implicou colocar o *acaso* como estratégia de montagem de elementos variados, saindo da pretensão de uma determinação excessiva do pré-projeto. Seus filmes de

73 Como é conhecido, Duchamp (e depois Warhol) foi o artista que explorou e questionou vivamente a noção estética na qual, para um objeto ter valor artístico, necessita ser separado de suas funções cotidianas. Ele propôs então levar objetos industriais, domésticos, mundanos para dentro dos museus. Isto causou grandes discussões estéticas e políticas.

observação biopolítica seguiam à risca tal estratégia. Por sua vez, a *pop-art*, com suas proposições livres de formas, técnicas, objetos e qualidades múltiplas, permitiu um tratamento menos "estetizante" ou "padronizante" no gesto de montagem. Além disso, tal estratégia ensinou como evitar um "ponto ideal". Farocki dirá: "Gosto de olhar para algo do modo que está sendo apresentado para mim. E então eu faço uma imagem aparecer um pouco diferente de como ela deseja ser vista, realizando uma pequena alteração tal como entendemos isto a partir da pop-art" (FAROCKI, 2001a, p. 56). O cineasta emprega, enfim, um termo científico para salientar seu trabalho de *transindividuação* a partir de diferentes estratégias estéticas, vindas de diferentes influências:

> É claro, há uma grande diferença entre Brecht e Andy Warhol, e eu particularmente gosto deste *pseudomorfismo*[74]. No entanto, eu tenho experimentado um tempo em que eu não desejo colocar um problema com o pop, nem mesmo para mim mesmo. Tomei a política a sério, mas mesmo com intenções sérias as imagens pré-configuradas ou códigos apareceram – como alguém poderia tratar estas coisas? (Idem, p. 56-57, itálico nosso).

Na instalação *Uma via* (2005), Farocki deu uma demonstração significativa de sua estratégia de montagem *pop-art/ready-made*. Nesta obra, as *imagens do mundo* que ele *encontrou* em suas visitas a museus e empresas eram exibidas sob os *sons-ruídos-silêncios-vácuos* próprios dos ambientes tecnificados que ele mostrava. Na instalação, ele insere (praticamente) apenas uma sutil alteração no contexto no qual aquelas imagens operativas foram produzidas – um comentário escrito indagativo: "são estas imagens de produção ou de destruição do mundo?".



Fotogramas: Imagens-ruídos-silêncios em *ready-made/pop-art* em *Uma via* (2005)

74 *Pseudomorfismo* é um termo utilizado da geologia que designa "o fenômeno pelo qual um mineral assume a forma externa de outra espécie mineral, devido à alteração, substituição, incrustação ou outro processo: alomorfismo, paramorfismo, pseudomorfose" (Dicionário Houaiss). Ora, por analogia, Farocki poderia anunciar (e praticar) em sua montagem: "distanciamento após *pop-art*", "*ready-made* após *détournement*", e assim por diante.

- ***Comentários escritos***

As formas de introdução de comentários (escritos e falados) às imagens foi se transformando durante a trajetória de montagem de Farocki. Se, nos anos 1980, suas obras alcançaram o ápice do aporte horizontal por imagens/palavras, ou seja, se as imagens e comentários (por voz em *off*) em seus ensaios cinematográficos eram extensos, a partir dos anos 2000, Farocki começaria, no entanto, a deixar de lado o comentário falado para destacar uma forma mais incomum de comentário, na qual se restringe a realizar um discurso visual associado a (poucos) comentários escritos. Sobre essa mudança, o próprio afirmou:

> Nos últimos anos [entrevista de 2013] tenho trabalhado bastante com texto escrito em vez de ler ou pedir a alguém para ler em *off* algumas frases. Nos documentários para televisão sabemos que esse gênero nunca aparece sem comentários falados. Esta convenção é tão forte que eu gosto de rompê-las. Quando temos que ler um comentário, ele é apresentado aos olhos como algo estranho. A leitura é uma atividade mais crítica do que o simples fato de ouvir alguma coisa, talvez seja por isto que o espectador fica irritado pela interrupção do fluxo de imagens (FAROCKI, 2013a, p. 285-286).

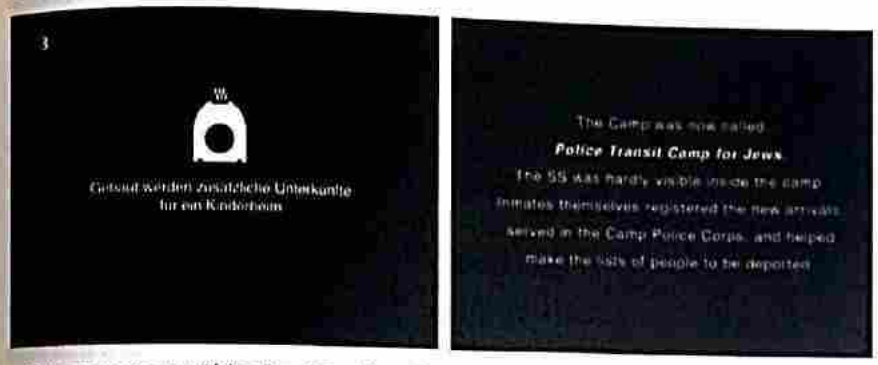
Intervalo (2007) e *Em comparação* (2009) são exemplos marcantes. Tais obras se relacionam a um espectador que tem atenção redobrada às imagens que ali são lançadas. Os comentários (e/ou desenhos) reduzem-se a breves inscrições em tela preta, de modo que "a atividade crítica é, propriamente, a de dar liberdade ao espectador interpretar a construção narrativa de imagens na montagem do documentário [...]" (Idem, p. 285). *Intervalo*, propriamente, apresentar-se-ia como um filme mudo, fato que, conta Farocki, chegou a causar embaraço ao curador da televisão franco-alemã *Arte*, quando o mesmo decidiu colocar o documentário na grade de programação, receando, contudo, que os telespectadores, dada a absoluta raridade de tal tipo de emissão, pensariam que seus televisores estivessem com algum defeito (FAROCKI; STEYERL, 2011).

Nos últimos trabalhos de Farocki, a "montagem minimalista" de comentários escritos radicaliza, pois, a perspectiva de ensaísmo e de pensar cinematográfico. Sua decisão era, de alguma forma, aumentar a potência da montagem com imagem. De certa maneira, Farocki passa a explorar nos trabalhos de arquivos a mesma atitude que já possuía nos anos 1980, quando começa a realizar suas obras de observação biopolítica:

> Nos filmes de cinema direto, que é um cinema de observação, parece-me artisticamente impossível incorporar um comentário em *off*. Na melhor

> das hipóteses é permitido agregar algumas informações complementares. Este é o caso de *Em comparação*. Estes filmes se parecem a um longa-metragem de ficção e querem, como tais, negar-se a uma produção manifesta de significado (Ibidem).

A eficácia da estratégia de "montagem minimalista" por comentário escrito era precisamente uma revogação: "Para mim, quando se deixa as pessoas atuarem e logo se acrescenta um comentário, pretende-se ter a última palavra" (Idem, p. 287).



Fotogramas: comentários (inscrição / desenho) em *Em comparação* (2009) e *Intervalo* (2007).

IV. Crítica e proposição

- **Crítica:** ***plano e contraplano***

Para Farocki, como vimos no Capítulo 1, o cinema tinha descoberto e legitimado, desde os seus primórdios (com D. W. Griffith, por exemplo), a técnica de plano e contraplano como a *técnica de montagem soberana* – a "lei fundamental do valor". Este princípio básico e "irrevogável" de produção do fluxo temporal narrativo no espectador disseminou-se na história do cinema, tornando-se regra inquestionável: um tabu.

Farocki critica as propriedades e impropriedades de tal técnica e, em relação a isso, a influência de Godard é decisiva. Nos anos 1960, Godard assimila criticamente as técnicas de montagem hollywoodianas. Para ele, o plano e contraplano tinham, de certa forma, uma força de expressão "fascista"[75] e, especificamente, de "produtivismo" capitalista no cinema: uma técnica que

75 "Não tenha medo. O fascismo não passará" é a primeira frase do diálogo final de *Made in USA* (GODARD, 1966). Durante todo o longo diálogo, a câmera, fixa na parte dianteira do carro, mostra Paula Nelson (Anna Karina) e Richard Widmark (László Szabó), passageira e condutor. A cena não terá "contracena". Plano e contraplano estarão suspensos.

não aspirava a produção de *diferenças*, mas, sim, assemelhava-se à lógica taylorista de *input* e *output*, de ação e reação, sendo mais *apta* a "esconder", "ocultar" outros horizontes de vida que não conduzissem, como se dizia na época, ao "sonho americano", ao *american way of life*. Décadas mais tarde, no filme *Notre musique* (2004), Godard reintroduziria o questionamento da técnica, de modo que, para ele, o plano e contraplano ainda queriam fazer o cinema *conformar* as vistas em um mesmo plano sincrônico, querendo enfatizar que a montagem narrativa *não* deseja a expressão singular de opostos, de diferentes, de ruídos e ambiguidades próprios da vida, e sim a uma composição artificial, uniforme. Porém, em cada momento histórico, "a verdade no cinema tem duas vistas" – Godard *pronuncia com palavras*. Vemos uma foto colorida e outra em preto e branco nas mãos dele, que são interpretadas: "Por exemplo, em 1948, os israelenses marcham na água para alcançar a terra prometida; os palestinos marcham na água para se afogar; plano... [*mostra a foto colorida: Israel*] e... contraplano [*foto em branco e preto: Palestina*]; plano... e... contraplano; o povo judeu cria a ficção e o povo palestino, o documentário". Com o gesto, plano e contraplano são subvertidos, transformando-se *em contrários* – sendo complementares apenas na expressão da diferença.[76] Ora, aqui, como em Farocki, a *conjunção "e"* presente em Godard não será "apenas" dialética. Ainda na referida cena, a câmera passa a exibir diferentes ângulos, pontos, desenquadramentos, *plongées*, *contra-plongée* em uma sala de conferência à meia-luz. A realidade – Godard agora *pronuncia com imagens* – tem *múltiplas vistas*.

Fotogramas: plano e contra-plano de Hawks, em *Notre musique* (2004), e "resistência" de Godard, em *Made in USA* (1966).

76 Pouco antes, dois fotogramas de um filme do cineasta americano Howard Hawks eram dispostos como problemáticos exatamente para ver e expressar diferenças de gêneros, da mulher e do homem em uma cena de diálogo: "Olhe atentamente para estes dois fotogramas de um filme de Hawks. Você verá que eles são os mesmos. Isto é porque o diretor é incapaz de ver a diferença entre um homem e uma mulher".

Portanto: *conformar* (adequar) *ou conjuntar* (adicionar)? A posição de Farocki também será de descontentamento com a perda da *conjunção aditiva* ("e", "não só...", "mas também", "bem como") na tradição disposta pelo plano e contraplano, sendo que tal perda representará a afirmação da *conjunção conformativa* ("conforme", "segundo", "consoante", "como"), passível de ser, portanto, instâncias de conformidade, de adequação das imagens a algo ou situação dogmática ou ideológica. "Eu me posiciono sobre o plano e contra-plano – escreveu Farocki (2013b, p. 97) – realizando tomadas de *ambos* os aspectos, que uma vez reunidos produzirá outra imagem, e aquilo que se encontra *entre* as imagens também deve ser visualizando algo novo...". A produção de um "novo", o entendimento da "diferença entre", o valor do "múltiplo", será justamente seu objetivo, contra um cinema instaurado na "conformidade ocultativa". Na tradição do plano e contraplano, ele escreve,

> [...] ao contrário do que ocorre em outras artes cênicas, quase não se aproveitam os gestos que condensam tempo ou sentido: outra definição de plano-contraplano: aguentar muito para suportar aquilo que sempre aparece velado, como uma metade oculta que, no entanto, segue estando presente (Idem, p.97-98).

Farocki tentaria, pois, encontrar saídas para a propalada sentença de que "não há outro cinema possível": dizem que tudo é considerado "amador" sem o plano e contraplano (Idem, p. 97). Notadamente, ele queria reagir à utilização de tal técnica, que serve mais como estruturação do texto/ouvido, e não de imagens: "Os contra-planos podem servir para estruturar o texto. Também fazem com que escutar seja mais entretido, já que nos mostra uma imagem nova, enquanto o texto continua" (Idem, p. 93). "O chão do texto quer recobrir o chão da visão", era a expressão de Godard, na referida cena de *Notre Musique*. Há, enfim, críticas políticas, econômicas, estéticas, históricas, técnicas, a serem analisadas a partir do recurso "intransigente" do plano e contraplano. "Não há aspecto comercial sem plano e contra-plano" (Idem, p. 97). Para agir contra tal signo imperativo, Farocki apuraria e praticaria, pois, uma montagem bem específica, intitulada: *montagem suave*.

- **Proposição: *montagem suave***

A gênese da montagem suave – *Weich Montage*, em alemão – pode ser retrospectivamente observada a partir de um problema lançado em *Entre duas guerras* (1978). Logo no início deste filme, o próprio Farocki aparece em cena, trabalhando em sua mesa, e refletindo sobre sua *montagem de ideias*:

"Comecei a tirar fotografias. Uma imagem é muito pouco; de tudo o que importa você tem que captar duas imagens. As coisas estão tão ordenadas em fluxo que você precisa de duas imagens para registrar ao menos a direção do movimento". Ora, na concepção de montagem suave sucede uma resolução importante de acondicionamentos sincrônicos e diacrônicos em duas telas (ou duas imagens em uma tela), que divide e transcorre, ao mesmo tempo, sucessivas imagens duplas, em acúmulo contínuo.

> Em uma projeção dupla se põe em jogo tanto a sucessão como a simultaneidade, tanto a relação de uma imagem com a seguinte como também com a imagem vizinha. Uma relação tanto com o que tenha sido antes como com o simultâneo. Um vínculo com o prévio e o simultâneo [...] (FAROCKI, 2013c, p. 111-112).

Com a divisão e o transcorrer de imagens espera-se criar uma relação plural, um "canal de imagens" capaz de animar abordagens por *influências transversais* (*Quereinfluss*) (FAROCKI, 2013d). A estratégia de Farocki de *soft-montage* – como é designada na tradução em inglês – pode ser vista em uma afinidade com a de *soft-machine* proposta pelo escritor William S. Burroughs e o artista Brion Gysin – e isto obviamente não apenas pelas semelhanças dos nomes. Com sua estratégia, o escritor americano, da mesma forma que Farocki, miraria uma prática de montagem que transbordasse a ideia de um movimento de pensamento "fechado", linear, valorizando, ao contrário, os aportes horizontal, transversal e transindividual em seus trabalhos com texto/imagem. Em seu livro *The Soft Machine* (1992 [1961]), Burroughs introduz as técnicas de *cut-up* e *fold-in*. Com essas técnicas, ele tenta fragmentar ou partilhar a disposição de seus textos na materialidade do livro, de modo a dar oportunidade de recriação de justaposições, dobras; de liberdades de redirecionamentos via movimentação do material que o compõe (a folha).

A estratégia de montagem via *cut-up/fold-in* seria marcada, pois, por uma atribuição de vanguarda surrealista com a narrativa literária. Contudo, em *soft-montage*, o que importará na proposta de fragmentar/partilhar será, principalmente, a valorização da *diferença entre os semelhantes*:

> Nos anos 1920, montagem suave ou contrastante era considerada o verdadeiro método cinematográfico para unir imagens. Depois, o entusiasmo por essa técnica se evaporou. Verificou-se que os contrastes que poderiam ser destacados em uma imagem, em uma comparação, são muitas vezes triviais. [Mas] o que importa aqui é a diferença entre o semelhante (FAROCKI, 2001c).

Em sentido amplo, Farocki relaciona a estratégia de montagem suave a uma forma de resistência à "supressão do trabalho visual", que segue intimamente o processo histórico capitalista: "A indústria supre o trabalho manual [...] e do mesmo modo supre o trabalho visual [...]. Até o presente, as imagens sempre foram comentadas por palavras, algumas vezes por música. Aqui [na montagem suave], as imagens comentam as imagens" (FAROCKI, 2013, p. 112).

Interface (1995) perfez a obra em que o vemos empregar pela primeira vez tal técnica, sem ainda ter teorizado sobre. A obra representa a sua "entrada" nos museus. Ele escreve: "Em 1995, convidaram-me para participar de uma exposição de arte com uma produção sobre meu trabalho e surgiu a oportunidade de realizá-la com projeção dupla" (Idem, p. 115). Na ocasião, ele entendia, com razão, que estava revisitando Warhol dos anos 1960, com seu *expanded cinema*. Não obstante, em seu livro com Kaja Silverman, *Speaking about Godard*, aparece pela primeira vez o termo montagem suave (*soft-montage*):

> Quando Godard mostra dois monitores, ele os faz interagirem através de uma montagem suave. Eu digo 'montagem suave' porque é uma forma de conexão mais geral que uma equação ou oposição estrita. *Numéro deux* não predetermina como os monitores se conectam às duas imagens; nós mesmos devemos construir as associações, progressivamente, na medida em que o filme se desenrola de forma gradual (FAROCKI; SILVERMAN, 1998b, p.142).

Montagem suave *não* será, portanto, uma "equação", uma "oposição estrita", "perfeita" ou uma proposição de "síntese dialética". Será, antes de tudo, uma estratégia de montagem que permite agregar o quadro diacrônico (de sucessão de imagens ao longe do tempo) e sincrônico (de disposição de duas ou mais imagens ao mesmo tempo). Uma montagem que permite *unir na dissociação* de opostos, ou de diferentes; sendo, enfim, uma reação ao comentário das imagens apenas por palavras. Farocki busca, pois, proposições mais livres, analíticas e construtivistas; e, contextualmente, com a montagem suave, reage à estratégia de montagem rápida, tornada "febre" nos anos 1990, logo após à introdução de programas de edição digital como o *Edit Avid*.[77]

77 O exemplo mais agudo que Farocki tinha em mente para demarcar seu distanciamento com a montagem rápida era o filme de Oliver Stone: "Eu não preciso de máquinas rápidas e dificilmente eu utilizo qualquer efeito especial. Tomemos por exemplo um filme como *Natural Born Killers* [Oliver Stone, 1994]. Dificilmente alguém pode acreditar que os primeiros trinta minutos do filme têm alguma coisa a ver com Oliver Stone; estes claramente somente existem porque é tão fácil montar no AVID. Não há nenhuma resistência do material contra as ideias [...]" (FAROCKI, 2004b).

Os empregos mais convenintes de montagem suave serão os de articulações abertas, em *jogos*; os inquéritos, as indagações e comparações históricas por meio de fluxos transversais de imagens. "Uma montagem deve juntar, por meio de forças invisíveis, as coisas que de outro modo se dispersariam [...]" (FAROCKI, 2001c). Com tais operações pode-se efetivar o rompimento da tradição *conformativa* do plano e contraplano, para anunciar as "realidades contraditórias e múltiplas", da mesma forma que, como vimos a pouco, Godard perpetrou em *Notre Musique* (2004). Como continuaremos vendo mais tarde, as estratégias de montagem suave aparecerão em diversas obras, marcantemente em *A cruz e a espada* (2010) e *Contra-Música* (2004).

Fotogramas: Montagem suave em *A cruz e a prata* (2010) e *Contra-música* (2004)

V. Experiência com vídeo

Especialmente no final dos anos 1980 e início dos 1990, Farocki utilizou o vídeo para poder compor suas obras com imagens de arquivo. O recurso tinha se tornado uma oportunidade para ele produzir imagens e montagens a baixo custo. Mas não somente o problema financeiro levava-o ao vídeo. Os dispositivos de câmera e a fita de vídeo dariam-lhe a oportunidade para novas experiências de montagem.

Godard também foi pioneiro no quesito: as imagens em vídeo de *Numéro Deux* (1975) agregavam, na época, recursos tecnológicos analógico-eletrônicos, alcançando possibilidades diversas de montagem (DUBOIS, 2004).[78] Em *Numéro Deux*, o vídeo aparece como um *processo múltiplo*, por excelência; e, de tal maneira, guardando um problema de definição de sua "natureza", já que tal mídia não seria, como muitos pensavam que fosse, uma forma estética como a pintura, a fotografia, o cinema, a televisão ou a imagem de síntese. Como esclarece Dubois, a "estetização" da imagem-vídeo veio a:

78 Isto até a disseminação das imagens digitais e *softwares* de montagem, na década de 1990, de forma a convergir os formatos de filme e vídeo.

> [...] ocultar sua outra face, quase nunca visível: a do vídeo como processo, puro dispositivo, sistema de circulação de uma informação qualquer, 'meio de comunicação', tudo isto independentemente do seu resultado visual e do conteúdo das mensagens que ele pode veicular (DUBOIS, 2004, p. 73).

Assim, pensa Dubois, o vídeo poderia ser visto mais próximo do caráter do telefone ou do telégrafo do que propriamente da pintura, por exemplo, pois o vídeo "[...] se propõe a ser ao mesmo tempo uma imagem existente por si mesma e um dispositivo de circulação de um simples 'sinal' (Idem, p. 74). A *indefinição* da forma estética na imagem-vídeo confere à imagem um valor de "liberação". Em um *operar vídeo*, será a associação de imagens, e não a "montagem por planos", que mais interessará: sobreposições, inúmeras configurações, transformações, variações, mixagens. Com o vídeo, a montagem torna-se, portanto, uma experiência de decomposição e recomposição.

Farocki tinha alcançado uma reflexão sobre o vídeo em *Interface* (1995), exatamente neste sentido destacado por Dubois, refletindo sobre os "cortes imaginários" produzidos a partir do controle por "botões", assim como acerca das possibilidades variadas de inferências a partir de telas eletrônicas na mesa de montagem. Em tal obra, ele procura associar (a partir de fitas VHS) diferentes trechos de outras obras, de modo que a montagem suave permite associações inesperadas e possibilita ver as "fronteiras" daquilo que normalmente era imperceptível.

Em uma classificação, poderíamos compreender dois momentos principais do emprego do recurso de vídeo analógico (fita magnética) por Farocki. Um correspondendo aos trabalhos do início dos anos 1990, quando se fazia necessário transferir os filmes (ou vídeos) originais de arquivos em museus, cinematecas etc. para fitas cassetes;[79] e outro correspondendo aos trabalhos com os filmes de *observação* (ou de entrevista).[80] Para realizar estes filmes de observação era imprescindível trabalhar com o vídeo, pois, segundo Farocki, do mesmo modo que Godard em *Numéro Deux*, era preciso não criar uma situação intrusiva no ambiente a ser filmado, uma vez que:

> [...] seria difícil, desde o começo, filmar um trabalho de modo íntimo e fisicamente confinado por meio do [filme] 35mm, dado que o 35mm ge-

79 Exemplos: *Videogramas de uma revolução* – 1992 (VHS, S-VHS, U-Matic, 2-inch, transferido depois para 16mm, col.), *Um dia na vida do consumidor* - 1993 (vídeo Beta SP, col. & b/w.), *A expressão das mãos* – 1997 (vídeo Beta SP, col. & b/w, col. 1:1.37), *Trabalhadores saindo da fábrica* – 1995 (vídeo Beta SP, col. & b/w, col. 1:1.37.), *Interface* – 1995 (vídeo Beta SP, col. 1:1,37).

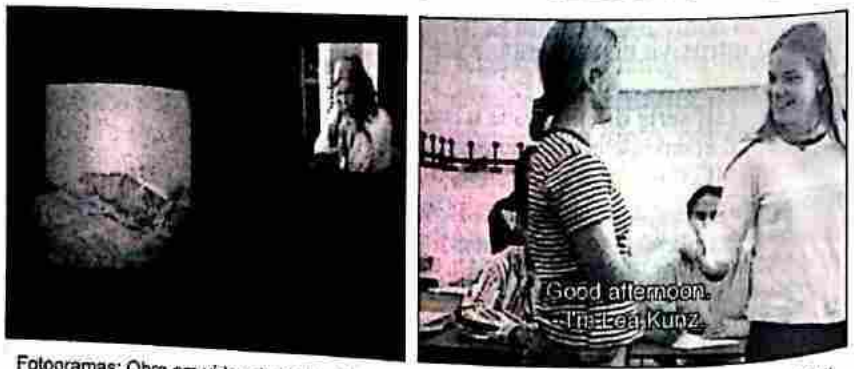
80 *Entrevista com Flusser* – 1986 (vídeo 1-inch-VTR, col. 1:1,37), *A doutrinação* – 1987 (vídeo 1-inch-VTR, col. 1:1,37), *Paris: cidade-cinema* – 1988 (vídeo Beta SP, col. 1:1,37), *A entrevista* – 1996 (vídeo Beta SP, col. 1:1.37). *Não sem risco* – 1997, com vídeo em formato Digital Beta, col., já estando, portanto, no formato de gravação digital.

> ralmente se requer uma grande equipe. Com o vídeo, Godard necessitou somente de uma equipe de três pessoas, e pôde pedir aos atores realizarem coisas que de outra maneira seriam intoleravelmente invasivas. De tal maneira, pode-se produzir algo muito próximo de um filme caseiro (FAROCKI; SILVERMAN, 1998, p. 142).

Apesar de utilizar o vídeo e ter bons resultados com isso, Farocki nunca faria apologia de "abandono da película cinematográfica". Ao contrário, chegou a declarar que, em certos casos, preferia o trabalho com materiais cinematográficos. Com a película cinematográfica, ele tinha obtido excelentes resultados, tendo, no entanto, de trabalhar de forma duríssima para obter a forma ensaística de filmes como *Imagens do mundo inscrição de guerra* – 1988 (16mm, col., b/w, 1:1,37) e *Como se vê* – 1986 (16mm, b/w and East-mancolor, 1:1,37). Ele declarou, enfim: "Em geral, eu não gosto muito de trabalhar com vídeo e tenho novos projetos em filme cinematográfico. O vídeo funciona bem quando se trabalha com material informatizado que já existe em um mesmo formato" (FAROCKI, 2003f).

A condição específica do vídeo, como nota Dubois (2004), representa, pois, tanto uma força como uma fraqueza, uma posição instável, ambígua – de ser ao mesmo tempo processo e objeto, imagem-obra e meio de transmissão, de valores nobre e ignóbil, privado e público. Em Farocki, o vídeo não seria apenas um "experimento artístico", mas algo que se apronta e se faz necessário por diferentes motivos; coincidindo, notadamente, com um dos posicionamentos estético-políticos vanguardistas vindos de Vertov:

> Nós queríamos fazer filmes com nossas mãos nuas, filmes talvez grosseiros, desajeitados, sem brilho; filmes talvez um pouco defeituosos, mas em qualquer caso filmes necessários, essenciais, filmes devotados e ordenados pela vida. Nós definimos o olho cinematográfico em duas palavras: a montagem do "eu vejo" (VERTOV, 1923 apud DIDI-HUBERMAN, 2010a, p. 121).



Fotogramas: Obra em vídeo de Godard (*Numéro Deux*, 1975) e de Farocki (*A entrevista*, 1997).

ESTUDOS DE MÍDIA

CAPÍTULO 6

CONTRIBUIÇÕES DE UM PENSADOR DAS MÍDIAS

Documentaristas não têm uma especialidade ou conhecimento. Portanto, eles precisam repetir eles mesmos – somente na repetição que algum conhecimento pode ser acumulado
Harun Farocki (2003e)

Nos capítulos anteriores apresentamos, no intuito de apreender a perspectiva estético-política de Farocki, as questões de teoria e método-estilo, trabalhos de arquivo, de montagem e os percursos estético-políticos do cineasta. Neste capítulo final esperamos desenvolver exclusivamente aquilo que consideramos ser a decorrência maior da perspectiva aberta pelo pensador-operador de mídias Farocki, a saber: as problematizações e contribuições críticas, em particular nos campos de *estudos de mídia* e, em geral, dos *estudos da cultura tecnológica*.

O capítulo tem uma produtividade indispensável, isto porque, apesar de ser unânime a ponderação de que a obra de Farocki é uma ampliação, problematização e entrecruzamento do cinema e outras mídias na cultura moderna, foram poucos os críticos que efetivamente abordaram as contribuições de sua obra, que, especialmente, muito colaborou para a criação e adensamento de reflexões acerca dos campos referidos.

Farocki explicitamente problematizou o estatuto em que "nossa cultura é baseada principalmente no texto, e os discursos não sabem como fazer algo fora do filme – ou apenas tomam um filme como um sintoma" (FAROCKI apud CLOUGHTON, 2011). A esse respeito, ele cita Alexander Kluge, lembrando que tal autor sempre acabou ganhando mais créditos e visibilidade pública como escritor do que cineasta. Ora, para Farocki, ao tratar comumente os filmes de forma *sintomática*, como se a partir de discursos visuais fosse impossível criar ou aferir reflexões e conjecturas, o que se tem é uma visão limitada ou irrefletida em relação às outras formas de pensar que não o texto. Farocki salientaria que, diferentemente de um cientista ou filósofo, que trabalha normalmente em campo bem específico, demarcado, um cineasta tem uma atitude mais nômade (Idem). No caso do próprio, já sabemos, esse "nomadismo" se deu, na maior parte de suas obras, a partir de sua circulação pelo

amplo campo de *estudos de mídia*, ou da *cultura tecnológica*. Para Farocki, um cineasta guardaria mais proximidade com os trabalhos de um etimólogo ou de um detetive do que com um sociólogo, por exemplo, pois os primeiros são ainda mais abertos aos diálogos com outras áreas: "Eu amo a etimologia das palavras, quando se ocupa da etimologia não se chega a um campo determinado. Não se chega a conhecimentos sistemáticos [...]. O diretor é como um detetive, sabe mil coisas, mas não é um sociólogo" (FAROCKI, 2003e).

Assim, perguntar-nos-emos, primeiramente: quais foram esses conhecimento "não sistemáticos" que Farocki veio a movimentar e "acumular"?

O presente capítulo procura oferecer, pois, uma possível resposta a essa pergunta, sem obviamente pretender esgotá-la. Para tanto, desdobraremos seis temas ou questões, pretendendo que tais sejam tratados tanto em suas recorrências, continuidades, coesões; quanto em suas formulações diversas, múltiplas: I. *Broadcasting* / sincronização; II. Industrialização e cultura; III. Centrais de cálculo – civil-militar; IV. Imagem operacional e pós-fotográfica; V. Tecnicidade e trabalho; e VI. Gesto e midiatização. Em cada análise, esclareceremos, sempre a partir do contato direto com as obras de Farocki, um pouco sobre o sentido teórico dos termos centrais articulados, dando destaque de análise fílmica, ao final de cada item, à obra mais importante.

I. *Broadcasting* / sincronização

O século XX foi, por excelência, a era da difusão em massa de imagens e palavras. A era do surgimento da televisão e do rádio, da formação de mídias de difusão governamentais-corporativas, centralizada e verticalizada (*top-down*). As inovações nas técnicas de reprodução e difusão deram um novo *status* midiático de espacialidade e temporalidade às populações. A transmissão de dados eletrônicos gerou o *broadcasting*, isto é, a distribuição de áudio e imagem via aérea, sem fio, no modelo "um-para-muitos" (diferente, por exemplo, do telégrafo e do telefone, distribuído via modelo "um-para-um"), impulsionando a difusão de uma grande quantidade de conteúdos e informações – *programas* – para uma massa de espectadores.

Com o *broadcasting*, os sistemas de distribuição de áudio e imagens – rádio e televisão – estabeleceram um fenômeno de *sincronização* muito mais poderoso do que os jornais e revistas, fazendo a *calendaridade* e *cardinalidade*[81]

81 A calendaridade da vida diz respeito não apenas ao ritmo cósmico (natural), mas também ao tempo dos *programas culturais*, com sincronias e diacronias locais e globais. A cardinalidade, por sua vez, delineia limites territoriais, pois possibilita estabelecer representações e constituir sistemas e instrumentos de orientação (os *thesaurus* e *index*: escalas, manuais escolares, nomes próprios, cartas etc.). Calendaridade e cardinalidade agenciam, portanto, a ação coletiva dos espaços e tempos culturais. Representam a "história" e "geografia"

da vida pública ganhar contornos francamente extraestatais (STIEGLER, 2001). As mídias *top-down* televisão e rádio – e, recentemente, a *internet*, com sua disposição tanto centralizada como descentralizada ou distribuída (*bottom-up*) – são vistas, portanto, como objetos temporais de larga disseminação, capazes de atuar em escala mundial e/ou estabelecer midiatizações "ao vivo" (via televisão, rádio, atualizações *on-line* etc.). De tal modo, o fenômeno mais significativo do *broadcasting* é a *sincronização* de processos culturais.

A sincronização em massa, enquanto eventualização por mídias escritas e audiovisuais é, no mundo industrial, de globalização de processos humanos diversos, aquilo que agencia o surgimento de processos de *homogeneização* cultural – mas também de *diferenciação*, pois as eventualizações por sincronização *não* traduzem necessariamente em pensar e agir da mesma maneira. Sincronização não se caracteriza, *a priori*, como uma "representação ideológica para dominação social", por exemplo. A questão central, em relação à sincronização, é identificar quando ela revela-se problemática, uma vez que o problema *não* é a sincronia em si mesma, nem a tendência à sincronia, mas sim quando a sincronização midiática atende a uma *força de decomposição* do sincrônico (presente) e do diacrônico (passado). Uma decomposição com objetivos de padronização, "massificação", desestímulo à reflexão, eliminando alteridades e multiplicidades de pontos de vista e vivências – estabelecendo, enfim, um processo de *desindividuação* das populações, em termos psíquicos e coletivos.

Desde muito cedo Farocki questionou abertamente as forças de *decomposição* geradas pelos domínios corporativos de mídias. A questão do *broadcasting* surgirá intensamente desde os *agitprops*, especialmente em *Seus jornais* (1968) e *Fogo inextinguível* (1969). Em tais filmes são abordados os temas dos jornais corporativos e da teledifusão de guerra. Em *Seus [Ihre] jornais*, o próprio título do filme apresentava de modo enfático o pronome *possessivo*; e seu longo subtítulo indicava o desejo de ser um reflexivo estudo político sobre a difusão de mídia corporativa, centralizada e verticalizada: *Alguns problemas do antiautoritarismo e anti-imperialismo na guerrilha urbana no caso da Alemanha Ocidental*.

De que forma as mídias corporativas realizam uma manipulação a partir de seu poder de sincronização? De que forma se pode fazer resistência a isso? Essas talvez sejam as duas questões centrais dos filmes *agitprop* de Farocki, fazendo-o discutir, especialmente em *Seus jornais*, os posicionamentos políticos dos estudantes e as táticas de guerrilha contra as manipulações realizadas pela

do mundo – que, no momento da ascensão dos suportes de memória televisivo e radiofônico, empreenderam novos sistemas de ação individual-coletiva em larga escala espacial e temporal. Tal fato possibilitou o aparecimento das *indústrias de programas*, capazes de exceder as atuações dos Estados-nação, com suas instituições nacionais de programas (escola, prisão, quartel etc.) (STIEGLER, 2001).

corporação de mídia alemã *Springer Press Group*. Na época, tal corporação começava a formar seu império e demonstrava autoritarismos, conservadorismos e manipulações por meio do jornal popular *Bild*.

Paul Virilio, certa vez, pensando sobre o problemático contexto histórico no qual fez surgir, na década de 1960, a sincronização via *living room war* – talvez a questão central de *Fogo inextinguível* (1969) – realizou uma comparação interessante. No dia 29 de janeiro de 1964, o então presidente dos EUA, Lyndon B. Johnson, é fotografado sentado em uma cadeira na Casa Branca. Jonhson aparece diante de uma televisão embutida em um típico móvel de sala de estar da época (com relógio de ponteiro e foto-recordação familiar em cima do aparelho). O presidente assistia a um lançamento de foguete americano, em meio à corrida armamentista da Guerra Fria. Para a foto, Paul Virilio faria a seguinte legenda: "Como escreveu André Malraux: 'César podia dialogar com Napoleão, mas Napoleão não tem nada a dizer ao presidente Johnson'" (VIRILIO, 2005, p. 140).

Foto: Presidente Johnson na Casa Branca assistindo ao lançamento do foguete Saturno I, no dia 29 de janeiro de 1964.

A foto pode ser vista como um ícone do início do *living room war*, momento em que os aparelhos televisores começaram a ocupar massivamente os lares americanos, proporcionando experiências midiáticas inéditas e, por consequência, novos paradigmas nos campos da política e da guerra. Na história, a Guerra do Vietnã é mencionada como o primeiro experimento em que os "jogos de guerra" são visualizados e noticiados pela difusão televisiva. Na representação ficcional de *Fogo inextinguível* (1969), os operários da indústria química encontram-se diante de uma angustiosa e paralisante tensão ético-política. Tais operários são cientistas e técnicos da indústria. Em uma cena,

eles estão reunidos na sala de estar dentro da fábrica e assistem, afligidos, às transmissões telejornalísticas de uma guerra que acontece alhures, mas que os atinge na dimensão de alienação de sua produção. Ora, são eles que contribuem para a fabricação dos elementos químicos da arma incendiária Napalm. Via emprego de dois televisores, um ao lado do outro, Farocki busca alcançar uma *mise en scène* da *reprodutividade* e *sincronização* midiáticas pela televisão. Na Guerra do Vietnã, repórteres de guerra da rede de TV americana CBS foram aos campos de guerra. As emissões *Vietnam: A personal report* do repórter Morley Safer e do *cameraman* Ha Thuc Can, de 1965, tornar-se-iam históricas. Eles tiveram acesso a alguns eventos, produzindo imagens e depoimentos das estratégias de terror praticadas pelas tropas americanas. Em agosto de 1965, uma aldeia tinha sido incendiada. O registro desse fato, realizado pela dupla, gera um escândalo na sociedade americana e colabora para o "envergonhamento" da população diante de uma das guerras mais sórdidas da Guerra Fria.

> Mesmo não havendo nenhum inimigo à vista e sem encontrar qualquer resistência por parte dos moradores locais, os soldados atacaram a cidade com tais requintes de brutalidade que fizeram o público norte-americano envergonhado de ver aquelas imagens (MACHADO, 2000, p. 116).

As transmissões eram produtivas – porém, muito mais no sentido de *mostrar* (denunciar) o terror, criando a vergonha. Farocki criticaria justamente as *insuficiências* das veiculações do "horror da guerra". Após a cena dos proletários assistindo à midiatização de acontecimentos, na próxima os mesmos retomam os trabalhos, executando o primeiro modelo do que poderiam ser os testes de fabricação da bomba. "A fábrica é uma caixa de ferramenta", diz um proletário. A fábrica química permite fabricar diversos produtos – civis ou militares – com que sai dela. Os operários estão confusos, portanto. O *living room war* torna-se, ao mesmo tempo, veículo de comoção e paralisação. Farocki busca expor o processo de trabalho capitalista em meio à sincronização midiática. Nas cenas do *living room war* da fábrica aparecem as insatisfações, entonadas em vozes sufocadas e melancólicas. Eles estão atônitos com a perversidade e complexidade da maquinaria de guerra. Suspeitam, mas recalcam suas participações ativas e passivas. Nasce, então, um "sentimento de culpa tardio", diz o comentário do filme. A sensação de impotência nos proletários-cientistas fica exposta. O *broadcasting* televisivo da guerra não será um meio suficiente para conscientização da vida alienada e de mobilização da sociedade civil. Será um meio em que, fundamentalmente, exibe-se as imagens do espetáculo de horror da guerra: "Sempre fome, sangue, violência

e miséria"; "temos que assistir a isso?"; "querido, tenho muito frio?", são as falas dos operários na segunda cena de *living room war*.

Neste momento, o *broadcasting* significava, para Farocki, uma abertura ao conhecimento do "terror da guerra", mas também, paradoxalmente, um valor de imobilismo, de *alienação*. Interessava-lhe então, no filme, aquilo que a televisão não evidenciava: a guerra sendo produzida dentro da fábrica, no seio da própria sociedade americana, almejando, pois, questionar as *forças de decomposição* psíquicas e coletivas que as sincronizações estavam representando na sociedade americana.

Fotogramas: *Living room war* (Fogo Inextinguível, 1969).

Em 1982, no filme ficcional *Ante aos seus olhos - Vietnã*, reaparece a questão da sincronização via *living room war*, já em um tom reflexivo, sendo realizada após os acontecimentos da Guerra do Vietnã. Farocki demarca agora um olhar de memória sobre o acontecimento intensivamente televisionado. No início do filme, ocorre o encontro entre uma guerrilheira e um agente americano da CIA (*Central Intelligence Agency*). Toda a cena transcorre em um apartamento. Há uma televisão entre eles, e ela exibe o dia e a hora: 19 de abril de 1975, aproximando-se das 19 h, o horário peculiar de *broadcasting* das notícias da guerra. A câmera enquadra o aparelho de televisão entre a militante e o agente. O clima é tenso, cheio de rememorações e desejos de vingança. De súbito, temos um *close-up* no televisor e a câmera do filme *sincroniza* com o *broadcasting* televisivo. Um noticiário começa, exibindo imagens do caos e terror no Vietnã em guerra (imagens de um aeroporto e centenas de pessoas que se aproximam de um avião, a fim de tentarem se evadir do território). "Eu espero que o tiroteio da telenotícia abafe o som de minha arma", é a fala da guerrilheira, momentos antes do início da exibição. Diante de uma resistência sofrível, em impasses, em desejos de vingança, o

living room war, em "momento *western*", ocupa literalmente os horizontes de mundo da militante e do agente – a primeira, bem longe da máquina do Estado; o segundo, inteiramente dentro. Ambos, todavia, incrédulos com o que é televisionado para a sociedade civil.

No filme, a disposição da cena repetir-se-á, passados dez dias, na casa da família da personagem Ana. Quase tudo da *mise en scène* se repete: a transmissão das 19 h entra no ar e a televisão é enquadrada no centro dos personagens em diálogo. Na *sincronia* câmera cinematográfica-e-televisão, vemos somente imagens do caos e do horror da guerra (novas imagens de vietcongues tentando se evadir do próprio país; agora em um navio, no qual guindastes carregavam vietcongues em uma espécie de rede pesqueira). Na cena, enfim, Ana abre uma discussão com o parente, permanecendo descrentes em relação ao poder e à miséria das *imagens do mundo* vindas com aquela transmissão.

Em 1993, Farocki realiza o documentário *Um dia na vida do consumidor*, a partir de arquivos de comerciais que foram transmitidos na televisão alemã. Propõe mostrar as variações de publicidade em 24 horas de emissão, a partir de uma questão que pensamos ser bem específica: qual seria a representação *ad absurdum* da produção de desejos de consumo do *marketing* televisivo? A trajetória de uma rotina diária citadina é observada sob o foco de imagens assépticas, espetaculares e hiper-reais que constituem o mundo do *marketing*. O documentário nos permite pensar como a televisão fez com que os supermercados e os *shoppings center* "entrassem" nos espaços privados da população a partir do *broadcasting de imagens para consumo*.

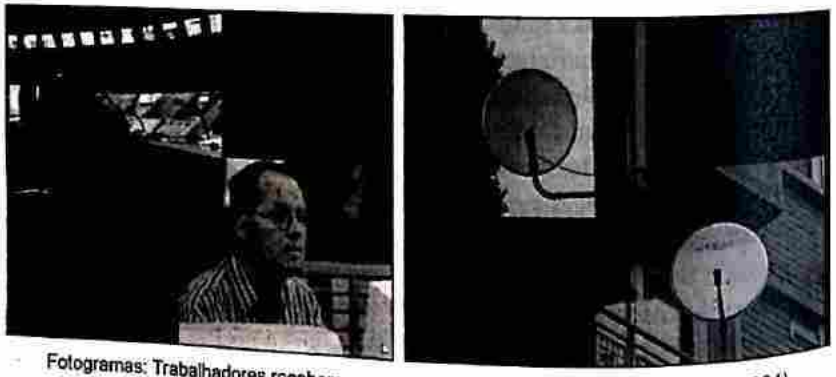
A mesma perspectiva de *broadcasting* e *sincronização* acima estaria presente no documentário *Contra-música* (2004), que retoma o projeto de "percurso da vida citadina em um dia" desenvolvido pela vanguarda de Vertov. Neste documentário-instalação, como sabemos, a questão da sincronização transcorre a partir da observação de sistemas técnicos de integração eletrônica da cidade de Lille, na França. Farocki realiza um breve mas surpreendente estudo acerca das sincronizações diversas nesta cidade europeia altamente tecnificada. Em 2004, Lille foi a "capital europeia da cultura" e o cineasta se propôs a exibir os diferentes circuitos, sistemas, fluxos centralizados que constituem os controles, vigilâncias e traceabilidades da cidade.

Os sistemas técnicos modernos ampliaram a convergência e o encurtamento do espaço e tempo dos acontecimentos. Aumentaram assim a *dramaticidade* da vida – algo que Vertov (*Um homem com uma câmera*, 1929) e Ruttman (*Berlim, sinfonia de uma metrópole*, 1927) mostraram inicialmente em Odessa e Berlim. *Contra-música* é, pois, uma homenagem e uma comparação direta a esses empreendimentos cinematográficos; e, portanto, vem a ser uma comparação entre as formas de sincronização da vida citadina das *eras*

mecânica (Vertov/Ruttman) e *eletrônica* contemporâneas. No documentário, o dia em Lille começa em um hospital. Uma câmera de vigilância mostra o sono de uma criança e de um adulto através dos histogramas médicos computadorizados. As imagens eletrônicas contrastam com a *mise en scène* criada por Vertov, em 1929, uma vez que, no início do filme soviético, o *cameraman* mostra o sono a partir da construção ficcional do sonho de uma mulher.

"O dia começa com um homem com uma câmera" (comentário), isto é, o dia começa com a *produção* de imagens, em Vertov/Ruttman. Farocki faz a atualização da ideia. Agora, no século XXI, "o dia começa com a *reprodução* de imagens" (comentário) – a partir da disseminação sincrônica de imagens, de centrais-câmeras de vigilâncias, sistemas-câmeras subterrâneas em tubulações, centrais-câmeras de controle do metrô, antenas de televisão via satélite etc. O horizonte do filme é de apreensão das automatizações criadas pelos sistemas técnicos, levando o cineasta a realizar uma analogia com os organismos biológicos (artérias do corpo humano). Em um dado momento, vemos os sensores eletrônicos de luminosidade acenderem automaticamente os postes de iluminação urbana: "a noite chegou" (comentário); ou seja, estamos em um ambiente de relação direta entre a temporalidade da máquina e a humana.

Em *Contra-música*, o mundo sincronizado do século XXI seria, pois, observado pela ótica da *dramatização* da vida em meio às *intermediações* com imagens. Observamos tanto as pessoas que *recebem* para vigiar, analisar, interferir, administrar como as pessoas que *pagam* para assitir, entreter-se. Em ambos os casos, temos o mesmo: ou vivem diariamente o *drama-sincrônico* maquinal, a partir da situação de "apêndices das máquinas"; ou vivem diariamente o *drama-broadcasting*, a partir da ansiedade, deslumbramento e obrigação de poder "contar" os acontecimentos diários – como era o sonho cinematográfico de Vertov e Ruttmann –, que agora se tornou contingência, banalidade da vida.



Fotogramas: Trabalhadores recebem e pagam para ver imagens (Contra-Música, 2004).

Videogramas de uma revolução (1992) é um documentário singular sobre a *sincronização dos acontecimentos* através do monopólio das imagens de televisão em um estado ditatorial de Ceaucescu. Em 1992, Farocki e Andrei Ujica vão à procura das imagens da Revolução Romena de 1989. Seus trabalhos de pesquisa dividem-se em três regimes de imagens: as imagens da TV estatal ditatorial; as imagens das câmeras amadoras; e as imagens da TV estatal pós-revolução. A partir destes três regimes, os cineastas realizam uma obra que busca contar e refletir a respeito do processo revolucionário por meio dos registros de câmeras.

Pela primeira vez a dimensão do *broadcasting* televisivo estaria plenamente no centro dos processos de uma revolução social. O fato inédito impeliria os cineastas a tentarem compreender como ocorreu a transição do controle da mídia durante a queda do regime romeno. Havia um fato curioso, que começamos a notar no *Capítulo 4*: a polícia controlava as máquinas de escrever, porém não controlava as máquinas filmadoras da população. Isto ocorria porque a censura política não estava fixada em fitas de vídeo, mas nos meios de produção e disseminação da palavra escrita. Na Romênia, a população estava "apenas" impossibilitada de obter os dispositivos complementares de tratamento, montagem e, principalmente, de difusão. Assim a produção de imagens acabava ficando bem restrita ao caráter trivial, doméstico (recordação de festas privadas, de férias etc.), pois, como salientou Farocki (2003f, p. 44), as fitas de vídeo "[...] não atraiam autores capazes de usá-las de uma maneira imaginativa. Uma folha de papel poderia ser utilizada para conceber uma vida distinta e idealizar o método para alcançar o objetivo. Uma fita de vídeo serviria, em todo caso, para registrar e reproduzir o já ocorrido". Isto continuaria a se refletir durante os dias revolução.

> Na revolução romena, as câmeras de vídeo não desempenharam sequer essa função documental. As notícias sobre as crianças baleadas pelas forças de segurança em Timisoara, sobre as manifestações massivas e sobre a retirada do exército chegaram a Bucareste por meio das emissoras de rádio estrangeiras, de chamadas telefônicas, de viajantes e de rumores difundidos por diversos canais, mas não através dos vídeos (Idem, Ibidem).

Em 1989, lembremos, estamos ainda em um período *pré-internet*. Estamos na era *top-down*, em um horizonte no qual os poderes instituídos muito mais prontamente podem preservar uma divisão entre um *regime de espectador passivo* e um *regime de ator da história*. Os movimentos populares que efetivamente levaram à revolução na Romênia ocorreram em breve período, no final de dezembro, entre os dias 20 e 25. No dia 21 acontece o evento mais emblemático. A televisão transmite ao vivo, para milhões de romenos,

o discurso de Ceaucescu, na sacada de seu palácio presidencial. Os cineastas remontam então o momento em que a câmera estatal enquadra a praça tomada por "simpatizantes" do ditador (uma organização de multidão conhecida há muito tempo por ser forjada, como lembraria Farocki). De repente, um tumulto acontece e a televisão oficial toma um "procedimento padrão" para tal imprevisto: a câmera passa a enquadrar para o alto, longe da praça, ou apenas para a sacada, onde está o ditador e os dirigentes. Ceaucescu pede calma e tudo se passa como se fosse um terremoto.

Como entender o acontecimento fora da perspectiva que se quer única, da câmera estatal? Na sala de montagem, Ujica e Farocki relacionam as imagens da câmera estatal com outras, por exemplo, as da câmera amadora do romeno Paul Kossigian. Morando próximo ao palácio presidencial, este romeno filmou o ocorrido a partir de seu apartamento. Vemos o *broadcasting* televisivo exibindo o discurso de Ceaucescu, que tinha sido retomado minutos após o tumulto. Logo após, o cinegrafista amador movimenta sua câmera para a janela, onde uma manifestação *contra* Ceaucescu estava acontecendo. O gesto inteligente revelaria, pois, uma perspectiva diferente daquela que a imagem oficial soube tecnicamente *esconder*. Estas imagens gravadas pelo cinegrafista amador encontravam-se em uma situação delicada, já sabemos. Na conjuntura histórico-midiática daquele momento, o gesto repentino do cinegrafista amador era forçosamente limitado.

> O homem que maneja a câmera não registra a imagem para difundi-la e exibir a ideia de revolução, talvez pense que poderia mostrar a alguns amigos, preservando o caráter fático do evento. Caso a manifestação fosse reprimida ou o regime de Ceaucescu saísse vitorioso, seria difícil manter o registro da insurreição (Idem, p. 45).

No mesmo dia 21, à noite, outras câmeras amadoras, já se percebendo "libertas", mostrariam diversos espaços públicos tomados pela população: exigiam eleições livres. No dia seguinte, os insurgentes tomam o palácio presidencial e o prédio da emissora estatal (Ceaucescu e sua esposa somente serão capturados depois, pois conseguem fugir do palácio em um helicóptero). Após, a tomada da emissora de TV provoca um acontecimento admirável. Câmeras registrariam o momento dos insurgentes entrando no prédio e buscando os meios para que imediatamente aquela "máquina de fabricar acontecimentos por reprodução de imagens" começasse a gerar um novo regime de imagens, *pós-ditatorial*. No primeiro *broadcasting* do novo regime de imagens, os insurgentes surgem para exclamar: "Nós vencemos! A televisão está conosco!".

Fotogramas: Antes e depois da conquista da Tv estatal (Videogramas de uma revolução, 1989).

Na capital Bucareste, no dia 25 de dezembro de 1989, a revolução havia se consumado. Um novo *broadcasting* da TV noticiava os acontecimentos importantes. No documentário, aparece então a eloquente imagem de uma sala de estúdio tomada por câmeras.[82] A relação singular entre *câmera e acontecimento* formaria um *campo de possíveis* – para a política, para a história. Nas análises do caráter da televisão e de sua *produção de real*, Farocki e Ujica apreciariam uma visão díspar daquela assentada, na mesma época, por Jean Baudrillard, não impetrando uma gesticulação teórica excessiva nem subordinando a um pensar sob veio paradoxal – em que a produção do real pelo virtual é precisamente a *desrealização do real*. Para Baudrillard, na Revolução Romena, o episódio em que todos se voltaram a um estúdio seria o sinal claro de que a rua se virtualizou (só existe na "ficção").[83] Para os documentaristas, contudo, o mais significativo era que o século XX abriria um vínculo entre a história-política e o objeto fílmico (algo que, em outras épocas, a história-política dava-se a partir de outras mídias).[84] Ujica salientou:

82 É neste momento que os cineastas lançam um significativo comentário, que trabalhamos no Capítulo 1: "Nesse dia, as câmeras estão reunidas em uma sala do estúdio. Estão olhando para o televisor, na expectativa de receberem uma informação importante. Pelo mesmo motivo, as ruas estão vazias. Estão todos assistindo, à espera das imagens de uma única câmera que ainda tenha acesso ao que está acontecendo. Câmera e acontecimento. Desde sua invenção, o filme parece ter, como principal objetivo, tornar visível a história. [...]. Ao ver o filme, pensamos: se o filme é possível, então a história também é".

83 "O cinema pode ser definido como a encenação da ficção como realidade, enquanto a televisão, que pretende encenar a realidade como realidade, é de fato a encenação da ficção como ficção. A ficção como realidade ainda é o campo do imaginário. A ficção como ficção é simplesmente o virtual." (BAUDRILLARD, 1993, p. 147).

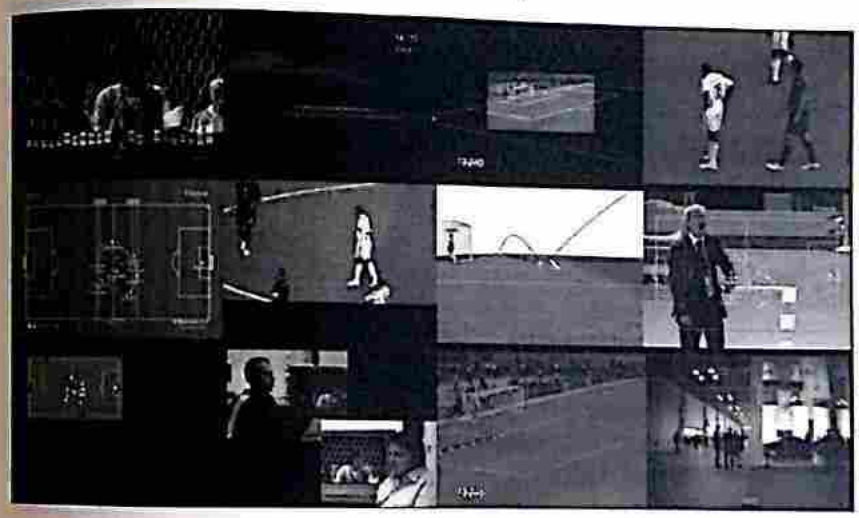
84 Sobre este motivo comparativo, que aproxima/distancia Baudrillard e Farocki, Färber (2015, p. 105) lembraria um fato interessante: "Quando em 1978 a pequena editora da Alemanha Ocidental Merve Verlag publicou uma série de artigos de Jean Baudrillard sob o título *Agonie des Realen* ("Agonia do real"), Harun Farocki recomendou imediatamente a obra para seus amigos (mais tarde, Baudrillard mudaria o termo não muito naturalista de 'agonia' para 'assassinato', o que não combinaria muito mais [com Farocki])".

> [...] Existe sempre uma relação entre a História e os *media*. A História europeia moderna é teatral entre Shakespeare e Schiller, isto é, a unidade de base na qual ela se manifesta é o palco, a cena dramática. Depois torna-se romanesca, no século XIX, com o romance realista, até Tolstói. E, com a invenção do cinema, torna-se cinematográfica. O século XX é o século do cinema, o que significa que a unidade de base na qual se manifesta a História é a sequência, com as suas unidades mínimas, o fotograma e depois o videograma (UJICA apud GUERREIRO, 2014).

Em Praga, mês antes à Revolução Romena, o *broadcasting* da televisão estatal da Tchecoslováquia havia igualmente alcançado um papel central na transição para a democracia. Neste país, a emissora estatal mantinha igualmente o monopólio das imagens. No auge da *Perestroika*, acontecem protestos diversos nas ruas exigindo liberdade. Em tal situação, os próprios funcionários da TV recusar-se-iam a seguir as normas oficiais, passando a filmar e transmitir as ruas tomadas por manifestantes. A cobertura da televisão serviria, como na Romênia, de "caixa de ressonância aos protestos na praça Venceslau e logo, como uma bola de neve, a Tchecoslováquia inteira está nas ruas exigindo mudanças" (MACHADO, 2000, p. 143).

Na Romênia, enfim, o monopólio garantia um poder centralizador, imputando vigilância e controle de linguagens e conhecimentos. Contudo, no final do século XX, com a chegada da *internet*, diminuir-se-ia o poder do *broadcasting* televisivo. No contexto das democracias ocidentais do século XXI, Farocki estudaria ainda outro tipo de monopólio "ditatorial" sob o signo do *broadcasting* televisivo: a instalação *Deep Play* (2007). Nesta obra, como notamos no *Capítulo 4*, Farocki tem acesso a uma gigantesca quantidade de arquivos exclusivamente produzidos pela FIFA (*Fédération Internationale de Football Association*) durante a Copa do Mundo de Futebol de 2006, na Alemanha. Como se sabe, o espetáculo, considerado o maior do mundo, é altamente controlado por este órgão sediado na Suíça. O encontro de Farocki com a federação e o acesso aos materiais não foram sem obstáculos: "Não podemos realmente falar de uma troca. É muito difícil trabalhar com uma instituição como a FIFA, que é muito burocrática. E já que eles têm o monopólio, eles não sentem a necessidade de ser amados" (FAROCKI, 2007a). Para o *seu* espetáculo, a FIFA produz uma apoteose tecnológica visando à difusão de imagens de modo que conduza ao máximo de consumo. O futebol é um esporte que gera receitas bilionárias pelo mundo afora. Na organização de sua competição mais importante, observa-se uma extraordinária *midiatização espetacular*. Farocki surpreende-se com as centenas de câmeras preparadas para produção de informações em um espaço tão reduzido e, a princípio, sem nenhum "enigma" – um jogo de futebol: "[produz-se] uma enorme inteligência humana

que é apontada para uma área de algumas centenas de metros quadrados de grama! No fundo, [o evento da FIFA] não é importante, em si, e mesmo assim o assistimos com tal demonstração de inteligência" (FAROCKI, 2007a). Em 2006, a sincronização dos jogos via *broadcasting* seria complementada com novidades em matéria de automatização da produção e de análise de imagens, de sincronização de imagens e de câmeras de controle e vigilância. Ora, na Copa do Mundo de 2006, tinha-se um exemplo do início de uma época em que a sincronização não é mais realizada *apenas* pela *reprodução de imagens* e pelo pronome possessivo, como visto em *Contra-Música* e *Seus jornais*, mas pela *reprodução e automação* de imagens, que geram tabelas, *avatars*, gráficos, vozes automáticas, permitindo, por exemplo, a análise computadorizada e a *automação de imagens e palavras* (comentário), como é visto nos *videogames* contemporâneos. Uma nova era, portanto.



Fotograma: *Broadcasting* na nova era de reprodução e automação de imagens.

- ***Trabalhadores saindo da fábrica (1995)***

O documentário *Trabalhadores saindo da fábrica* pode ser considerado um estudo sobre a sincronização a partir de uma *esteriotipação* via imagens cinematográficas, sugerindo a hipótese de hiperbolização de uma *mise en scène*: no mais das vezes, nas representações cinematográficas, a regra foi a *vida* começar quando a jornada de trabalho termina. O *portão da fábrica*, que circunscreveu o primeiro enquadramento na história do cinema, representaria aquilo que no século XX se reproduziu infinitamente, a saber: a separação

da vida urbana do mundo do trabalho; que levaria à precarização do *saber-viver* e *saber-fazer* das populações, fator maior de garantia de exploração e alienação no mundo capitalista. Com este ponto de vista, o filme de Farocki nos mostra uma série de variantes de um mesmo *tropo cinematográfico* na história do cinema. Em artigo sobre a obra, ele comentou:

> O portão da fábrica reúne trabalhadoras e trabalhadores cuja existência se encontra já *sincronizada* pela organização do trabalho e a compressão dupla cria a imagem de uma classe operária. [...] A imagem, aqui, se confunde quase com a ideia, e é por isso que ela se torna uma figura de linguagem retórica. Encontramos essas imagens em documentários, em documentos sobre fábricas ou em filmes de propaganda, frequentemente acompanhada por música e/ou comentário falado, conferindo à imagem a significação: "explorado", "proletário industrial", "trabalhador manual" ou "sociedade de massa" (FAROCKI, 1995, p. 23, itálico nosso).

Buscar o fio da história na análise de gestos recorrentemente encontrados nas imagens: eis uma das principais heranças deixadas por Aby Warburg, a qual Farocki não deixaria de praticar.

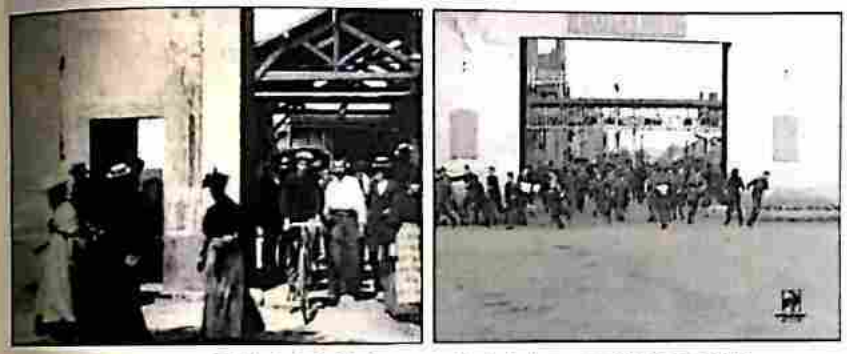
> Se compararmos a iconografia do cinema com a pintura cristã, a figura do operário se parece com uma estranha criatura: o santo. Mas o cinema também mostra o operário sob outras formas, adotando elementos da existência proletária com outros estilos de vida. (...) O cinema americano transportou a luta por pão e salário da fábrica para as salas de espera dos bancos (FAROCKI, 2013j, p. 200).

Para Farocki, somente na história da publicidade as imagens do trabalho seriam mais abolidas, ocultadas, do que na história do cinema. Ora, nos filmes publicitários, tão-somente a morte seria mais evitada do que o trabalho na fábrica (Ibidem).

A película *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) foi considerada a primeira imagem "em estado de movimento" difundida pelo cinema. A "primeira película da história do cinema", produzida em 28 de dezembro de 1895 pelos irmãos Lumière, tinha 45 segundos. Nela, o portão da fábrica abre-se velozmente; no mesmo ritmo, os operários evadem-se (1').[85] A fábrica era um galpão vazado, com telhado em estrutura de madeira, ficando atrás de um muro bem alto, isolando, assim, a fábrica-propriedade privada. *La sortie...* vem a representar um *modelo de sincronia*. E três *found footage* fazem ecos do fenômeno de evacuação do regime disciplinar da fábrica (2'). Em 1975,

85 Daqui por diante, os parênteses e a numeração em minutos (') indicarão o tempo aproximado de trechos (comentários falados/escritos e/ou cenas) do filme em pauta.

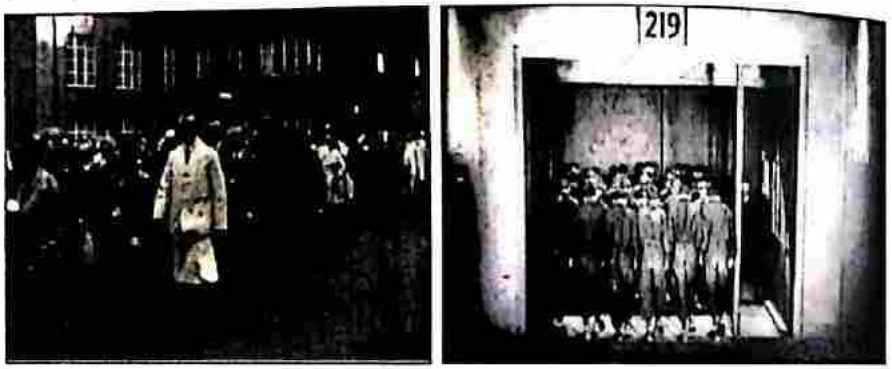
na cidade de Emden (Alemanha), uma câmera acompanha o movimento dos operários saindo da fábrica da Volkswagen. A fábrica é um extenso prédio de concreto. O portão dispõe de cancela automática e guarita. Vemos os operários a passos largos, ou mesmo correndo. Em 1925, na cidade de Detroit (EUA), a mesma cena de operários em estado de evacuação, "como se já estivesse perdido muito tempo" (comentário). A rua fica repleta de proletários e de carros parados (produzidos, mas não conduzidos por estes), enfileirados de ambos os lados. E, em 1957, na cidade de Lyon (França), onde operários, todos homens e uniformizados, com macacões, saem de um enorme portão "*B*". Ao fundo, estruturas metálicas suspensas ligam os complexos fabris de uma área industrial. Observamos, ainda, dois homens que tentam, com dificuldades, entregar jornais (do partido comunista? do sindicato?) para os trabalhadores que estão a correr, sempre.



Fotogramas: Saída de trabalhadores na cidade de Lyon, em 1895 e em 1957.

Em relação ao mundo do trabalho, são recorrentes clichês bem específicos. Uma imagem das chaminés da empresa Ford (3') representa, talvez, a configuração iconográfica mais recorrente para tratar, sem politizar, o mundo industrial. Pés caminhando em grupo, um segundo clichê. "São imagens tão repetidas que impotentes" (comentário). O cinema, quando em suas produções clichês, especializa-se em mostrar os corpos da "massa em movimento" com a câmera em *close-up* focando pernas em movimento: imagens usadas em tantas situações – na marcha militar, no andar em cidade, na saída da fábrica – que se tornam um signo *intercambiável*. "Uma imagem que vale apenas por um termo" (comentário). Farocki emprega uma imagem sincrônica em tom elegíaco (3'): um *footage* intitulado *Das Hohe Lied Der Arbeit* (Hino do Trabalhador), em que se ouve uma trilha sonora em "louvor ao trabalho", enquanto o espaço externo da fábrica fica abarrotado de operários em estado de movimento; andando, sempre.

As imagens das fábricas podem também nos oferecer uma perspectiva das formas de vida sincrônicas-totalitárias, indicando a *mobilização total* provocada pela militarização do trabalho. Assistimos a um *footage* da Alemanha de Hitler (Berlim, 1934) e a um trecho do filme distópico *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) (4'). No primeiro, a fábrica Siemens, em celebração nazista no espaço externo da empresa, expõe cientistas, engenheiros e trabalhadores braçais que se encontram arregimentados. As imagens oferecem "uma péssima previsão" (comentário), sendo o prenúncio da escravização em tempos de guerra à vista. Na ficção *Metropolis* vemos um modelo distópico do que seria a sincronia total, felizmente não cumprida. O filme de Lang é intensamente criado a partir de uma estética expressionista. A cena é um tenebroso presságio da dominação e militarização da sociedade.



Fotogramas: *Footage* nazista em Metropolis (Fritz Lang, 1927).

Em reação a essas imagens sincrônicas-totalitárias, Farocki contrapõe com as imagens de resistências, *contra-sincrônicas*, no portão da fábrica (8'), destacando, primeiro, imagens que exibem o *conflito trabalhador patrão*. Em um trecho da peça teatral *Mãe Coragem*, de Brecht, a imagem do palco exibe a separação entre os proprietários dos meios de produção e os proletários. Eles estão em luta, perante o portão da fábrica. O coro revolucionário explicita o momento de consolidação de uma greve. Lança-se, após, outros três conflitos. A partir de uma cena do filme soviético *Deserter* (1933), de Vsevolod Pudovkin, rodado na Alemanha, proletários no portão da fábrica desempenham diferentes papéis, surgindo o *conflito trabalhador - trabalhador*. Piqueteiros, guardas da fábrica e um enorme e esfomeado *exército de reserva*: como manter uma luta grevista? A greve no portão de fábrica se encontra enfraquecida não apenas pelos fura-greve, mas pela situação de desemprego massivo.

Em outro filme, Farocki nos faz observar uma comparação entre a violência do trabalhador e a violência do Estado e do capitalismo. "As grandes

guerras, assim como as guerras civis deste século, prisões, trabalhos forçados e ditaduras, devem-se em grande parte à exploração e à baixa produção industrial. Mas, em si, as lutas dos trabalhadores são pouco violentas" (comentário). A partir de uma *newsreel* (revista cinematográfica) inglesa, assistimos a uma greve de operários ingleses no ano de 1956. São imagens de uma conjuntura marcante do século XX, representando agora o *conflito trabalhador - Estado*. A greve inicia-se de forma pacífica e, tão logo, torna-se agressiva. Ora, diz o comentário, "essas lutas são menos violentas do que as feitas em nome delas".

A violência mais brutal, contudo, encontra-se no último conflito, entre *proletário - burguês*. Em uma cena de *Intolerance* (1916), de Griffith, vemos ser encenada uma das maiores violências contra os trabalhadores na história cinematográfica. Neste, os trabalhadores, amotinados, lutam por seus direitos civis. A cena apresenta-os posicionados de um lado da rua. A repressão militar atira contra os trabalhadores desarmados: "Este é provavelmente o maior tiroteio em cem anos da história cinematográfica" (comentário).

La sortie..., o primeiro filme a ser projetado em público, pode ser visto também como o "primeiro enquadramento de uma câmera de vigilância". Sabe-se que os operários não estavam cientes da ação do cinematógrafo, que busca captar simplesmente o movimento de todos os operários. Farocki nos faz observar detalhadamente a imagem (24'). Notamos um puxão de saia que passaria despercebido na imagem em velocidade normal. Com o fato, Farocki reflete acerca do *equilíbrio* (sincronia) *e desequilíbrio* (diacronia) de uma imagem ou cena (25'), procurando dar outros exemplos daquilo que ele encontrou na imagem dos irmãos Lumière. Parece tentar observar o que *destoa* nas imagens sincrônicas, os desequilíbrios. Exemplos: a cena de um filme com a atriz Ingrid Bergman indo em direção diferente da multidão que sai da fábrica; o trecho de *Acattone* (Pasolini, 1961), em que um chulo espera e perturba a mulher que sai de uma oficina de reciclagem; e em *Só a mulher peca* (*Clash by night*, Fritz Lang, 1952), na cena em que Peggy (Marilyn Monroe) sai da fábrica e começa a contracenar com Joe Doyle (Keith Andes), que a esperava parado em um poste: conforme os personagens vão se distanciando da fábrica, a conversa sobre a mesma vai se extinguindo. O último trecho de "equilíbrio e desequilíbrio" é também o mais abalador. Vemos o filme alemão *Morgenrot*, de 1933, dirigido por Vernon Sewell e Gustav Ucicky, filme histórico, realizado três dias após Hitler se tornar *führer*. Na cena, o casal proletário distancia-se da fábrica, fomentando um diálogo em que a morte torna-se a única arma de resistência possível: a *mobilização total* (Jünger, 2002) recuava as populações a uma vida cada vez mais humilhante, tornando o labor insuportável.

Trabalhadores saindo da fábrica pode ser considerado um estudo de imagens sincrônicas na história do cinema, com vista a um tema bem específico, mas que remonta questões demasiadamente importantes. No final do documentário, sob imagens de portões sendo trancafiados e proletários distanciando-se das fábricas, Farocki assenta duas últimas reflexões. A primeira, relacionada à *sociedade disciplinar*: a fábrica e a prisão guardaram características semelhantes em forma e conteúdo. A segunda, relacionada a uma questão mais intrincada, entre o cinema em geral e a fábrica no capitalismo.

> Sempre que possível, os filmes se afastaram rapidamente das fábricas. O tema "fábrica" não atraiu o cinema, chegando mais a lhe causar repulsa. Se alinharmos imagens de saídas da fábrica em cem anos, parece que nestes cem anos sempre se gravou a mesma imagem. É como se uma criança repetisse anos a fio a sua primeira palavra de modo a eternizar essa satisfação. Ou como se diz dos pintores orientais que pintam repetidamente o seu primeiro quadro até este se tornar perfeito e assim eles mesmos poderem entrar nele: quando deixou de ser possível acreditar nessa perfeição, inventou-se o filme.

Fotogramas: *Footage*: trabalhadoras e trabalhadores saindo da fábrica.

II. Industrialização e cultura

Desde o século XIX, pelo menos, a humanidade vive em um ambiente onde a estabilidade é exceção. A regra é a mudança contínua das formas técnicas e sociais. Em consequência, a sociedade está em perpétua renegociação com os dispositivos técnicos. As revoluções industriais, em especial as que trouxeram novas formas de produção e disseminação midiáticas, abriram novas potências, mas também trouxeram novos problemas ao estabelecer as industrializações e automações do trabalho, da memória, cognição e imaginação a partir de inéditas formas de exercícios de saber-poder nas populações.

Ora, com a alta modernidade capitalista, surge a rotina de *mobilização infinita* (SLOTERDJIK, 2004), de modo que a velocidade de *individuação* técnica desenrola-se descompassadamente, levando as populações a terem problemas de *desindividuações* psíquicas e coletivas. A velocidade vem a ser a "rotina" mais favorável à produção da fragmentação, aos consumismos e à ascensão de automatismos na sociedade.

Estudando o século XX, Farocki pôde mostrar diversas questões e problemas acerca das irrupções tecnológicas para cumprir sobretudo acumulações capitalistas e de guerras. No final da década de 1970, o cineasta leu um autor que o fez apurar a compreensão sobre as relações entre as tecnologias e o mundo do trabalho de sua época: o teórico crítico Alfred Sohn-Rethel (1978), que publicou a obra *Trabalho intelectual e manual*. Nesta, a transição do trabalho artesanal para o trabalho industrial capitalista é compreendida na problemática da perda da experiência e da ação consciente do trabalhador. O autor estende as teses de Marx a respeito dos processos avançados de especialização, que representavam novas e muito mais abstratas uniformizações e universalizações do trabalho – de maneira que ampliava as *desvinculações* dos saberes dos lugares, das comunidades.

Em uma entrevista a André Habib e Pavel Pavlov, Farocki revela aquilo que, para ele, seria um traço importante de mudança paradigmática com a industrialização da cultura. Assim que o entrevistador inicia uma pergunta afirmando que os filmes de Farocki explicitavam sempre uma espécie de perda, de fragmentação, o próprio cineasta completa: "Da ideia de comunidade", antes mesmo que os entrevistadores concluíssem (FAROCKI, 2007a).

A questão da "crise da comunidade", intensificada com o processo de industrialização, assume, inevitavelmente, novos sentidos e valores culturais, uma vez que, dados os variados cenários problemáticos (competições, consumismos, privatismos, desengajamentos, burocratizações), a vida social encontra-se precisamente na *impossibilidade* da "volta da comunidade" (BAUMAN, 2003). O mundo industrializado capitalista tende a ser contrário ao mundo de complementaridades mútuas, de alteridades. E quanto a isso, sabemos: a princípio, Farocki, a partir de sua posição ético-política de *reconciliação Prometeu-Epimeteu*, deve ser abertamente visto como um crítico de tal dimensão desenfreada e problemática do progresso. Contudo, tal dimensão não ocorre a partir de uma forma prosaica ou anacrônica, que o colocaria ao lado daqueles que caem, como pensa Bauman (Idem), no *suplício de Tântalo*, ou seja, na ideia de imaginar um lugar idílico, inalcançável. Sempre podemos observar o cineasta facultar, em primeiro lugar, a complexidade com a qual o mundo se organiza, longe de uma perspectiva crítica "vazia" ou conservadora em relação à industrialização da cultura. De modo que, em seus filmes e textos,

a pergunta fundamental parece ser: como os cenários de racionalização estão construindo ou obstruindo/ocultando as discussões éticas e políticas do mundo?

Em sua conversa com Flusser, em *Palavras-choque – imagens-choque. Uma conversa com Vilém Flusser* (1986), Farocki pergunta ao filósofo sobre as práticas industriais em capas de jornais sensacionalistas. Em certo momento, indaga a respeito da função dos *designers* destes jornais – que intencionalmente pareciam aspirar a produzir uma montagem associando palavras-imagens que exatamente invalidam um desempenho intelectual do leitor. Segue a resposta de Flusser:

> Você está completamente certo. As fotografias são utilizadas porque aludem a um consenso geral. Na fotografia, a tão chamada realidade é de alguma forma exposta. Então aqui [na capa do jornal] a ilusão teve que ser criada, de modo que esta página vem a ser algum tipo de metafísica inacessível da realidade, em que tudo está no mesmo nível. Quando você lê aqui, por exemplo, 'doença do coração' ou 'ativista ambiental bebeu cianeto de potássio', ou seja, a tão-chamada realidade é um nível de violência sub-humana. Poder-se-ia dizer que isto é dito de uma forma *cintilante*: basta olhar para isto. Quanto você, em seu subconsciente, tem o vício para este tipo de existência, você não tem vergonha. Isto é normal. Mas quando você tiver superado isto, e se você possuir estes valores eternos aqui mencionados, isto será defendido por este jornal (Palavras-choque..., 1986).

Prontamente, Farocki complementa: "Sim, eles trabalham com esta dupla moral". Flusser conclui: "Somos devotados para o amor maternal e para a paz, e, portanto, consentimos que nos informem sobre assassinato e ódio". Ora, a capa do jornal não seria reduzida a uma perspectiva ideológica. Era principalmente por equações de ordem produtivistas, comerciais, de consumo, que a mídia produzia um tal tipo de montagem. A perspectiva de racionalização é, enfim, de criação de pulsões e, tão logo, de lucros.

Industrializar e fragmentar a produção e disseminação cultural são, pois, traços importantes a serem investigados. Com a industrialização, automatizações diversas da cultura foram realizadas. Como já notamos, o filme *Single. Um registro é produzido*, de 1979, Farocki perfaz uma *observação* acerca da industrialização e fragmentação da cultura no campo da música. Sua atitude não será de crítica. Interessa-lhe realizar uma *cartografia* da produção de um *single* da banda de rock *Witchcraft* em um estúdio de gravação fonográfica de Berlim. No estúdio, são precisos nove horas de trabalho, divididos em dois dias, sendo que cada músico grava separadamente sua participação. Fragmenta-se para depois juntar. Observamos os sistemas de gravação e os seus controladores. São eles que realizam o trabalho contínuo de registro e categorização da qualidade, tornando possível o método de divisão dos trabalhos. Após, é a

vez dos canais de áudio, que gravam continuamente cada instrumento e voz. Na complexa engenharia de som do estúdio, cada indivíduo é inevitavelmente atomizado. Na primeira parte do filme, os integrantes da banda gravam a bateria, a guitarra e o piano; na segunda, visualizamos os trabalhos de inclusão das vozes em coro e da orquestração. Com o trabalho concluído, ouvimos o resultado: a música *Time to love*, que, ao final, será trilha sonora de uma tomada de imagem que já apontamos sua conveniência: a de uma fábrica de disco *long play*, na qual vemos uma linha de produção realizando o controle de qualidade do produto que irá ser, tão logo, distribuído no mercado.

Fotogramas: Gravação e produto saindo em indústria de LP's (Single, 1979).

Single apresenta-se, portanto, como um documentário sem comentários críticos. O documentário *Indústria e fotografia* (1979), produzido no mesmo ano, seria, por outro lado, inteiramente elaborado a partir de comentários históricos e filosóficos, sendo a obra mais intelectual acerca da industrialização e cultura. Neste, podemos notar três partes. Na primeira, impetra-se indagações cruciais, que servem de preâmbulos ao documentário-filosófico: um objeto industrial, observado pela lente de uma câmera, seria uma natureza morta? Podemos pensar as variações maquínicas do mesmo modo como pensamos as diferentes raças de animais? E, afinal, como podemos relacionar um corpo fabril com um corpo humano? Tais perguntas, ensejos meditativos de Farocki, são satisfeitas por breve estudo empírico no campo da metalurgia moderna, com suas plantas industriais; estudo que, como sabemos, Farocki havia começado a realizar no ano anterior, em *Entre duas guerras* (1978). Ora, entre a máquina fotográfica e a máquina fabril haveria uma relação essencial: ambas surgem com a época da reprodutividade técnica, uma vez que a fotografia é vista como sendo também tanto uma indústria como a possibilidade de *tornar visível* este empreendimento. As experimentações fotográficas de Jaromir

Funke e de Bernhard e Hilla Becher fazem notar como os modernos empreendimentos industriais ultrapassam as próprias definições entre animado e inanimado, humano e extra-humano.

A comparação entre os alto-fornos primitivos e modernos constitui as duas outras partes. Farocki analisa diversas fotografias de altos-fornos primitivos. Os arquivos fotográficos revelam as diferenças entre a metalurgia primitiva, de base artesanal, e a moderna, de base maquinal. Até o final do século XIX, um alto-forno era fundamentalmente uma técnica nômade, itinerante, demandando trabalhos manuais em escala local, comunitária. Contudo, os fornos de fundição, fornos de colmeia, casas de fundição, com trabalhos integrados à vida doméstica e comunitária, vão sendo substituídos por uma produção siderúrgica em escala industrial, fragmentada, de dimensões extraordinárias. Na indústria siderúrgica moderna, a alvenaria em sua arquitetura é absolutamente desantropomórfica. Passamos, então, a evidenciar o contraste entre as técnicas e as organizações espaciais da metalurgia primitiva e moderna, observando como a indústria pesada, em larga escala, da usina siderúrgica representou uma decomposição das formas de trabalho e sociabilidade tradicionais – fato que não necessariamente levaria à construção de melhores formas de trabalho e sociabilidade. A vida instrumentalizada na siderurgia ofereceu um ganho na produção de matérias-primas para a construção das cidades modernas, sendo acompanhada por mudança nas formas anteriores de organização do trabalho e sociabilidade, sempre muito problemáticas. A paisagem inédita, formada por geometrizações, planificações exorbitantes e desnaturalizações de ambientes, representará uma dimensão de "desantropomorfização", algo que Farocki quer nos fazer notar.

Fotogramas: Metalurgia antropomórfica e desantropomórfica (Indústria e Fotografia, 1979).

Farocki faz compreender que, especialmente no campo dos estudos de mídia – e essa é talvez a motivação maior da obra –, os próprios dispositivos

visuais (a máquina fotográfica, o cinematógrafo) estavam criando uma problemática filosófica na qual se *dramatiza* os horizontes que definem as dimensões *humanas* e *extra-humanas* no mundo.

> Câmeras são construídas para acomodar o olhar de um olho humano. Mas a indústria pesada realiza um trabalho que não pode ser supervisionado por um olho humano. A indústria amplia o processo de trabalho em grandes distâncias; e, ao mesmo tempo, concentra e articula o trabalho de diferentes locais de produção. [A indústria] é um gigantesco organismo [...]. Como se pode perceber isso com imagens? Essas imagens não poderiam se encaixar em nenhuma recordação familiar, em nenhuma parede, em nenhum bolso, nenhum livro ilustrado? E em nenhuma retina? (FAROCKI apud ELSAESSER, 2004c, p. 144).

Tais questões ressaltam o tema filosófico e político da *obsolescência* do humano – abrindo a problemática da transformação ou "perda" dos *sentidos* humanos diante de automatizações tecnológicas cada vez mais intensas. Ora, mesmo sem compartilhar das "exagerações", dos ontologismos ou paradoximos de Baudrillard, Virilio – e de Günther Anders (2011), Farocki aproxima-se desses autores, pois reconhece a inédita posição humana diante dos complexos, intensos e extensos maquinismos – algo que pode revelar o período em que a tecnologia vem a ser também, decisivamente, "agente na história".

Trinta anos após, com a obra *Em Comparação* (2009), Farocki realizaria outro documentário contrastando as formas de trabalho artesanal e industrial. Um documentário – lembremos – que será, sobretudo, observativo, havendo mesmo dispensa de comentários falados ou escritos. Procura-se evidenciar as relações entre trabalho, indústria e sociabilidade filmando a fabricação de tijolos em diferentes países e localidades. Em Burkina Faso e duas localidades da Índia, observamos a produção de tijolo em sua forma manual ou ainda pouco mecanizada. No primeiro país, ela é ainda integralmente realizada de forma primitiva e comunitária, e sua utilização acontece em um evento de mutirão. No segundo, vemos a divisão do trabalho e os operários em duas localidades; em um momento, observamos o trabalho pesado de uma mulher grávida, em um local com condições de trabalho degradantes; no outro, vemos a utilização de ferramentas de corte e trilhos, sendo que o comentário escrito nos informa que se trata de um arranjo tecnológico de produção estabelecido em 1930. Somos levados, depois, para Leers (França) e Dachau (Alemanha), em fábricas onde aparece a plena industrialização e maximização da produção (produção em série e dispensa total de trabalho manual). Ouvimos apenas os ruídos de máquinas. Em tal situação, os gestos e as temporalidades na fabricação de tijolos estão totalmente orientadas pela máquina. Vemos um trabalhador, de braços cruzados,

na fábrica de Dachau, observando o trabalho das máquinas: um inspetor de qualidade. Por fim, na Suíça, a tecnologia milenar do tijolo encontra a maior sofisticação com sua produção totalmente automatizada (robótica). Utiliza-se a lógica digital para conceber uma parede de tijolos. "Cada tijolo corresponde a um pixel", diz a legenda. A organização da parede ganhará uma estrutura diagramática ou algorítmica, evidenciando o início dos tempos computacionais também na produção de alvenaria. Em entrevista, Farocki assinala que, na análise da fabricação dos tijolos em ambientes altamente industrializados, teríamos questões sociopolíticas também a serem refletidas.

> Em Bauhaus [escola de *design*] existia a visão de que seria possível construir uma grande fábrica de casas, na qual elas deslizariam a céu aberto já finalizadas por meio de grandes escavadeiras com rodas, como se fossem lixo. Ainda não chegamos a esse ponto. A construção de moradias não é completamente racionalizada em países altamente industrializados e continua a ser um setor atrasado (com atrasos próprios do mundo feudal: lucros extraordinários, corrupção, máfia etc.) (FAROCKI, 2013a, p. 227-228).

Fotogramas: Fabricações manual e automatizada de tijolos (Em Comparação, 2009).

O documentário *Natureza morta* (1997) faz análise de como o renascimento do comércio no século XVI e, mais tarde, a relação entre industrialização e publicidade ressignificaram os objetos (mercadorias), no sentido de *fetichização*.[86] Farocki parte de um comentário aos quadros de um pintor do século XVI, o flamenco Pieter Aertsen, precursor da *natureza morta*. Sabemos que tal pintor sempre intrigou os historiadores da pintura por ter começado a

86 Pode-se entender a palavra *fetiche* como uma representação simbólica exacerbada de um ou mais objetos inanimados. Como se sabe, nas sociedades ocidentais capitalistas, essa palavra foi usada notadamente por Karl Marx, ajudando-o a criticar o modo como as relações sociais desiguais, injustas, são *ocultadas*, uma vez que as sociedades encontram-se imersas em um processo de fetichização com as mercadorias. Estudando os estúdios fotográficos de publicidade, Farocki quer justamente tentar repensar tal dimensão.

tornar mercadorias como motivo principal de seus quadros – secularizando as representações, com os signos religiosos em segundo plano. Qual o motivo de isso ter acontecido? Não se sabe exatamente. O aparecimento das retratações de objetos e mercados dos Flandres – abundantes nas pinturas de Peter Aertsen – são ainda motivo de controvérsias. São indícios de uma reviravolta no modo de pensar as mercadorias. "Séculos depois contemplamos os objetos nos quadros como se fossem cifras de uma escrita secreta" (comentário). Por que as mercadorias crescentemente suprimiram os temas religiosos? E como estas estabeleceram novo sentido de relação entre a imagem e o ser humano? São precisamente essas questões que Farocki parece querer explorar, apurando alguns elos metafísicos e históricos que ligam as naturezas mortas do passado e as formas de publicidade fotográficas contemporâneas.

Ora, o que a pintura de uma jarra no século XVII poderia ter em comum com a publicidade fotográfica de um queijo produzida em um estúdio contemporâneo em Paris? Muitas coisas. Ambas, pintura e fotografia, foram enormemente estetizadas. Por meio de *closes* em quadros de *natureza morta*, o documentário anima um comentário filosófico, que reflete sobre as propriedades das imagens entregues a um caráter *fetichizado*:

> [...] Aos objetos não se pode acrescentar adjetivos. Contrariamente às palavras, aquilo que define as imagens é natural e não atribuído. [...] Existe uma continuidade na estrutura e no conceito [dos objetos]. A arte figurativa se assemelha à alquimia. A alquimia tenta encontrar as qualidades mais essenciais das coisas. Segundo a alquimia, o ouro é uma combinação de amarelo, de um peso específico, de flexibilidade, de maleabilidade etc. Se pudéssemos reunir todas estas qualidades em um só elemento, conseguiríamos obter ouro. No início de século XVII, no auge da natureza morta, surgiram as ciências modernas. Os seus conhecimentos formaram a base para a incrível multiplicação dos objetos. Almeja-se que, para cada necessidade, para cada emergência, haja um objeto remediando o problema, tal como cada dia tem o seu padroeiro. As novas ciências naturais desistiram de tentar produzir ouro. Mas a arte figurativa não desiste. Ela procura a verdade na imagem.

Farocki estabelece, em linhas gerais, a hipótese de que a ascensão do mundo da mercadoria correspondeu a uma preservação do *mistério* na representação da *imagem dos objetos*, o que seria o horizonte de geração do fetiche. No documentário, voltaríamos sempre a uma agência de publicidade, desta vez nos trabalhos para uma indústria cervejeira alemã. Os fotógrafos borrifam água ao redor do copo para produzir uma espuma artificial e causar assim a melhor impressão possível: um *objeto-sedução*. Retornamos, após, aos quadros de naturezas mortas do século XVII, prosseguindo com uma reflexão arqueológica do conceito de fetiche. Tal palavra teria nascido de um preconceito dos europeus para com os

ritos africanos, no período de colonização. O antropólogo Marcel Mauss havia criticado o uso de tal palavra que acabou sendo usada para explicar a própria sociedade europeia capitalista em que ele vivia:

> A palavra *fetiche*, de origem portuguesa, veio para os Países Baixos no século XVII: a época alta da natureza morta. Os navegadores contavam coisas sobre a costa africana, que havia lá cultos em que se adoravam quaisquer objetos como se fossem deuses. Fetiches. Coisas que não somente parecem, mas que realmente são divinas. Três séculos depois, em 1906, Marcel Mauss escreve: "Temos que desistir do conceito de fetiche, porque não corresponde a nada de concreto". Fica a parecer que os europeus inventaram uma prática religiosa que de imediato se afastaram para tão longe quanto foram os seus destinos comerciais. Mas a palavra fetiche voltou e pôde ser relacionada à qualquer objeto.

No ambiente contemporâneo de industrialização da produção e circulação de imagens, as empresas *profanas* de *marketing* substituem, de diversas maneiras, o papel que realizavam as antigas instituições *sagradas*. Nos estúdios fotográficos visitados, Farocki busca mostrar as operações que almejam a instantânea "divinização dos objetos". Na última visita, observamos uma equipe produzindo material publicitário de um relógio Cartier. Eles discutem em detalhes os resultados estéticos produzidos. A ocasião demarcará um comentário final notando a complexidade com a qual a modernidade veio a se estabelecer, ao separar e ocultar a relação entre o produtor e seu produto.

> No fundo, os produtos são os testemunhos dos seus produtores, que no ato de produzir, revelam algo de si próprios. Mas os produtores não aparecem com seus objetos. E quando contemplamos as coisas é difícil imaginar que pessoas as produziram. O observador que percebe isto já não consegue imaginar a si mesmo. Isso é o início de uma nova imagem do homem [comentário final].

Fotogramas: Retração de relógio em pintura de século XVI e publicidade de relógio Cartier (Natureza Morta, 1997).

O documentário *Criadores do mundo de consumo* (2001) pode ser visto como o estudo de Farocki sobre a "nova imagem do homem" no maior "templo" de industrialização do consumo: os *shoppings centers*. A obra registra trabalhos e reuniões entre empresários, técnicos e profissionais especializados na construção de *shoppings* (e hipermercados) na Alemanha, procurando observar, nos diálogos dos empreendedores e seus ambientes, as novas tecnologias de arquiteturas e *designs* que visam a maximização de consumos.

Shoppings centers são estruturas arquitetadas especialmente para a venda de mercadorias diversas, ou seja, são muito mais do que apenas lugares para expor as fotografias dos estúdios publicitários, podendo abranger todo tipo de *marketing* e de objetos-mercadorias. No filme, a cada novo grupo discutindo, vemos um pouco dos projetos que irão criar as novas cadeias de signos e circuitos para "capturar" clientes-consumidores. Busca-se o cálculo de eficiências a partir do desenvolvimento de dispositivos capazes de induzir e acompanhar clientes em suas compras. Observamos uma discussão sobre a construção do *hall* de entrada de um *shopping center*, que seguirá um diagrama de deslumbramentos e múltiplos estímulos: a função do *hall* será a de tentar tanto *orientar* (induzir) como *desorientar* (impulsionar) os clientes por meio de uma estratégia conhecida como *transferência Gruen* (*Gruen Transfer*).[87]

Para a obra, Farocki viajou aos EUA a fim de estudar e filmar os novos tipos de dispositivos eletrônicos e de logística (de medição e customização) utilizados. Observamos variadas técnicas sendo introduzidas no ano de 2001: para customizar gôndolas; contagem automática de transeuntes em corredores; rastreamento do movimento ocular dos clientes; acompanhamento do tempo gasto por um cliente ao ir de uma vitrine a outra, entre outras. Em artigo de 1999 – *Tomada americana: notas acerca de um filme sobre shoppings* (FAROCKI, 2003g) –, Farocki notaria outros dispositivos de mapeamento ou rastreamento, notadamente, os *softwares Anysite* e *CapRisk*; o primeiro de mapeamento do poder aquisitivo, acessos viários; e o segundo, dos níveis de criminalidade da população. Notaria ainda um dispositivo curioso, o *Klever-Kart*: um "carrinho de compra inteligente" que mapeia os movimentos dos clientes e registra os produtos que são colocados e retirados do carrinho. Tais dispositivos não deixavam dúvidas: na industrialização da cultura, o *shopping center* vem a ser, por excelência, um lugar que visa contínuas *decomposições* cognitivas.

87 Tal estratégia de concepção de arquiteturas, *design* de ambientes internos, sons, imagens etc. leva o nome do arquiteto que projetou o primeiro *shopping center*, o austríaco Victor Gruen (1903-1980). Gruen havia imaginado uma cidade como um "santuário de consumo". Nos EUA ele encontrou as condições para desenvolver sua ideia, que logo se espalhou para diversos países.

- **Como se vê (1986)**

Como se vê é um documentário ousado, tratando de forma genealógica as rupturas que a industrialização provocou nos ambientes civil e militar do século XX. A obra perfaz uma das ocasiões em que Farocki vem a trabalhar intensamente a *transversalidade* com as *imagens do mundo*, introduzindo questões genealógicas ao mesmo tempo em que reflete sobre acontecimentos tecnocientíficos e suas controvérsias. O documentário caracteriza-se também por enfatizar o tema dos *centros de cálculo* civil-militar – tal como salientaremos no próximo ítem deste capítulo.

Como discutir o novo paradigma da automação eletrônica que se difunde nos países desenvolvidos no início dos anos 1980? Vemos um vídeo do período, que será empregado várias vezes: uma mão robótica sendo testada (2'). Com o vídeo, Farocki parece querer pronunciar ao espectador: meu objetivo aqui, de retraso, de meditação sobre o passado, *epimeteico*, é compreender o novo mundo de automação que está se abrindo; de tal modo, minha intenção não será um deslumbramento com o progresso, mas transcorrerá a partir de uma reflexão sobre a gênese desta inovação contemporânea.

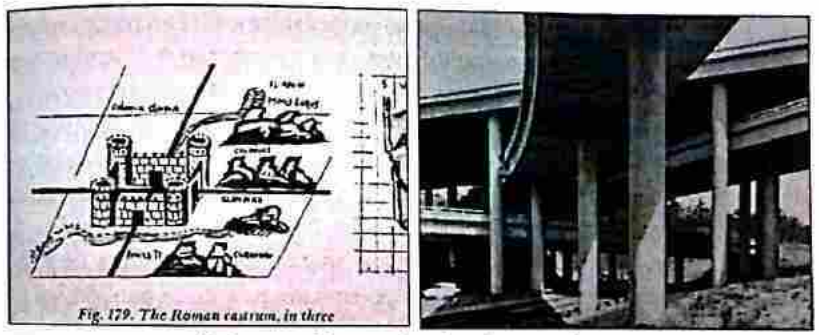
Nas genealogias desenvolvidas, percorremos primeiro imagens da relação primitiva entre o arado e o canhão: "Um canhão que parece um arado; ou um arado que parece um canhão" (1'). Ora, sabe-se que as técnicas de produção de alimento e produção de guerra estiveram, desde sempre, entrelaçadas. Isso é revelado por diversas imagens e histórias. Farocki afirma: "A guerra se afirma como meio para o ganha-pão"; sendo que, no livro *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari (1995, v. 5, p. 72), lemos: "É provável que, durante várias eras sucessivas, os instrumentos agrícolas e as armas de guerra tenham permanecido idênticos". A ligação civil-militar pode ser também vista na estratégia dos *cruzamentos* em estradas (1'), durante o Renascimento. A história dos cruzamentos foi explicada como um dos lugares ideais para o controle do espaço (militar) e do comércio (civil), por meio de fortificações e burgos. Inúmeras cidades da Europa surgiram a partir dos cruzamentos, formando os comércios. "A cidade é uma paragem, escreveu Virilio (1996, p. 50), [...] na organização da antiga *villa*, sua transformação em castelo pelo colonizador feudal, ergue-se suas paliçadas e seus taludes [...] com caráter genuinamente militar".

Na genealogia civil-militar da modernidade, também a relação entre a *produção* do motor a combustão e a *destruição* em massa da metralhadora teve importância (2'). Farocki expõe imagens do século XIX, explicitando o elo entre a *alta produtividade* do motor a combustão e a *alta mortalidade* da

metralhadora.[88] Em relação ao *cruzamento*, Farocki destaca ainda a importância e a diferença entre as estratégias civis (produção) e militares (destruição) da *linha* (3'): a linha reta, que corta a paisagem para empreender o domínio do território (exemplo: a partilha da África), como desenho militar; a linha curva, que se apresenta à paisagem de acordo com fatores naturais e sociais (exemplo: a rodovias de um país), como desenho civil.

Obviamente, na engenharia de ocupação militar dos territórios, é a *linha* que ganha maior importância que o cruzamento. O imprescindível é a velocidade, o fluxo sem barreiras. Sobre isso, Deleuze e Guattari (a partir de Virilio) também nos lembram que:

> Uma das razões da hegemonia do Ocidente foi a capacidade que tiveram seus aparelhos de Estado para estriar o mar [...]. Como sublinha Virilio, o mar será o lugar do *fleet in being*, onde já não se vai de um ponto a um outro, mas se domina todo o espaço a partir de um ponto qualquer: em vez de estriar o espaço, ele é ocupado com um vetor de desterritorialização em movimento perpétuo (DELEUZE; GUATTARI, 1995, v. 5, p. 61).



Fotogramas: Cruzamento pré-moderno e moderno.

A alta mortalidade da metralhadora faz Farocki lembrar um acontecimento emblemático durante o paradigma de automação mecânica. Em Berlim, em 1919, a metralhadora chegava a uma guerra civil. Fotografias de arquivo documentam insurgentes armados controlando uma agência jornalística.

88 Com efeito, a história da tecnologia conta que, em 1860, Étienne Lenoir confeccionou o primeiro motor a combustão interna, utilizando o gás como combustível. Em 1861, a metralhadora de Richard J. Gatling foi apresentada ao público. O princípio da arma foi o mesmo do motor a combustão. Em 1883, Hiram Maxim apresentou um aperfeiçoamento: uma metralhadora sem manivela e arrefecida com água. "A arma de Maxim podia disparar até 600 tiros por minuto – 10 tiros por segundo. Ela tinha uma camisa de água ao redor do cano para evitar o superaquecimento. Na teoria, se você mantivesse cheio o barril de água e tivesse um suprimento ilimitado de cintos de munição, você praticamente poderia disparar a arma continuamente. Na prática, este tipo de metralhadora disparava normalmente cerca de 250 tiros por minuto. Em combate, algumas armas tinham disparado cerca de 15.000 armas em uma hora" (WEIR, 2000, p. 127).

Metralhadora e jornais; poder militar e poder civil: duas armas essenciais para os insurgentes. A *contraordem* aparece com os mesmos dispositivos da *ordem*. Na sequência das fotos, notamos a tentativa dos insurgentes de equipararem-se a um exército estatal.

Fotogramas: "ordem" nos soldados ingleses na Índia, em 1896; "contra-ordem"nos insurgentes alemães, em 1919.

Farocki segue nos mostrando como os mecanismos técnicos de *composição* e *decomposição* foram importantes para a produção e destruição em massa. Especificamente, exibe-nos a afinidade histórica entre o matadouro e o aparecimento da linha de montagem. "O matadouro separa o que a fábrica junta" (comentário). A invenção da composição metódica das linhas de produção da fábrica Ford partiu do estudo da decomposição metódica dos abatedouros de porcos nos EUA (26').[89] No contexto sociotécnico do início do século XX, lembra o cineasta, o aparecimento da linha de composição metódica de carros nos EUA potencializou a crise econômica na Inglaterra (baseada na fabricação de navios e máquinas para as colônias). A indústria automobilística mudaria o foco da economia capitalista do mar para a terra. A Inglaterra "perde mobilidade", de modo que a proposição industrial americana vence.

89 Giedion (2013 [1948], p. 89) escreveu: "A linha de montagem moderna tem sua origem nos fins dos anos 1860, provavelmente nas casas de embalagens de Cincinnati. O princípio da linha de montagem moderna entrou em sua fase específica no processo de abate. Depois de pegar, matar, escaldar, e raspar, os suínos são pendurados no trilho aéreo em intervalos de 20 polegadas, movendo-se continuamente e passando por uma série de trabalhadores. Cada homem executa uma única operação".

Fotogramas: Linhas de decomposição (matadouro) e de composição (tanques de guerra).

O tear seria, no entanto, o mecanismo de composição e decomposição metódico mais importantes da história da humanidade – partindo do tear a mudança do paradigma mecânico ao atual, o eletrônico. Na modernidade, o tear mecânico nos permite, sobretudo, compreender o aparecimento do modo de produção capitalista (27'). "O capitalismo se enveredou pela indústria têxtil" (comentário). Historiadores diversos associaram o aparecimento das máquinas de tecelagem à Revolução Industrial. Essa revolução representou a complexização da divisão social do trabalho e a crise dos modos de vida artesanal e camponês. A inovação técnica do tear mecânico abriu a possibilidade de controlar qualitativa e quantitativamente as *ligações*. Perante fotografias de conexões de linhas em tecidos, Farocki assinala que, em alemão, *Gewebe* significa exatamente *ligação*, *entrelaçamento*. Ora, sabemos que a tecnologia dos teares mecânicos contribuiu fortemente para a formação e organização da fábrica. Na Inglaterra, a palavra sinônima para *Gewebe* foi justamente *fabric*. *Gewebe* e *fabric* são, pois, palavras que revelam tanto processo de racionalização como processo de fabricação, o que faz Farocki comentar: "A fábrica de ideias não é senão como a peça de um mestre tecelão".

Como ficou conhecido, os cartões perfurados dos teares de Jacquard, utilizados para fabricação de imagens em tecidos, produziram o princípio mais geral da primeira máquina calculadora de Charles Babbage – e, mais tarde, dos futuros computadores. Este princípio fundamental de materialização de uma ação racionalizada em uma tela será depois, no paradigma eletrônico, chamado de *pixel*. No documentário, vemos um vídeo de um jovem trabalhando em um tear manual, fazendo inferências, conexões, alterações, movimentos repetitivos (32'). Nos teares, a mecanização do pensamento através da lógica representa a maximização de um mundo. "A matemática controla o trabalho

da mão" (comentário). Em outras palavras, representa um mundo em que ocorre pela primeira vez a racionalização absoluta da *imagem*.

A fiação na tecelagem, desde a Antiguidade, foi uma forma de superar limitações do corpo humano para operar rotações (34'). Tal superação é um capítulo importante na história da civilização, pois deu origem a uma forma ainda mais intensa de interação homem-ferramenta. A rotação resultará em capacidade de produção contínua. Farocki expõe uma sequência de desenhos e fotos que retratam técnicas de tecelagem de diferentes épocas e, a partir disto, podemos analisar três paradigmas históricos: o *sistema de pedal* (imagens de povos antigos utilizando os pés para empreender a tarefa de fiar), o *sistema de correias* (imagens dos primeiros tornos manuais) e o *sistema mecânico e elétrico* (imagens de interiores de fábricas do início do século XX). Neste último, o que vemos, propriamente, é a tração mecânica da fábrica Siemens em contraste com a tração elétrica da fábrica AEG: a Siemens estando ainda no "paradigma tecnológico do trem" a vapor (um motor centraliza e sincroniza todas as máquinas), e a AEG, já dentro do "paradigma do carro" (a alimentação é realizada por uma central elétrica distribuindo a fonte de energia, ativada de forma descentralizada pelas máquinas).

Fotogramas: Fiação ancestral (com os pés) e fiação moderna (maquinal).

Como sabemos, no pensamento de Farocki, materialidades e gestos humanos são formas de agenciamento de cognições e pensamentos (55').[90] Nas máquinas de tecelagem do século XX, os cruzamentos, os nós, as conexões, tornaram-se um sistema abstrato baseado em "*sim, não; 0 e 1*". O emprego da abstração significou, sem dúvida, leveza, flexibilidade, diminuição dos esforços e da ação humana; ou, de outro modo: o olho, o ouvido, o nariz

90 Tal como destacamos no *Capítulo 1*, Farocki assinala aqui: "Diz-se que os movimentos dos planetas serviram de protótipo para o movimento da roda de fiar. Mas eu prefiro dizer: é porque os humanos já tinham inventado o torno que puderam reconhecer o movimento dos planetas" (comentário).

deixaram de ser a melhor precisão no trabalho. O computador executará tarefas complexas, totalmente impossíveis para as capacidades mentais humanas. Contudo – procura mostrar Farocki –, no plano histórico-político, a tecelagem não significou apenas uma "liberação", mas possibilitou também o exercício de controle das populações[91] e de enaltecimento de um certo ideal de *linearidade* do progresso.

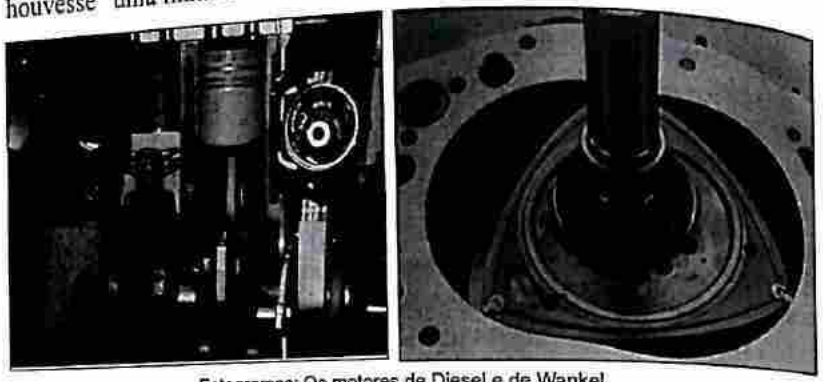
Farocki coloca-se em uma perspectiva de crítica ao modelo linear de progresso na conjuntura do capitalismo. A partir de uma entrevista com o pesquisador M. Cooley, exibida em diferentes momentos do documentário (12'; 56'; 1h04'), procura compreender o movimento crítico que propõe tecnologias alternativas. A estratégia é abrir a "caixa-preta" dos dispositivos, no sentido que Farocki havia lido nos livros de Flusser nos inícios dos anos 1980, e que podemos apreender, hoje, com Latour em sua crítica ao modelo difusionista (e determinista).[92] O cineasta recorre a um famoso exemplo na história da tecnologia: o desenvolvimento do motor de Wankel e sua tentativa de substituir o motor de Diesel. O *motor de rotores* de Wankel apresentava muitas vantagens em relação ao *motor a pistão* de Diesel – vibrava e gastava menos; rendia e vivia mais – e, mesmo assim, tornou-se incapaz de competir com o modelo anterior devido ao fato de que o motor Diesel havia sido incorporado aos arranjos macros do capitalismo. Ora, "a tecnologia reinante é sempre aperfeiçoada, tão logo que o capitalismo reinante é aperfeiçoado" (comentário); bom ou ruim; melhor ou pior – para a socialização e o ambiente –, pouco importa.[93] No capitalismo as derivações

91 Em relação a tecelagem, Deleuze e Guattari (1997, v. 5, p. 180) nos fazem compreender: "Um tecido apresenta em princípio um certo número de características que permitem defini-lo como espaço estriado. [...]. Não foi em função de todas essas características que Platão pôde tomar o modelo da tecelagem como paradigma da ciência *regia*, isto é, da arte de governar os homens ou de exercer o aparelho de Estado?".

92 Latour (2000, p. 219) explica que, no modelo difusionista, "todos adotam as afirmações ou os protótipos das mãos de contendores bem-sucedidos. Consequentemente, as alegações se transformam em fatos indiscutíveis e os protótipos são transformados em peças de uso rotineiro. A cada nova pessoa que acredita na alegação, a cada novo consumidor que compra o produto, a cada artigo ou livro em que o argumento é incorporado, a cada motor em que a caixa-preta é embutida, a sua propagação vai ocorrendo no tempo e no espaço". Esse modelo acaba sendo igual ao do determinismo em um ponto decisivo: afirmando a ideia de um *irreversível progresso linear-centralizado da ciência e tecnologia*.

93 Poder-se-ia dar outros exemplos, como faz Latour (2000, p. 220): "[...] foi o que aconteceu com a dupla hélice a partir de 1952, com o Eclipse MV/8000 a partir de 1982, com o motor de Diesel a partir de 1914, com o polônio dos Curie a partir de 1900, com a vacina de Pasteur a partir de 1881, com o GRF de Guillemin a partir de 1982. Passam a ser aceitos por tantas pessoas que parecem fluir tão facilmente quanto a voz de Alexandre Bell através dos milhares de quilômetros da nova linha transcontinental, ainda que sua voz seja ampliada a cada 21 quilômetros e completamente decomposta e recomposta mais de seis vezes! Também parece que todo trabalho está agora terminado. Vomitadas por alguns centros e laboratórios, coisas e crenças novas vão emergindo, flutuando livremente através de mentes e mãos, povoando o mundo com suas réplicas".

tecnológicas são reduzidas, de modo que as inovações são tratadas como se houvesse "uma linha entre A e B" (comentário).



Fotogramas: Os motores de Diesel e de Wankel.

Em Farocki, o questionamento da "linha reta" de desenvolvimento tecnológica pode ser visto pelo caráter das disputas e entrosamentos entre a ciência régia e a nômade, descritas por Deleuze e Guattari (1995 [v. 5]). A *ciência régia* enquanto cenário "oficial" da ordem, linearidade, rigidez; do aparelho institucionalizado e do grande capital, monopolista, que olha para os lados apenas por breves necessidades de absorver e acoplar as inovações surgidas nos espaços em que surgem nas *ciências nômades*, ou seja, nas bordas, nos espaços que permitem a multiplicidade, os desvios.

Em *Como se vê* há, enfim, um questionamento da lógica do progresso industrial (1h 05'; 1h 07'). Como pensador, Farocki procura contextualizar e relativizar aquilo que o senso comum prontamente enalteceu. Como estudioso da guerra, da tecnologia, das obsolescências, da condição humana do século XX, apresenta as suas referências (durante o documentário e nos créditos).[94] E ainda, como crítico, assenta reflexões políticas, tentando conceber o contemporâneo da forma mais engajada possível. Para o cineasta, o século XX, como um todo, esteve imerso nas mais variadas formas de violência. Progresso e miséria humana mostraram-se indissociáveis durante a gênese das tecnologias eletrônicas, dos computadores, da fissão nuclear. Essas tecnologias, ele lembra, "[...] foram inventadas em uma época onde nunca houve tantos escravos em solo alemão" (comentário); suas materialidades – os conjuntos arquitetônicos – teriam se tornado "máscaras": uma ponte que se mostra

94 Seus livros de cabeceira: Caldor, M., *O armamento barroco* (*The arsenal boroque* [1981]); Arendt, H., *A condição humana* (2007 [1958]); Cooley, M., *Arquiteto ou abelha: a relação homem-tecnologia* (*Architect or Bee?: The human/technology relationship [1980]*); Noble, D., *Maschinen gegen Menschen* (título em alemão) (*Forces of Production: A Social History of Industrial Automation* [1984]); Anders, G., *A obsolescência humana* (2011 [1956; 1980]).

como uma fortaleza; uma estação assemelhando a um templo; uma fábrica, igual a um castelo. Farocki cita Hannah Arendt: "[...] o trabalho é escondido desde que a ordem social tem vergonha de si própria". Surge derradeiramente um argumento presente em *Entre duas guerras* (1978) e que reaparecerá em *Trabalhadores saindo da fábrica* (1995): "O capital apodera-se dos serviços e esconde o trabalho além dos muros" (comentário).

III. Centrais de cálculo – civil-militar

Na esteira do progresso técnico-científico, a vida moderna adquiriu uma dimensão *laboratorial*. Em um laboratório científico, os ciclos de *acumulação* e *eliminação* guardam extremas afinidades com o mundo em *estado de guerra*. "A tecnociência [o laboratório científico] é assunto militar", escreveu Bruno Latour, continuando: "A história da tecnociência é, em grande parte, a história dos recursos espalhados ao longo das redes para acelerar a mobilidade, a fidedignidade, a combinação e a coesão dos traçados que possibilitam a ação à distância" (LATOUR, 2000, p. 424). Provas de força, controvérsias, lutas, estratégias, táticas, contingências, aliados são termos militares extensamente utilizados pela tecnociência.

Para apreender a mobilização provocada pela tecnociência, Latour (2000) propôs a noção de *centro de cálculo*. Com o termo, o autor procura explicar como a mobilização perfaz um duplo movimento de *ampliação* e *redução*, que torna a tecnociência produtiva e poderosa às corporações de cientistas, aos Estados, uma vez que um centro de cálculo é formado por ciclos de acumulação, mobilização de "mundos" e construção artificial de espaço e tempo. A tecnociência não caminha sem aumentar seus inventários, classificações etc. Ela cria, por excelência, seus atlas, suas sondagens, expedições, coleções, cartografias para *expandir* a flexibilidade, a estabilidade e a combinabilidade e, ao mesmo tempo, garantir a *compressão* de espaços e tempos. O resultado dessa *ação a distância* é, acima de tudo, a revelação de um tipo de *visão de mundo* que salienta e garante, simultaneamente, formas de compatibilidade, padronizações, cálculos, circulações e, enfim, todo tipo de universalidade relativa – problemáticas para notar as diferenças, localidades, particularidades, multiplicidades.[95] A tecnociência

95 Este é, na verdade, um traço característico da modernidade desde o início de sua "ciência moderna". "Derek de Solla Price, autor que havia estudado grande parte da evolução da ciência no que diz respeito aos seus desenvolvimentos manuais e as habilidades que requerem ao criador de instrumentos, mostrou-nos que o primeiro telescópio de Galileu tinha um campo de visão tão estreito que ver uma mancha ou uma montanha na superfície lunar era como ver um objeto ao longe através de dois orifícios a quase um metro de distância. O que interessava a Galileu, obviamente, era o fenômeno celeste. Sua epistemologia estava orientada para o exterior, e a mediação óptica do telescópio modificava radicalmente o que se podia ver" (IHDE, 2004, p. 76).

empreende, pois, um duplo movimento de ampliação e redução; de *produção* e *destruição* de processos espaciais e temporais.

Tal como começamos a ver no item anterior, Farocki procurou apreender os mecanismos do mundo que, ao mesmo tempo, *produz* e *destrói*, *amplia* e *reduz*, salientando as materialidades de mídias do "tecnocapitalismo". Apreensão que veio a ser fato para os próprios protagonistas das guerras.

> Os materialistas hoje em dia são autores como Heidi e Alvin Toffler, que não pertencem a um círculo de intelectuais parisienses, mas a um *think tank* de Washington, no seio do Pentágono [...]. [Esses] autores argumentam que existe uma correspondência obrigatória entre as técnicas de produção e de destruição, entre a produção de bens e de guerra. Para tal perspectiva evolutiva axiomática, a guerra é um campo de atividade como qualquer outro, da mesma forma com que se compara, por exemplo, a economia agrícola e a industrial (FAROCKI, 2013o, p. 155).

Na obra de Farocki, podemos evidenciar três termos que norteiam a criação dos grandes *centros de cálculo* civil-militar: capitalismo, guerra, tecnociência. Três termos entrelaçados, que, sabemos, encontram-se quase sempre abreviados atualmente nos discursos a partir de uma só palavra: *logística*.[96] A palavra *logística* teve sua origem nas operações militares, demandando a organização precisa do espaço e do tempo, da disposição dos materiais, do transporte e abastecimento das tropas. Em seu artigo sobre os dispositivos alocados em *shoppings centers*, referido no item anterior, o cineasta evidenciava:

> O general que organizou a logística durante a Guerra do Golfo trabalha há muito tempo para Sears, uma empresa dedicada ao comércio varejista e vendas por catálogo. As empresas que hoje fabricam equipamentos eletrônicos avançados de controle de vendas também participaram do desenvolvimento de tecnologia militar (FAROCKI, 2013l, p. 220).

A logística representa assim um discurso tecnocientífico altamente propalado nos setores civis e militares. No início do filme *Ante aos seus olhos - Vietnã* (1982), ouvimos: "A guerra é acima de tudo um experimento". O contexto da Guerra do Vietnã exigia apreender a relação de guerra e de paz no século XX, tornada ainda mais dramática, uma vez que agora são as próprias logísticas de guerra que passam a ser experimentadas nos espaços urbanos "de paz" – algo que fez Deleuze e Guattari (1995, v. 5, p. 169), assinalarem que, após a II Guerra Mundial, sucederia:

96 De forma geral, o termo *logística* é entendido como área da administração que cumpre gestar recursos, equipamentos e informações em variados setores produtivos e de serviços: contabilidade, engenharia, *marketing*, estatística, transporte, recursos humanos etc.

> [...] a inversão da fórmula de Clausewitz: é a política que se torna continuação da guerra, *é a paz que libera tecnicamente o processo material ilimitado da guerra total*. A guerra deixa de ser a materialização da máquina de guerra, é a máquina de guerra que se torna ela mesma guerra materializada.

Farocki procurou evidenciar as consequências da "falta de um inimigo desde o fim da Guerra Fria". No novo paradigma civil-militar, ter-se-ia o redirecionamento do centro de cálculo *guerra-capitalismo-tecnociência* para o horizonte de disseminação da contínua e violenta *aceleração* da vida. Ora, "a guerra sempre encontra uma saída".

> Em *Mãe Coragem*, Brecht diz: 'A guerra sempre encontra uma saída'. A interpretação que havia realizado Barbara Ehrenreich desta frase é que a guerra coloca uma capacidade inventiva incrível quando põe em jogo sua própria existência. Embora já não tenha ninguém que deseja sua continuidade, a guerra intentará se guarnecer até chegar a uma guerra automática em um campo de batalha vazio e desértico. Falo aqui desde uma perspectiva fantasma da guerra, desde uma perspectiva subjetiva imaginada (FAROCKI, 2013m, p. 156).

Em 1968, no momento da Guerra do Vietnã, Farocki, ainda estudante, realiza o curta-metragem *White Christmas* (1968), seu "primeiro estudo" do relacionamento guerra-capitalismo-tecnociência, em que os "sintomas" da Guerra do Vietnã na Alemanha são analisados a partir das maquinações de guerra, estas inseparáveis da maximização dos entretenimentos nos espaços urbanos. Tais análises presentes no curta seriam estendidas no ano seguinte em *Fogo inextinguível* (1969), filme que podemos agora recolocá-lo em análise, a partir de outro enfoque.

Como já notamos, a produção química do Napalm moderno (o *Napalm B*) é complexa. Entre 1965 e 1969, a corporação americana *Dow Chemical Company* produzia armas para o exército americano. A empresa, que ainda hoje é uma das maiores fabricantes mundiais de compostos plásticos, resina e insumos agrícolas, havia se *alinhado* ao governo americano na produção de Napalm. No filme ficcional, um ponto fundamental pode ser visto: a indústria integra-se a um vasto centro de cálculo. As estruturas internas da *Dow Chemical* – os recintos de experimentos, de equipamentos e insumos; a secretaria, as mesas de reunião, os chefes, os coordenadores e os subordinados – "aparelham-se" às estratégias das grandes redes do Estado e de outras grandes empresas. Em uma cena, o personagem agente do Estado diz: "é preciso manufaturar bombas inflamatórias"; e o chefe da empresa responde, concordando (paradoxalmente): "farei de tudo para acabar com a guerra rapidamente". O alistamento da *Dow*

Chemical transformará os proletários da fábrica em soldados. Observamo-los estudando a nova encomenda tecnológica; sobem a escada, munindo-se de um livro, do qual leem, atônitos, sobre a composição da arma bárbara.

"Dê-me um laboratório e eu moverei o mundo" (LATOUR, 2000). Essa frase de Latour ecoará da seguinte maneira na fala do personagem trabalhador da *Dow Company*: "Uma grande empresa química é como uma caixa de ferramentas". Ora, uma empresa química é, por excelência, um lugar onde se pode mover o mundo. E a empresa buscará precisamente cumprir esta função de "caixa de ferramentas", sendo encarregada a produzir Napalm em sua máxima eficiência (aquela que gruda na pele e queima durante muito mais tempo). Porém, haverá um problema: será preciso camuflar ainda mais a produção, caso contrário, os funcionários poderão se sentir "desconfortáveis" com as circunstâncias de cumplicidade.

Com o início das insatisfações e manifestações dos funcionários, o chefe do laboratório toma algumas providências. Aumenta a divisão social do trabalho para garantir uma maior "alienação" dos funcionários. E institui regras, deixando outro pensamento paradoxal, agora para a secretária: "somos contra a guerra"; "a bomba é para salvar vidas"; "recebemos milhões do Estado". A alternativa é distribuir minuciosamente as tarefas e, assim, fragmentar e velar a realidade sobre o que é produzido na empresa. Farocki explicita, pois, o caráter ambivalente da tecnociência no capitalismo industrial, que cumpre a ampliação e redução de um mundo para "fechar os olhos" a outro. A ambivalência, e os embaraços diversos, podem ser encobertos, de modo que "a democracia da produção" termine em "produção de armamento" (FAROCKI, 1998).

Fotogramas: Resolução de ampliação da alienação do trabalho (Fogo inextinguível, 1969)

"A guerra é antes de tudo um experimento." A fala do agente da CIA em *Ante aos seus olhos - Vietnã (1982)* pode voltar agora para evidenciar outra problemática. Neste filme do início dos anos 1980 o tratamento da questão do centro de cálculo guerra-capitalismo-tecnociência surge de forma emblemática: exposto em termos abertamente reflexivos e evidenciando os impasses da resistência política. Como sabemos, o filme como um todo é um saldo meditativo da luta política contra a Guerra do Vietnã – sobressaem duas questões-tese: o que faz uma *ferramenta* mais poderosa que uma *máquina*? Ou, de forma contextualizada: o que faz uma guerrilha (Vietnã) mais poderosa que um imponente exército de um Estado moderno (EUA), com seus enormes centros de cálculo?

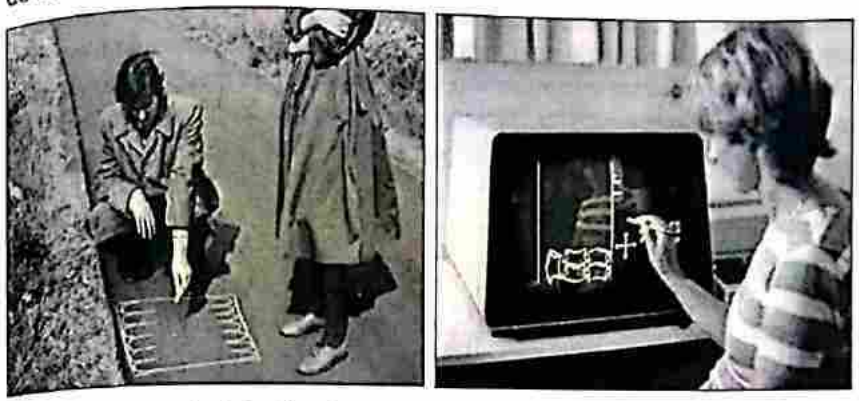
Nos EUA – exemplifica o filme –, a força produtiva avançada no campo monocultural de trigo perfaz uma *linha* de produção. Os dispositivos de semear e colher nos EUA e no Vietnã são diametralmente diferentes. Vemos imagens de uma grande colheitadeira em um vasto e monótono campo, representando a agricultura capitalista mecanizada do Meio-Oeste americano; e, em contraste, seguirão imagens da cultura manual e comunitária de trigo, representando as formas milenares de semear e colher dos vietcongues. Ambos os países diferem-se enquanto forças produtivas e relações de produção, sendo, portanto, dois modos de trabalho civil – mas, também, dois modos de trabalho militar. Duas forças produtivas contrastantes que, tão logo, levam a pensar as representações possíveis de luta dos vietcongues contra os americanos, pois, no fundamento do contraste, assenta-se "a história do trabalho enquanto história das ideias", como diz o militante Robert a Anna. Com a sentença, Robert procura pensar na impraticável dimensão de uma teoria da resistência sem compreender o mundo concreto, ficando apenas em um idealismo político. O jovem nos deixa, pois, uma questão intricada: "uma ideia seria universalmente válida ou ela seria somente válida no local onde ela surgiu?". Ora, seria na condição do progresso técnico, por via de sua materialização nos espaços, que ideias tornam-se poderosas racionalidades – globais e irreversíveis.

Fotogramas: A cultura manual e mecanizada de trigo (Antes aos seus olhos – Vietnã, 1982).

As reflexões acerca das materialidades nos fazem compreender que, no contexto da Guerra do Vietnã, as *máquinas* americanas – grandes e eficientes – seriam capazes de dominar amplos espaços, mas somente por meio de "linhas retas", não tendo necessariamente um domínio das "bordas". Por sua vez, as *ferramentas* da guerrilha vietcongue – locais e pequenas – cultivariam sempre pequenos espaços, ocupando e dando atenção às bordas, aos interstícios, arrestas: "Guerrilha significa guerra pequena" (comentário). Os vietcongues teriam provado que podem fazer resistência ao adotar sua estratégia local, orgânica, defendendo suas terras, partindo das bordas – mas sem poder verdadeiramente atacar. Entretanto, a partir das maquinarias modernas, oriundas das tecnologias eletrônicas, "as bordas ficaram cada vez menores" (comentário). Sobre isso, Robert contaria sua experiência com a mudança do centro de cálculo tecnocientífico, isto é, com a introdução da automação computacional, logo que veio a trabalhar em uma indústria de corte de chapas – onde ele se deu conta do processo de "eliminação das bordas".

No horizonte que liga os mundos civil e militar, a "eliminação das bordas" significou evidentemente a possibilidade de dominação por meio de armas eletrônicas. Tais armas serão o ensejo para refletir sobre a crise e a insuficiência das formas de resistência política por meio de guerrilha em países periféricos, assim como do situacionismo em países centrais. Ao final do filme, Robert chega a um prédio de arquitetura moderna. Saberemos que ele está visitando um cientista que havia publicado um livro sinistro que tenta unir os conhecimentos da cibernética, sociologia, etnologia e da teoria da guerrilha de Carl Schmitt com a finalidade de expressar as linhas mestras das novas formas repressoras de organização econômica, política e militar. Robert sai muito confuso da casa do cientista, lendo um trecho do livro: "Quanto mais

finas e inteiramente introduzidas estiverem a racionalidade e a tecnicidade do mundo, mais as guerrilhas serão nulas".



Fotogramas: A eletrônica dita o fim das "bordas" (Antes aos seus olhos – Vietnã, 1982).

- ***Imagens do mundo e inscrições de guerra (1988)***

Imagens do mundo e inscrições de guerra pode ser visto como o principal documentário de Farocki sobre a questão dos *centros de cálculo*. Nele são recuperados alguns importantes traços do processo histórico de *tecnologização da visão* dos séculos XIX e XX. E podemos evidenciar duas perguntas que pensamos ser centrais no filme: 1. Qual a relação entre a história da tecnologização da vida (da câmera escura, dos instrumentos ópticos pré-cinematográficos, da fotografia, do cinema, desenhos) e as violências políticas do século XX, nos espaços civis e militares? 2. Quais histórias de centros de cálculo poderiam ser explicitadas para recontar um pouco isto?

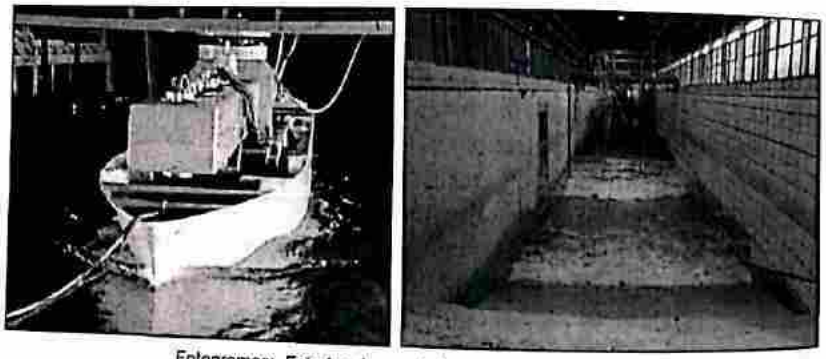
Farocki nos remete à questão da nova *episteme* midiática criada com a tecnologização da visão: a que entrelaçou a ciência-arte-capital para "gerir" o *olho* ou *visão* da nova produtividade formada por dispositivos mecânicos – e, mais tarde, eletrônicos, obedecendo a uma nova *logística* de gerenciamento de espaços e produtividade dos corpos.[97]

De início, como já observamos em outro momento, assistimos ao funcionamento de um laboratório de ondas artificiais em Hanôver (Alemanha)

97 O filme de Farocki e o livro de Jonathan Crary – o também já clássico *Técnicas do observador* [1990] – guardam, por diversas vezes, uma proximidade temporal e de ideias. O livro de Crary foi publicado dois anos depois do lançamento do documentário e ambos os trabalhos parecem articular estudos e teses, em suas linhas gerais, muito próximas. Em relação a tecnologização da visão, Crary (2012, p. 25) expressa: os dispositivos ópticos a partir do século XIX "[...] resultam de uma complexa reconstrução do indivíduo, como observador, em algo calculável e padronizável, e da visão humana em algo mensurável e, portanto, intercambiável". Veremos como Farocki aproxima-se deste discurso.

(1'). Um laboratório é uma *reprodução do mundo* em escala menor de espaço e tempo. Faz-se nele a seleção, o inventário e inferências controladas. Farocki filma o laboratório do *Large Wave Channel* (GWK), um tanque de água artificial que guarda uma inclinação em seu extremo, simulando ondas. As imagens mostram o movimento da água e sua rebentação: um laboratório de estudos da mecânica da água. A materialidade das ondas "liberta o pensamento", diz o comentário. Isto nos abre dois sentidos. O primeiro é o entendimento, filosófico, já bem sabemos: para Farocki, a história das ideias é inseparável da história dos objetos e ambientes. O segundo, estilístico: a abertura ensaística da obra sintoniza-se com a ideia, abrindo espaços para um pensar derivativo e meditativo.

"Até agora os movimentos da água foram menos investigados do que os da luz" (comentário). Surgem imagens de uma estação de controle marítimo e outras de simulações hidráulicas, com experiências laboratoriais de movimento de água, em represamento, navios, diques. Ora, a modernidade pode ser vista sob a ótica do aprofundamento do estudo da mecânica da luz. No pensamento moderno, baseado em epistemologia científica, os estudos ópticos foram incessantemente aperfeiçoados. Não foi à toa que os grandes pensadores modernos (Newton, Copérnico, Leibniz etc.) também foram grandes polidores de lentes.

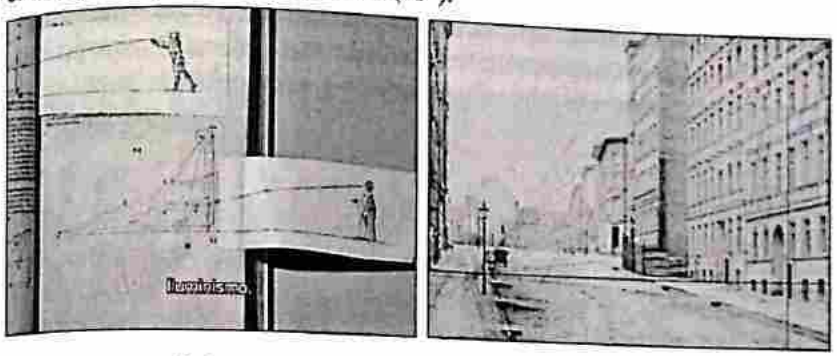


Fotogramas: Estudos da mecânica da água (e da luz).

Da mesma forma que em *Como se vê*, em relação à etimologia da palavra *Gewebe*, Farocki agora nos revela a procedência da palavra alemã *Aufklärung*, que reserva três sentidos possíveis: esclarecimento, iluminismo e reconhecimento (3'). As duas primeiras, denotando o sentido de conhecimento, saber; e a última, no sentido de reconhecimento militar.

No documentário, o sentido de *Aufklärung* é pensado a partir do entrecruzamento dos campos da arte, tecnologia e política. Observamos duas

imagens, a de um "olho-renascentista" (imagens de técnicas de projeção em perspectiva) e a de um "olho-mídia-moderno" (imagens da maquiagem de um rosto feminino, deixando em grande evidência os olhos), vendo também um desenho artístico de um olho em contraste com um escaneamento da íris criado por dispositivos eletrônicos (13').



Fotogramas: Aufklärung: Projeção humana e fotográfica.

A partir da história da fotogrametria interessa compreender as diferenças entre o "olho-renascentista" e o "olho-mídia-moderno". A história da gênese da medição por perspectiva fotográfica data de 1858. Nessa data, em Wetzlar, na Alemanha, o mestre-de-obras Albrecht Meydenbauer [1834-1921] tentou realizar a medição da torre de uma igreja. O trabalho quase custou sua morte. Ele foi ao topo com uma nacela, escorregou e quase precipitou. O susto o fez imaginar algo para evitar o perigo de tal trabalho: "Ao descer, pensei: não se pode substituir a medição à mão pela inversão da vista em perspectiva captada pela imagem fotográfica?" (citação do filme). Meydenbauer inventa a *fotogrametria*,[98] que representou uma mudança de paradigma – o fim da necessidade de presença *in loco*. Diferente da perspectiva ocular renascentista, o indivíduo permanece a distância; em muitos casos, longe do perigo, de intempéries, de inimigos.

Meydenbauer pode ser considerado o primeiro estereometrista. Utilizava a câmera fixa e a placa de vidro para realizar suas medições. Observamos uma sequência mais longa de militares equipados com lentes estereoscópicas.

98 Saberemos, posteriormente, que Meydenbauer empreendeu, com a sua técnica, um instituto de preservação de monumentos. Seu intuito era que as medições das arquiteturas fossem capazes de reconstituir obras no caso de destruição por guerras, terremotos etc. Veremos no filme desenhos que reconstituem a fachada de um prédio destruído por uma guerra. Em artigo, o cineasta notaria a posteridade de Meydenbauer: "Desde 1972, a Convenção da UNESCO para a Proteção do Patrimônio Mundial, Natural e Cultural obriga a todos os estados membros a registrar fotograficamente as construções especiais. Usando as fotografias arquivadas, pode-se ler e calcular o plano do edifício em caso de ser destruído, uma destruição já implícita na medida de proteção mesma" (FAROCKI, 2003h, p. 25).

Eles analisam rolos de negativos fotográficos, em mesa, à contraluz, tentando identificar atividades de inimigos. Farocki nos revela um marco: no século XIX, o modelo de perspectiva de câmera escura perdeu espaço para os novos instrumentos ópticos. Na câmera escura, a imagem é ainda produzida pelas mãos do homem, tendo uma dimensão subjetiva, pois ainda é o olho humano que ostenta um "mundo real". Com o estereoscópio, contudo, Crary (2012, p. 135) nos ajuda a compreender: "a relação do observador com a imagem não é mais com um objeto quantificado em relação a uma posição no espaço, mas, antes, com duas imagens distintas, cuja posição simula a estrutura anatômica do corpo do observador".

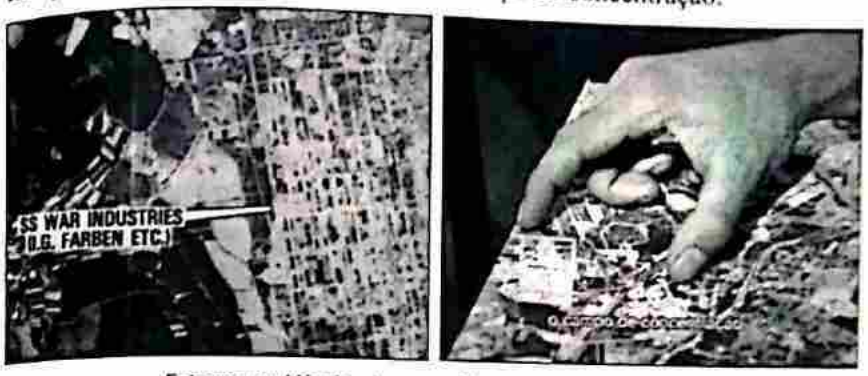
Da fotogrametria passamos para a fotografia. A fotografia como artefato de reconhecimento militar teve uma história emblemática, na Guerra da Argélia, nos anos 1960. Farocki abre o livro fotográfico *Femmes Algeriennes*, de Marc Garanger (8'; 12'; 50'). Durante a colonização francesa, o fotógrafo Garanger foi um soldado que registrou os rostos sem véus de mulheres em território argelino. A catalogação militar foi uma violência contra mulheres que não mostravam seus rostos em público. Com a palma da mão, Farocki recobre a boca e o nariz de um rosto fotografado. Um gesto que procura reconhecer o rosto violentado e refletir sobre a fenomenologia da privacidade da boca e a publicidade dos olhos: "uma boca para saborear algo, tem de aproximar-se do objeto; o olho, para ver, pode ficar longe de seu objeto" (comentário).

Chega-se aos aerofotogramas, técnica que Farocki mais se aterá. No século XX, as histórias acerca da constituição do centro de cálculo militar via dispositivo fotográfico são cheias de episódios dramáticos. Ao resgatar aerofotogramas, Farocki nos conta um acontecimento bastante revelador da II Guerra Mundial (13'). Os aerofotogramas começaram a ser utilizados como dispositivos militares já na I Guerra Mundial. Câmeras eram colocadas em pombos correios. Com os aviões, a técnica pôde ser apurada. Em 1977, por ocasião de uma série norte-americana *Holocaust*, a CIA revelaria fotografias aéreas da ação de reconhecimento militar dos Aliados, realizada no dia 4 de abril de 1944, sendo ela reavaliada e tornada pública.

Farocki analisa tais aerofotogramas dos Aliados, e, no horizonte do *Aufklärung*, repetindo o axioma utilizado pelos estrategistas militares: "tem de haver imagens de tudo!" (comentário). Vemos diversas *imagens do mundo* em um armário com pastas de arquivos fotográficos.[99] Depois, com os dedos,

99 A compreensão corrobora com a de Rouanet (1996, p. 128), estudioso do Iluminismo, que escreveu: "[...] surgem duas normatividades [no Iluminismo]: a da visão e a do olhar. Uma ética, ou uma política, da visão: é preciso ver tudo. Uma disciplinar do olhar: adestrar o olho, armá-lo com as tecnologias necessárias, dirigi-lo de maneira correta para o seu objeto. Esse duplo imperativo resume, a meu ver, a visualidade ilustrada. O homem tem a obrigação de ver tudo, e para isso tem que submeter-se a uma pedagogia do olhar".

ele mostra algo revelador nos aerofotogramas: constata-se facilmente que havia pouca distância entre a indústria química I.G. Farben e os campos de concentração de Auschwitz (região de Monowitz-Buna) – e, mesmo assim, o único reconhecimento militar realizado e bombardeado na época pelos Aliados acabou sendo a indústria química.[100] Uma análise com objetivos menos restritos (não somente com vista a destruir as fábricas químicas da Alemanha), poderia ter apurado a guerra nas instalações do campo de concentração.



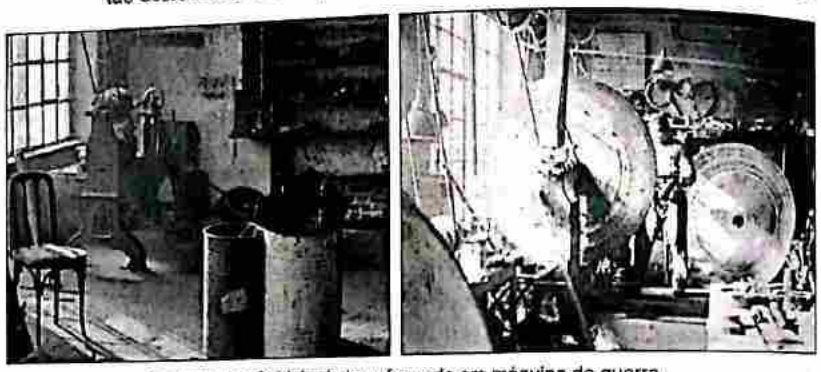
Fotogramas: Máquina de guerra (fábrica química) e máquina de extermínio (campo de concentração)

A partir dos aerofotogramas, o *ver a distância*, por reconhecimento aéreo, constitui um novo centro de cálculo a ser dominado pelos Estados. Isto exigiu nova *episteme*. De início, diversos manuais militares foram confeccionados para alcançar uma produtividade a partir do novo regime de imagens. Tentando compreender isso, Farocki lança uma comparação visual de três paradigmas – analógico, eletrônico e de automação – da história das *máquinas da visão*, que revelam o panorama de crescente obsolescência do observador humano em determinadas ações no mundo (21'; 24'; 32'; 45'; 1h01'). No *paradigma analógico*, há necessidade absoluta de um método para que o observador tenha *feedback* de informações com as imagens (imagens de aerofotogramas em preto e branco já com os trabalhos de anotações e legendas). No *paradigma*

100 I.G. Farben foi a indústria química oficial do estado nazista. "Em 1925 empresas químicas foram reunidas no conglomerado Interessengemeinschaft Farbenindustrie, mais conhecido como I.G. Farben, como parte de uma estratégia para criar materiais 'sintéticos' [...] que ficariam conforme as restrições do tratado [da I Guerra] e permitiriam que a Alemanha se preparasse para guerras futuras. [...] Quando os nazistas chegaram ao poder em 1933, Hitler imediatamente reconheceu o valor do [...] e [...] a comunidade científica da Alemanha aliada ao Estado. [...] a tarefa de obter [...] de [...] materiais cruelmente negados, ele disse. [...] Até o momento em que a guerra acabou, em 1945, a máquina militar da Alemanha foi em grande parte sintética, e mais de 80 por cento de seus materiais estratégicos estavam sendo feitos por Farben" (KOMAK, 2011, p. 47). O Zyklon B, o gás venenoso usado para matar os prisioneiros nos campos de concentração, seria produzido por essa indústria.

eletrônico, a máquina ajuda nos processamentos instantâneos de imagens, cabendo ao observador, a fim de decidir a ação, atenção conectada à máquina de visão (imagens de pilotos com capacetes que acoplam seu olho a uma máquina). No *paradigma de automação*, a máquina de visão processa e decide a ação por si mesma, cabendo ao observador apenas acompanhar os processos (imagens de robôs trabalhando em uma linha de montagem de carros). Ora, Crary (2012, p. 11) nos faz aqui apreender:

> O *design* feito com auxílio do computador, a holografia, os simuladores de voo, a animação computadorizada, o reconhecimento automático de imagens, o rastreamento de raios, o mapeamento de texturas, o controle dos movimentos, os capacetes de realidade virtual, as imagens de ressonância magnética e os sensores multiespectrais são algumas das técnicas que estão deslocando a visão para um plano dissociado do observador humano.



Fotogramas: Caldeiraria transformada em máquina de guerra.

Farocki nos mostra os desenhos do judeu Alfred Kantor (34'), que relembram os dois anos em que esteve preso em Auschwitz, o campo de concentração dos aerofotogramas. Kantor era um *Sonderkommando*, um judeu "preservado" a fim de realizar os trabalhos mais sinistros no campo de extermínio (recolher pertences alheios, retirar e incinerar os corpos da câmera de gás etc.). Tendo habilidade de desenhista, ele reconstitui a arquitetura e a organização do campo de concentração, de modo que observamos diferentes pormenores: o caminhão da cruz vermelha, os pertences dos judeus jogados ao chão, a cerca de arame farpado com postes inclinados etc. Ora, "Alfred Kantor mostra a realidade" (comentário), do mesmo modo que o livro *The Auschwitz Album*, que reuniu as fotografias dos oficiais nazistas nos campos de concentração.

Compreendemos o ato paradoxal (eternizar/destruir) presente nas imagens fotográficas do Holocausto em *The Auschwitz Album*. Sabemos que as fotos,

tiradas pelas mãos dos próprios nazistas, não objetivavam ser publicadas. Farocki analisa uma fotografia do livro em específico, a de uma mulher esbelta recém-chegada a Auschwitz, que (provavelmente) nada sabia do horror do local. No ato fotográfico, diante de uma máquina sempre tão indiscreta, a mulher olha a lente de vesgueio, em uma atitude instintiva, como se ainda quisesse estar em um *boulevard*, pondera Farocki (38'). No tão dramático e enigmático centro de cálculo de Auschwitz, a fotografia, o "corte entre o passado e o futuro" (comentário), expressa bem o contexto paradoxal vivido ali: "A tarefa da SS é acabar com ela e o fotógrafo, que é também da SS, capta a sua beleza, eternizando-a" (comentário).

Conclui-se: "Os campos de concentração eram laboratórios. Laboratórios nos quais se assentavam experiências; onde se exibia a pretensão fundamental dos sistemas totalitários: de que as pessoas poderiam ser completamente domináveis" (comentário). O comentário – uma citação de Hannah Arendt – nos lembra um fato assombroso do século XX: os campos de concentração, os mais tão excêntricos centros de cálculo, não foram apenas estabelecidos para obter o controle total de objetos, mas, expressamente, para o controle total de humanos. A montagem de Farocki alterna entre as fotos aéreas do *laboratório-campo* de concentração de Auschwitz e o vídeo do *laboratório* de ondas artificiais de Hanôver. Após, seu propósito e gesto é o de relembrar o paradoxo eternizar/destruir que esteve presente no desejo de fotografar dos nazistas, encobrindo com a mão o corpo da mulher recém-chegada a Auschwitz.

Fotogramas: Paradoxo eternizar-destruir.

Como separar traços comuns e específicos para *determinar* a identidade de uma pessoa? O intento agora é explicitar o contraste entre o "olho-renascentista" e o "olho-mídia-moderno". A questão militar-policial não é a mesma da arte. (Voltamos às associações de imagens entre as máquinas de visão e as mãos de

artistas desenhando a partir de um modelo.) Os artistas, em meio às técnicas formais, fazem subjetivações e intuições. O reconhecimento na arte é, antes de tudo, uma procura espiritual pela "imagem do homem" (comentário); o reconhecimento policial, procura pragmática pela medição, categorização e numeração do homem.[101]

No processo de "objetivação da arte", as técnicas de reconhecimento ganhariam outros valores. Como é conhecido, Albrecht Dürer [1471-1528] e outros "artistas-matemáticos" da Baixa e Alta Renascença estiveram muito interessados na constituição de desenhos por meio de perspectivas, planos, proporções, sendo eles os inventores de ideias de representação que iriam se generalizar nos séculos seguintes. Vemos trabalhos de "similitude subjetiva" na representação do objeto real de Dürer, Leonardo da Vinci e Piero Della Francesca, sendo contrastados com os de "similitude objetiva". Farocki nos mostra variadas formas de desenhos para criar camuflagem militares na II Guerra Mundial (54'). Para enganar o olho do observador inimigo, que também tinha aprendido a *ver a distância* dos Aliados, os alemães começaram a fabricar espaços militares fictícios, realizando pinturas ilusórias no chão a fim de ludibriar os reconhecimentos aéreos do inimigo: "Um Anti-Dürer, talvez, ou uma atualização" (comentário). A história prossegue ainda para contar sobre um manual "Anti-Anti-Dürer" que os americanos lançaram como estratégia para contornar estas pinturas ilusórias no solo.

A história dos aerofotogramas do Holocausto surpreende, ainda, por um fato. Os judeus Rudolf Vrba e Alfred Wetzler conseguiriam fugir do campo de concentração, no mês de abril de 1944, no mesmo momento em que os aerofotogramas americanos foram realizados (1h03'). Eles dirigiram-se à Inglaterra e aos EUA para denunciar os campos de concentração, mas não foram ouvidos ou atendidos. Farocki conta a história interpretando os aerofotogramas a partir dos relatos dos sobreviventes, procurando expor, com isso, precisamente o poder de reminiscência dos aerofotogramas: "Os nazistas não perceberam que seus crimes foram fotografados. Os americanos não repararam que os fotografaram. As vítimas também não repararam nada. Registros como num livro de Deus".

Farocki retomará o que escreveu Anders, em 1983: é preciso "bloquear os acessos" (1h10') a fim de repetir a história. Anders buscava retomar a declaração de resistência contra os campos de extermínios na II Guerra Mundial para o contexto político europeu da década de 1980, no qual a mobilização

101 Farocki (2003h [1988], p. 22) assinalou: "De acordo com Erwin Panofsky, com o olhar perspectivista [renascentista] se podia interpretar tanto segundo a razão e o objetivismo como segundo a casualidade e o subjetivismo. 'Tem-se um ordenamento, mas o fenômeno visual responde a uma ordem'. [Contudo], se concebemos uma imagem como um dispositivo de medição, devemos prescindir então do casual e subjetivo".

política era contra os acessos às fábricas de usinas e ogivas nucleares.[102] E, pela última vez, Farocki analisa os aerofotogramas de Auschwitz (1h12'), localizando uma sala crematória parcialmente destruída pelos insurgentes. Observamos microvestígios, que fazem o cineasta comentar: "o desespero, aliado a uma coragem heroica, criou uma... imagem" (comentário). Ao contrário do que pode pensar, a resistência também existiu dentro dos campos. Algumas insurreições ocorreram, terminando com os insurgentes sendo presos e mortos. Apesar disso, eles fizeram atos de resistência, da forma como compreendia Deleuze.[103]

Imagens do mundo..., como foi apontado por muitos críticos, teve um original e notável trabalho de montagem com os arquivos de imagens. O documentário é, entre outras coisas, uma longa reflexão acerca das tecnologizações da visão, seus centros de cálculos e suas consequentes novas *epistemes* midiáticas no contexto das violências e barbáries do século XX. Diante da raridade e precariedade de documentos do *centro de cálculo* de Auschwitz, visado a ser apagado da histórica, Farocki ativa, de forma primorosa, o gesto ético e político de que é preciso *imaginar*[104] – mesmo com as adversidades e (intencionais) raridades que deram o conhecido tom sombrio a este período da história.

IV. Imagem operativa e pós-fotográfica

Desde a década de 1980, Farocki vinha estudando a ascensão de câmeras eletrônicas que produziam automaticamente imagens e conferiam algum tipo de ação bastante específica. Câmeras que tinham o traço comum de dispensar a presença humana na operação do dispositivo. No início dos anos 2000, o

102 "A realidade precisa começar. Isto significa: o bloqueio dos acessos às instalações assassinas que existem permanentemente, e que também deve continuar existindo permanentemente. [...] Esta ideia não é nova: permita-me recordar uma ação – ou melhor dizendo, uma não ação – que ocorreu há quarenta anos. Naquele momento, os Aliados apreenderam a verdade sobre os campos de extermínio da Polônia. Foi proposto de imediato bloquear os campos, quer dizer, bombardear um longo trecho das vias que levavam a Auschwitz, Maidanek etc., e sabotear assim a chegada de novas vítimas – a possibilidade de futuros assassinatos" (GÜNTHER e ANDERS, *Schinkensemmelfrieden – Rede zum Dritten Forum der Krefelder Friedensinitiative*. Publicado em Konkret, Hamburgo, 11/1983 apud FAROCKI, 2003h, p. 21).

103 Deleuze (1987): "[...] no tempo de Hitler, os judeus que vieram da Alemanha foram os primeiros a nos dizer que havia campos de extermínio na Alemanha, eles faziam a contrainformação. É necessário dizer, parece-me, que a contrainformação nunca foi suficiente para fazer quase nada. Nenhuma contrainformação perturbou Hitler. Bom, apenas em um caso. Em qual? Aqui que é importante. Minha única resposta será: a contrainformação se torna efetivamente eficaz quando ela é [...] ou se torna um ato de resistência. E o ato de resistência não é nem informação nem contrainformação. A contrainformação somente é efetiva quando ela se torna um ato de resistência".

104 Lembremos a célebre proposição estético-política de Didi-Huberman (2003, p. 56, grifos do autor): "*Imaginar, apesar de* tudo, o que exige uma difícil ética da imagem: nem o invisível por excelência (a preguiça do esteta), nem o ícone do horror (preguiça do crente), nem o simples documento simples (preguiça do estudioso). Uma simples imagem: inadequada mas necessária, imprecisa mas é verdadeira".

cineasta realiza *Reconhecer e Perseguir* (2003), seu estudo de mídia de maior vitalidade a respeito, sendo inteiramente dedicado a tais tipos de imagens nos espaços de produção industrial e de destruição de guerra. Em 2002, no ensaio intitulado *Influências transversais* (FAROCKI, 2013d), publicado originalmente em 2002 na Trafic, revista francesa de cinema, o autor tinha chegado a algumas consequências teóricas de seus estudos de mídia sobre as imagens operativas. Propunha que tais imagens poderiam ser chamadas de *imagens operativas* (*operative Bilder*), isto é, imagens subtraídas a um operativismo em si mesmas, dispensando ou eliminando qualquer elo que ativa um sentido de transindividuação com outras.

Farocki dirá que as imagens operativas são "aquelas imagens que visam restituir uma realidade, mas que partem de uma operação técnica [...]. Coisas nada estéticas, que sejam pura comunicação" (FAROCKI apud MARTÍ, 2010). Elas permanecem, portanto, no sentido restrito do verbo *operar*: cumprindo apenas ações de forma eficiente e prenotada; e colocam-se fora da pretensão de serem imagens realizadas para o conhecimento ou entretenimento, automatizando diversas ações para trabalharem "livres" da intervenção humana. Consistem, como dirá também Farocki (2008c), em imagens que saem do "final de semana de lazer" (sala de cinema) para ganhar de novo "sérios dias úteis de trabalho" (ambientes de produção/destruição), do mesmo modo que nos primórdios do cinema, porém não sendo mais "como um velho e lento cavalo, mas sim como um cavalo de carroçaria".

No campo da arte, Farocki tinha dois marcos importantes: Snow e Klier. O experimento do canadense Michael Snow, *La région centrale* (1971), concebido no mesmo momento do evento televisionado como nunca antes na história, a missão especial Apolo, que levou o homem à Lua, buscava também expressar a perda do centro sob referenciação humana, criando sua *camera activating machine* (termo de Snow). Instalada em uma montanha canadense, o mecanismo de braços com câmera não imitava o olho humano, e o humano não podia imitar a câmera. A arte experimental pós-humana de Snow tornou-se a primeira câmera autônoma da história (THOMAS, 2013; 2004) e impressionou Farocki. Contudo, foi no documentário do alemão Michael Klier, *Der Riese* (O gigante, 1983), que Farocki pôde observar um trabalho artístico inteiramente realizado a partir de imagens operativas produzidas em centros urbanos. A obra mostra os registros das câmeras de controle de aeroportos. Farocki dizia-se impressionado com a obra do amigo, que exibia imagens operativas com gotas de chuva ao som de uma música de Mahler.

Em suas obras, Farocki abordaria as imagens operativas de uma forma eminentemente estético-política, isto é, sem intentar formas artísticas experimentais e já sem a curiosidade tomada por um "tratamento pioneiro". Seus

estudos voltar-se-iam para distintas imagens operativas, estabelecidas como dispositivos de controle temporal e espacial na produção/destruição em fábricas, prisões, ruas, exércitos etc. Aqui também, notoriamente, a aproximação com o pensador das mídias Jonathan Crary é igualmente marcada por uma indagação política capital: o que fazer com todas essas imagens que não são realizadas para o campo estético, mas que servem, em primeiro lugar, para dispor ao controle da vida, contra as populações? (CRARY, 2013).

Os estudos de Farocki devotaram-se também a outro regime de imagens surgido igualmente com o paradigma digital/eletrônico: as *imagens pós-fotográficas* (de simulação, de criação virtual). Estas imagens pós-fotográficas, virtuais, podem ser entendidas como uma "liberação" do modelo arquetipico e das coordenadas geográficas e geométricas (PARENTE, 2002; 1993), que está na base dos paradigmas pré-fotográfico (artesanal, contemplativo, único) e fotográfico (mecânico, perceptivo, reprodutivo). No paradigma digital pós-fotográfico (virtual, derivativo, ubíquo), "pode-se dizer que é o próprio 'Real' (o referente originário) que se torna maquínico, pois é gerado por computador" (DUBOIS, 2004, p. 47). Nas imagens pós-fotográficas pode-se dispensar seguir a série: captar a imagem; inscrever-reproduzir no material; visualizar e transmitir. Quando a imagem digital é gerada ou simulada por computador, obviamente a captação e a reprodução tornam-se diferentes: dispensa-se o "real prévio" que era preciso nos paradigmas anteriores, de modo que objeto e imagem tornam-se uma coisa só, sendo produto do *cálculo* (Idem). Respondendo a uma pergunta sobre seus trabalhos acerca dos *videogames*, Farocki recobrava a problemática central que o motivava com estes trabalhos:

> Talvez eu devesse esclarecer que são as imagens de animação computadorizadas que me interessam, ao invés de videogames. Estas imagens estão à beira de se tornar a norma, fazendo as imagens com base em fotografia começar a se mostrar anacrônicas. Porque aquelas geradas por computador não são apenas uma cópia do mundo – eles são uma nova criação de mundo (FAROCKI, 2012e).

Farocki foi um estudioso dessas imagens, imediatamente quando elas surgem e, expressamente, quando se disseminam nos horizontes da guerra e da vida urbana. A partir de alguns modos de inter-relação da imagem virtual com a real – destacados pelo teórico Jean-Louis Weissberg (1993) –, poder-se-ia registrar diferentes extensões dos trabalhos de Farocki em relação às imagens pós-fotográficas: 1. Em *Serious Games* (2009-2010), quando estuda a *apresentação* do real a partir do virtual (ex.: um capacete que simula espaços de guerra vividos pelos soldados); 2. Em *O que há?* (1991), quando estuda a *interpretação* do real a partir do virtual (ex.: um *software* de produção de

imagens que analisa o movimento do olho observando uma revista, a fim de inferir dados sobre a eficiência de *marketings*); 3. Em *Criadores do mundo de consumo* (2001), quando estuda o *prolongamento* do real no virtual, por contiguidade (ex.: um percurso na arquitetura de *shopping* através de uma maquete virtual); 4. Em *Imagens do mundo e inscrições de guerra* (1988), quando estuda a *injeção* do real no virtual (ex.: tele-atuação ou teledetecção e mapeamento digital de objetos na indústria automobilística); 5. Em *Paralelo* (2012-2014), quando estuda a *visualização* do virtual por uma janela real (ex.: telas/monitores que apresentam as simulações dos *games*, modificando-as conforme as interações do jogador); 6. Em *Reconhecer e Perseguir* (2003), quando estuda a *tele-presença* do real no virtual (ex.: as ações a distância, de tele-presença e realidade artificial a partir de rastreamentos/coletas de informações com câmeras operativas em mísseis).

Ao estudar as imagens virtuais, Farocki não procurou repetir visões exageradas ou "desesperadas" de autores pós-modernos. Seriam as imagens restringidas ao espetáculo? – *Nas condições modernas de produção, a imagem se reduz a uma imensa acumulação de espetáculos* (DEBORD, 1997); seriam elas "esvaziadoras" do real? – *O princípio da realidade sucumbe diante do princípio da imagem virtual* (BAUDRILLARD, 2002); estariam então elas submersas às estratégias de dissuasão, desaparição? – *O antigo olhar será substituído por um estado regressivo, uma espécie de sincretismo* (VIRILIO, 1989). Ora, no cineasta alemão não encontraremos a pretensão de uma resposta categórica, ontológica, na qual anuncia sobre *o que é* a "imagem moderna" ou "pós-moderna". Notaremos sempre que o satisfará dizer que aquilo que uma imagem *é* ou *produz* depende das mediações, ou da ausência destas, no ambiente em que emergem. Este valor das mediações é, certamente, fundamental para alguém que se dispõe a acionar um *operar mídias*.

Devemos notar que, sem deixar de fazer uma leitura crítica, afastando-se principalmente de determinismos e generalizações perniciosas, Farocki apreendeu variados trabalhos dos referidos pensadores, sobretudo seus estudos históricos e sociológicos. Assim sendo, Farocki não deixou de continuamente investigar, por exemplo, um diagnóstico histórico que decididamente poderia estar em uma obra de Virilio: a indústria supre o trabalho manual, bem como o trabalho visual humano.[105]

Entre Virilio e Farocki, as perspectivas históricas são, quase sempre, muito próximas, mas os saldos diferentes. Em Farocki, antes de tudo, a automação da percepção ou industrialização da *pre*visão por imagens pós-fotográficas

105 Farocki retira a ideia de um filme institucional sulço de 1949 sobre a racionalização do trabalho, *footage* usado primeiramente em *O que há?* (1991) e, após, em *Reconhecer e Perseguir*.

indica investigar questões políticas – as novas violências a partir de imagens, principalmente –, evitando os axiomas ou os argumentos ontológicos, que sobrevém em Virilio.[106] De tal modo, mesmo não tendo uma atitude iconoclasta ou apocalíptica, Farocki aproxima-se dos temas/questões levantados pelo pensador francês. Isto porque, assim como Jonathan Crary, Virilio discutiu intensamente a questão da obsolescência humana, especificamente, da delegação de gestos humanos para a automação maquínica; tema que, para Farocki, apesar de não decidir *a priori* algo negativo ou positivo, demarcava uma questão fundamental sobre a atual condição humana contemporânea e seus novos horizontes políticos.[107] Farocki, quando indagado sobre os aspectos positivos das *imagens pós-fotográficas* (dos *videogames*), respondeu da seguinte maneira:

> Ora, sim. Eu não gostaria de ser um juiz. O problema é que há uma grande contradição entre videogames e vida real. Na vida real não temos intervenção; não podemos controlar tudo. Em videogames, de repente você é o mestre do universo. Videogames trazem de volta uma brutal vitalidade onde sua vida é baseada na competição, em competição vital. Por outro lado, é claro, é interessante que em jogos de vídeo você também pode navegar de diferentes formas, o que lhe permite olhar para os detalhes [...] (FAROCKI, 2012e).

A instalação *Serious Games* (2009-2010),[108] constituída de quatro vídeos, representou um estudo das imagens pós-fotográficas de *realidade virtual* (de imersão, interação, envolvimento) utilizadas no campo militar. Sobre a gênese deste trabalho, Farocki relata:

> Em 2009, fizemos uma filmagem de dois dias na base militar de Fort Lewis, perto de Seattle, Washington. Fort Lewis tem 40 quilômetros quadrados e 40.000 habitantes, aproximadamente. Estávamos num prédio com alguns ambientes, próximo à cantina. Filmávamos um workshop no qual terapeutas

106 *Quanto mais cresce a rapidez, mais decresce a liberdade*, era, por exemplo, o axioma exposto no livro *Velocidade e Política* (VIRILIO, 1996); ou: *o virtual se impõe ao atual*, no qual constituía um argumento ontológico de *Estética da desaparição* (VIRILIO, 1989).

107 Jenlien e Draffan (2004, p. 28) nos dão ideia do horizonte político presente nos diversos processos atuais processos de industrialização da vida: "Há uma necessidade de controle versus a necessidade de liberdade. Necessidade de burocracia para fazer andar as instituições versus necessidade de democracia. Necessidade de administração e regulação dos mercados versus necessidade de liberdade e auto equilíbrio [...]. [Necessidade de] promoção de análise científica versus o amor e as relações sociais. [...]; de força de polícia versus necessidade das pessoas agirem em sua autodefesa; de governança paternalista versus indivíduos autônomos em comunidades. [...] Na guerra entre tais perspectivas, os vencedores, no aqui e agora, são aqueles que servem às corporações e burocracias governamentais."

108 *Serious games* é o termo utilizado para denominar os jogos virtuais que são desenvolvidos para fins diversos além do simples entretenimento. Ao contrário dos *games* comerciais, tais jogos virtuais não buscam necessariamente empatia com o jogador.

civis explicavam a terapeutas do exército como lidar com o *Virtual Iraq*, instrumento usado no tratamento de soldados e ex-soldados traumatizados pela guerra (FAROCKI, 2010d, p. 95).

O programa Iraque Virtual foi uma oportunidade para Farocki abranger a "tendência nova e estranha" (como ele mesmo expressou) que as imagens pós-fotográficas começavam a empreender. Nos terceiro e quarto vídeos da instalação, *Immersion* e *A sun with no shadow*, a reconstituição virtual da paisagem iraquiana surge a partir de representações virtuais, de relevos, homens, carros, casas, estradas, luminosidades... cheiros etc. O objetivo é fazer com que o soldado "entre" no *game* e passe a reviver seu momento traumático. Recupera-se, pois, o maior número de elementos espaciais e temporais que havia na ocasião. A realidade virtual criada é uma terapia de "imersão", portanto; ou melhor, uma terapia de "descondicionamento", visto que suas práticas estão próximas da visão teórica do fisiólogo russo Ivan Pavlov. Estas animações de *games* servem, assim, como "iscas", já que a maioria dos soldados se nega ou sente vergonha de ir ao psicólogo. Nas experiências filmadas, observamos as simulações de franco-atiradores, explosões, carros-bomba. Como disse Farocki, se nos filmes de Hitchcock as cenas constituíam-se a partir de traumas pelos quais os personagens haviam passado, na "imersão" de *Serious Games* parece possível ver aquilo que o paciente está a imaginar (FAROCKI, 2012d). Nos dois primeiros vídeos, *Watson is Down* e *Three Dead*, compostos de cenários cinematográficos e virtuais, destacam-se ambientes e tarefas exclusivamente de treinamentos de soldados para entrar, mesmo que virtualmente, nos campos de batalha. Os vídeos fazem reconstituições diversas de paisagens do Iraque e do Afeganistão e inserem *players* (tanques de guerra, pessoas). No primeiro, vemos os jovens soldados em treinamento no *videogame*. Sentados, diante de seus laptops, eles estão no comando de tanques de guerra; reconhecem o território, passam por centenas de civis, exploram o terreno, enquanto utilizam estratégias de defesa. Os controladores do *game* têm as suas disposições elementos diversos para surpreender e avaliar os soldados. De repente, durante um ataque, um dos soldados, "Watson", cai morto. A cena é ensejo para refletir sobre a trivialidade da morte na situação de uma guerra virtual (ou da guerra real comandada, por um dos lados, de forma virtual). A situação do segundo vídeo é a de uma emboscada. Acompanha-se e avalia-se um soldado a pé pedindo reforço, uma vez que, logo ao entrar em um vilarejo, é surpreendido por adversidades e precisa tomar as melhores providências.

Tais situações de treinamento serão utilizadas para efetuar avaliações dos reconhecimentos e procedimentos realizados pelos soldados. Os vídeos de *Serious Games* dão uma prova das *formas de inteligência* às quais os soldados

americanos estão sendo dotados hoje. No contexto contemporâneo, a indústria de guerra utiliza os dispositivos pós-fotográficos para treinar/medicalizar os soldados que vão/voltam da guerra. Uma indústria que se quer, obviamente, em alta perfomatividade. Seu objetivo é adequar os indivíduos aos *inputs* e *outputs* dos espaços de guerra, e civis. Aqui, portanto, vislumbramos um evidente horizonte do atual "espírito do capitalismo", no qual a estratégia é *flexibilizar*, e não *plasticizar* o cérebro (MALABOU, 2008); ora, a flexibilidade enquanto sinônimo de adaptação, readaptação, produtividade, procura fazer com que os soldados possam suportar as disrupções das tecnologias, do trabalho; suportar suas tarefas, seu "tempo perdido", seu trauma da guerra... Por que se flexibiliza? Flexibiliza-se, acima de tudo, para, de alguma forma, tentar *conter* – conter o horizonte plástico de individuações psíquicas e coletivas, as suas potências de vida, com seus reais saber-viver e saber-fazer: "Flexibilidade é plasticidade menos o gênio" (Idem, p. 12).

Fotogramas: Treinamento virtual de soldados (Serious Games, 2009-2010).

A instalação *Paralelo* (2012-2014), última obra de Farocki, emprega a estratégia de *montagem suave* e perfaz um estudo de arqueologia de mídia, realizando observações estéticas e sociopolíticas sobre as atuais imagens pós-fotográficas de *videogames* comerciais. A obra é igualmente constituída por quatros vídeos. Nesta, temos respectivamente estudo das imagens pós-fotográficas, levando em conta: 1. *Elementos* (fogo, água, árvore), 2. *Espaços* (borda, paisagem, superfície, vazio), 3. *Movimentos* (aproximação, distanciamento), e 4. *Formas de imputação de estereótipos psicossociais* em personagens dos *games*.

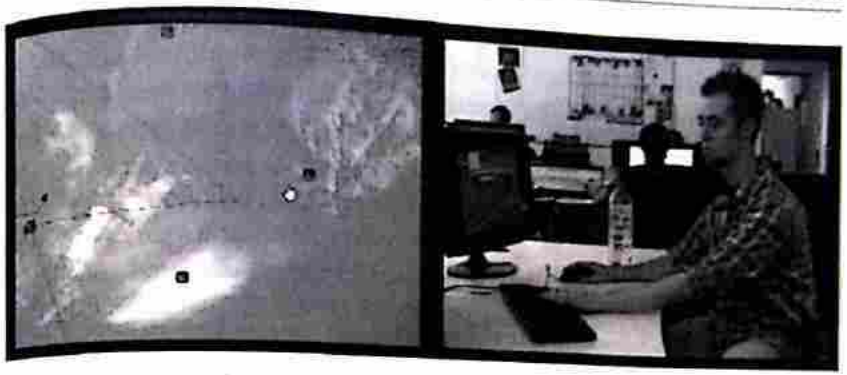
A exigência própria dos *videogames* é a presença ativa do espectador. Porém, este é ativo apenas na medida em que entra no universo programado das simulações virtuais. As simulações – acústicas, verbais, visuais – fazem o jogador imergir em uma relação real-virtual nova. A história das representações

pós-fotográficas expôs a propriedade de um "novo construtivismo". Em trinta anos, as imagens dos computadores aperfeiçoaram-se de maneira notável – "como se não quisesse esperar milhares de anos para chegar a sua Renascença" (comentário do primeiro vídeo). Nos primórdios, nos anos 1970, os *videogames* tinham *pixels* retangulares, grandes, pouco definidos, nos quais a representação de árvores, nuvens ou água eram bastante simples. Em pouquíssimos anos, a evolução da representação foi enorme. Hoje não vemos mais os *pixels*, mas sim o alto detalhamento das imagens, animadas ou não. Assim, subitamente, a imagem digital saiu de uma expressão apenas *simbólica* para o horizonte de um novo *construtivismo*.

Para Farocki, com as imagens pós-fotográficas haveria uma transformação no *realismo* das imagens dos *videogames*, no sentido em que os seus construtores não buscariam mais construir, como dizia a lenda dos egípcios antigos, "uma imagem tão real que poderia enganar beija-flores". A partir disso, no primeiro vídeo da instalação, observa-se a evolução do detalhamento nas representações virtuais de alguns elementos básicos (fogo, água, nuvem e árvore). Segue-se, por exemplo, uma linha arqueológica da presença de árvores, por meio de *videogames* como: *Mistery House* (1980), *Pitfall* (1982), *The Legend of Zelda* (1984), *Archipelagos* (1989), *Secret of Man* (1993), *The Elder School* (1994), *Anno 1602* (1998) e *Anno 1701* (2006). Aqui, analisa-se as mudanças que vão dos primeiros *games* ainda *diagramáticos*, que passam para os *figurativos*, e, por fim, chegam aos *detalhistas*, hiper-reais, com sombras, folhas, galhos, por exemplo, que já podem simular movimentos com o vento. No segundo vídeo, analisando o tema das *bordas* em *videogames* contemporâneos, Farocki nos mostra os limites ou os "vazios" de *games*, evidenciando uma questão filosófica: como entender a finitude ou infinitude dos espaços criados por estas imagens?

Em certo momento do vídeo, estamos em uma empresa construtora de *games*. Assistimos a um jovem exercendo a profissão de *game designer*. A partir de um *software* e de gestos com o *mouse*, o jovem realiza a tarefa de geometrização de um *game*, diferenciando as nuvens de modo que a construção dos espaços torne-se singular, demarcando as paisagens e movimentos possíveis do jogo.[109]

109 Pensando as novas fenomenologias de produção de imagens no paradigma digital, Flusser (2008, p. 38) escreveu: "Os produtores de imagens técnicas tateiam. Condensam, nas pontas dos dedos, imagens. As teclas que apertam fazem com que aparelhos juntem elementos pontuais para os transformar em imagens. Tais imagens não são superfícies efetivas, mas superfícies imaginadas. São imagens imaginada".



Fotogramas: Game designer: construção de nuvens (Paralelo, 2012-2014).

Passamos das representações de *bordas* para as *superfícies* e *conteúdos* (terceiro vídeo), de modo que a reflexão central que as imagens nos provocam é outra: quais são as experiências possíveis de experimentação espacial de ambientes ou eventos em *videogames* atuais? Ou, então, pensando diretamente no contexto do vídeo: o que significam estas virtualidades que fazem um jogador "cortar" um arbusto ou "entrar" em um bloco de concreto? E este longo *travelling* que sai de um cenário de guerra em uma avenida para ir ao longe, no espaço, olhando a cidade como uma maquete? Observamos, pois, a fluidez extraordinária do "construtivismo virtual" dos *games*. A imagem *rompe* a relação entre forma e matéria, salientando uma aproximação/distanciamento hiper-real dos eventos e espaços.[110]

No último vídeo, Farocki muda o foco, estudando as construções (estereotipadas) dos personagens de *games*. A abordagem levanta um tema sociológico relevante hoje: a nova era dos *games* será aquela que procura *explicitar* e *predizer* com alta destreza os comportamentos e sentimentos de seres humanos, e de outros seres animados. Acompanham-se algumas destas situações em *games* como *Call of Duty 4*, *For Cry 3*, *Grand Thelf Auto V* e *Red Dead Redemption*. As cenas de tais *games* mostram anti-heróis dentro de seu mundo egocêntrico. Eles aproximam-se das pessoas nas cidades, podendo perturbá-las, agredi-las fisicamente, roubá-las etc. Tais atos geram protestos, fugas ou resistências nas pessoas. Observamos as formas de comunicações verbais e gestuais de personagens-jogadores e outros personagens presentes. Além de questões estético-políticas sobre os estereótipos criados, tais contextos

110 Criam-se situações nas quais geram novas formas de cognição e imaginações. Farocki experimenta games em que vemos a representação de um rio ou rocha, sendo que esta representação existe apenas na superfície. Os jogadores são capazes de observar que não há representação de líquido ou sólido abaixo da superfície. Quando este entra no pilar de concreto, por exemplo, ele ainda pode girar sua visão 360°.

dos *videogames* vêm criando dimensões diegética e extra-diegética[111] inéditas, nas quais os jogadores aparecem de maneira antagônica: como ativos (podem ser vistos sob a ótica de suas destrezas, "liberdades") e passivos (podem ser vistos sob a ótica dos papéis sociais e comportamentos já bastante predefinidos). São *jogadores-personagens*.[112]

Imagens da prisão (2000) é um documentário que explora, entre outras coisas, a "produtividade" das *imagens operativas*, abrindo-nos para as questões políticas mais complexas sobre tal regime de imagens e o paradigma digital como um todo, que estarão presentes cabalmente em *Reconhecer e Perseguir* (2003), como veremos a seguir.

A arquitetura dos presídios é um espaço, por excelência, da *câmera-visão que controla*, da *Kontrollblicke*, como disse Farocki (1999). A prisão é o modelo exemplar para estudar a relação entre o produtor/repressor/observador de imagens e aquele que é observado por estas imagens. No documentário, Farocki explora exatamente a imputação deste modelo. O que revelam as câmeras/imagens institucionais, de gerenciamento, *footage*, filmes clássicos e câmeras de controle diuturno dos presídios?

Ao empreender sua arqueologia, Farocki procura responder à pergunta acima. Podemos rapidamente lembrar o inventário (não completo) de *Imagens da prisão*: um filme de internato ou de asilo nos anos 1920, na Alemanha; um *footage* de prisioneiros egípcios "nunca treinados sobre como agir diante câmera"; um registro de uma rebelião e os procedimentos policiais de repressão dentro de uma prisão nos EUA; as imagens dos sistemas de vigilâncias, com suas múltiplas câmeras operativas, que "desmitificam a prisão"; a cena de um *peep-show* em um filme de Jean Genet, mostrando a prisão como lugar de "transgressões, pelo menos nas fantasias, desejos"... Ao analisar essas imagens, Farocki anuncia: a prisão não é somente um lugar da visão que controla, mas, acima de tudo, "um projeto antropológico". O resgaste arqueológico permitirá apreender aquele enunciado de Foucault, no qual o filósofo profere que a prisão é o único lugar onde o poder pode se manifestar em sua

111 Em produtos audiovisuais, a *dimensão diegética* diz respeito às ações e elementos *de dentro* da cena (ex.: em uma cena, o personagem liga o rádio e uma música se torna trilha sonora); a *dimensão extra-diegética*, ao contrário, diz respeito às ações e elementos *de fora* da cena (ex.: em uma cena, o diretor adiciona uma música que se torna a trilha sonora).

112 Esta situação nos *videogames* atuais, afirmam Elsaesser e Hagener (2011, p. 178), institui uma "[...] coerência diegética por meio de um conjunto de regras e convenções, em que o corpo do participante ou do jogador está totalmente cooptado no espaço diegético, enquanto que, no entanto, sabe-se que ele/ela também existe no espaço extra-diegético, seja em um quarto ou em uma sala de jogos. [...] O corpo do operador (ou como [Alexander] Galloway denomina, o jogador), o controle do jogo (via joystick, teclado, console) e a ação na tela se aglutinam para criar uma realidade imaginária que ligam a máquina e o ser humano. A realidade virtual apela, assim, ainda mais diretamente para o corpo e os sentidos, mas não de qualquer forma 'física' simples ou direta: contato (seja por olho ou mão, ou ambos) é mediado, traduzido, retransmitido".

nudez, em sua dimensão mais excessiva e justificar-se como poder moral. Os dispositivos de câmeras operativas das prisões contemporâneas estabelecem um controle total, nu e cru dos detentos. "A câmera tornou-se nosso melhor inspetor", havia dito J. F. Kennedy (VIRILIO, 1993, p. 14). Ora, com as imagens produzidas por essas câmeras, o espectador reduz-se a um inspetor ou policial, interessando-se apenas em encontrar os "desvios" ocorridos nelas.

> O que é interessante nas imagens de câmeras de vigilância é que elas são usadas de um modo puramente indicial; não se referem a impressões visuais, mas apenas a certos fatos: o carro ainda estava no estacionamento às 14h23min? O garçom lavou as mãos depois de usar o banheiro? E daí por diante. Insiste-se nessa atitude até o ponto em que as imagens podem ser consideradas totalmente inúteis, quando nada especial acontece, e são frequentemente apagadas de imediato para economizar a fita (FAROCKI, 2003i, p. 67).

No documentário, vemos a introdução de inovações em matéria de câmeras operativas – de escaneamento biométrico, de íris, de rastreamento e armas de fogo acopladas às câmeras de vigilância. Com essas tecnologias, a polícia pode ter cada vez menos contato com os presos. Ao final, assistimos às cenas do caso de uma briga de gangue dentro do presídio de Corcoran (Califórnia), que provocou a morte do prisioneiro Martinez. Do centro de vigilância da prisão, a polícia disparou a arma de fogo acoplada à câmera de vigilância do pátio, acertando letalmente o prisioneiro. O fato gerou protestos e processos jurídicos por parte de órgãos de defesa dos direitos humanos. Tais reações se valeram para forçar as prisões americanas a substituírem as *câmeras-arma de fogo* por *câmeras-líquidos lacrimogênios*.

Os estudos em *Imagens da prisão* fizeram Farocki sentenciar: "Na produção de mercadoria os seres humanos foram excedidos pelas máquinas, do mesmo modo se pretende que a custódia dos presos se leve a cabo quase sem intervenção humana direta" (Idem, p. 68). A tecnologia de escaneamento da iris extingue a fuga por falsa identidade. Mas são as cintas eletrônicas no corpo dos prisioneiros que mudam completamente o assunto: elas dispensam a própria arquitetura da prisão e a própria ideia de fuga. "Com este dispositivo, qualquer quarto pode se transformar em uma prisão" (comentário). *Imagens da prisão*, obra do início do século XXI, anunciava assim a direção do novo estado geral da *vigilância distribuída*[113] presente nas sociedades contemporâneas.

113 "Falar de vigilância distribuída é [...] bastante diferente de falar de vigilância total ou panóptica [...]. [N]ão se trata de uma simples expansão de modelos historicamente conhecidos, mas de outra configuração das práticas e dispositivos em que a vigilância se torna um processo distribuído entre múltiplos atores, técnicas, funções, contextos, propósitos, afetos etc. [...]. [A] mobilidade, nesse processo, é menos o que se

Fotogramas: Vigilância panóptica e distribuída (*Imagens da Prisão*, 2000).

- ***Reconhecer e Perseguir (2003)***

Pattern recognition e *object tracking* são denominações de tecnologias utilizadas em mísseis teleguiados. O título *Reconhecer e Perseguir* (*Erkennen und Verfolgen*) do documentário evoca justamente tais propriedades tecnológicas que satisfazem as câmeras operativas avançadas. Um título que soa notoriamente foucaultiano, além disso.

Em uma entrevista, Paul Virilio – pensador que igualmente havia se interessado pela relação entre as tecnologias de imagem e os artefatos de guerra – recordava da seguinte maneira um projeto seu de livro:

> Quando eu preparei meu livro *Guerra e Cinema* à [revista] *Cahiers du cinéma*, encomendado por Serge Daney, as pessoas me disseram: "Ah! Você vai fazer um livro sobre filmes de guerra!". Eu disse: "Não, absolutamente. Eu não me importo com John Wayne!". O que me interessa é como o cinema serve para fazer a guerra. É compreender, por exemplo, o princípio das câmeras de aquisição de alvos. O termo técnico é muito interessante. *Aquisição de alvos*: aqui não é uma metáfora! Eu fui ao Forte de Ivry, à Paris, onde estão dispostos todos os arquivos, para lhes solicitar informações sobre as câmeras. Eles me responderam: "Mas as câmeras fazem partes das armas hoje" (VIRILIO, 2002, p. 20).

Da mesma forma que Virilio, o projeto "cinema e guerra" de Farocki não buscará um estudo de mídia a partir de "filmes clássicos de guerra". Seu interesse se volta para o movimento histórico de desenvolvimento das imagens operativas e para mudanças sociopolíticas com o advento do paradigma digital/eletrônico – que teria deixado os contextos das guerras cada vez mais

pretende estancar ou conter, do que aquilo que se deseja orientar, conduzir, capitalizar ou potencializar em determinadas direções" (BRUNO, 2009, p. 141). Ver também: Bruno (2013).

próximos das operações realizadas com *videogames*. Como Virilio também, este interesse permitiria a Farocki apreender um pouco do sentido daquela frase pronunciada por W. J. Perry, um ex-funcionário do departamento de defesa americano: "Eu diria: a partir do momento em que você pode ver um alvo, pode esperar destruí-lo" (VIRILIO, 1994, p. 99).

No início do documentário, observamos uma imagem operativa paradigmática (1'): um míssil teleguiado na Guerra do Golfo (1991). Uma imagem em branco e preto, com marcações de coordenadas (linhas cruzadas na tela indicando se tratar da visualização de um alvo). A legenda nos permite certificar: estamos em 1990-1991, na Guerra do Golfo. No momento, os EUA aplicam sua *Operation Desert Storm* no Iraque. Em tal guerra, um impetuoso *videogame war* seria cotidianamente vinculado pelos canais de mídia internacional.[114] Logo de início Farocki deixa claro o sentido destas armas com câmeras/imagens operativas embutidas: servem para controlar o funcionamento e saber a eficácia de sua ação; servem como um "controle de qualidade" do produto/mercadoria.

Farocki exibe uma proposição capital na arqueologia política de *Reconhecer e Perseguir*: a gênese dos mísseis na sociedade esteve entrecruzada com a produção em massa proporcionada pela era mecânica (2'). A era eletrônica criou os mísseis de destruição em massa, mas foi a linha de montagem do fordismo que deu a forma fabril, serial, automatizada aos mísseis. "Há certamente uma relação entre produção e destruição" (comentário).

Fotogramas: Produtividade/Destrutividade.

Os foguetes (civil) ou mísseis (militar) existem desde a China Antiga. Os chineses atiravam suas "setas de fogo" contra os inimigos. Na Europa, seu aparecimento foi concomitante com a chegada da pólvora, no fim da Idade

114 Apesar de terem sido excessivamente exibidas, menos de 10% das bombas utilizadas estavam embutidas com dispositivos de GPS (*Geoposition System*). O míssil típico com esta tecnologia era o *MIM-104 Patriot*.

Média. No século XIX, com a industrialização e aumento da mobilidade, os foguetes, isto é, a tecnologia de fechas com explosivos na ponta, foi arma estratégica (míssil) em algumas batalhas, tais como na Guerra Civil Americana e em batalhas de Napoleão. As mobilizações tecnológicas na I e II Guerra Mundial colocaram os mísseis em seu estágio avançado. Na I Guerra Mundial, a França começou a lançar mísseis a partir de aviões. Foi, no entanto, na Alemanha Nazista[115] – período no qual Farocki começa sua arqueologia – que realmente surgiram os mísseis de *ação a distância* com câmeras embutidas. A partir de um *footage*, Farocki demarca o paradigmático ano de 1943: o ano-chave de desenvolvimento do míssil V2, na Alemanha. As imagens mostram um cientista alemão manipulando um equipamento que simula a determinação de alvos em altitude; um vídeo institucional do exército, evidentemente (3').[116]

Farocki quer, obviamente, alcançar uma arqueologia de modo que possa discutir questões contemporâneas. Para deixar claro essa intenção, nas imagens seguintes, vemos as atuais máquinas de visão militares (tanque de guerra) e civil (pista de aeroporto). São imagens de dispositivos do século XXI, que objetivam exatamente alcançar uma *pré-ação* ou *pré-visão*. Em outro vídeo, notamos equipamentos com câmeras infravermelhas trabalhando com enquadramentos panorâmicos e destacando imagens semelhantes às de *videogames*. Essas máquinas de visão podem transpor a capacidade humana. Na guerra, o domínio do espectro eletromagnético é um potencial de diferenciação frente ao inimigo: hoje "o vencedor da guerra é quem explora melhor o espectro eletromagnético" (VIRILIO, 1994, p. 107).

O século XXI levou os espaços militares para dentro dos computadores. Estamos na era da *cyberwarfare*. Farocki utiliza a *montagem suave* para evidenciar o ambiente virtual de imagens operativas imediatamente em interação com o ser humano. Vemos então imagens de um computador de bordo sofisticado, em que o horror da guerra desaparece para dar lugar às telas de *videogames*. Em um laboratório de treinamento (7'), o militar anuncia: "a máquina me avisou que estou sendo atacado"; "a máquina me diz para apertar o botão 'x'". São cenas de simulação de uma guerra eletrônica.

Imagens operativas servem para o controle de qualidade da ação a distância dos mísseis: "A bomba atingiu o alvo?". Observamos imagens lacônicas, sem áudios, da bomba atingindo a mira. São imagens que servem para uma informação: uma *imagem-informação*, sem nenhuma intencionalidade

115 A Alemanha, notadamente com o engenheiro Wernher von Braun, figura-chave nas inovações da área, desenvolverá os mísseis de longo alcance V1 e V2. A partir de então, os mísseis ganham a sua conformação moderna (com tecnologia eletrônica, motores de alta propulsão e câmera integrada).

116 Para uma arqueologia sociotécnica dos mísseis (e foguetes), ver por exemplo: Riper (2004); De Landa (1991); Mackenzie (1993).

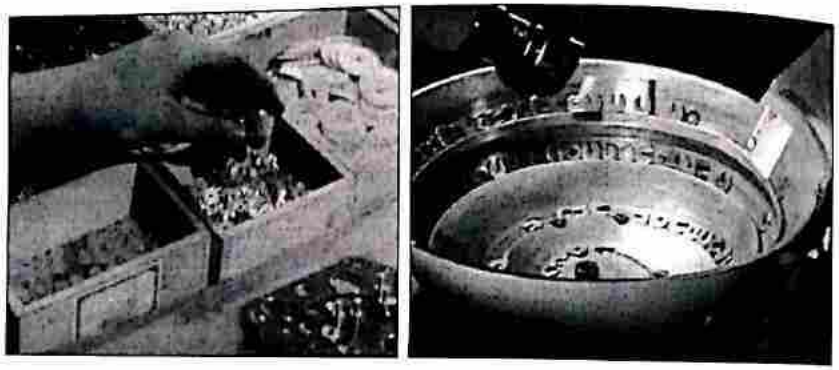
estética. Os primeiros mísseis teleguiados com câmeras necessitavam de aviões apoiadores. A *ação a distância* ainda era restrita. Conjugava-se a antenado míssil com o avião para possibilitar a reprodução de imagens por meio de televisões de tubos catódicos. Estas imagens encontradas por Farocki em um *footage* patenteiam a correspondência entre o desenvolvimento da televisão e a construção de câmeras "suicidas". Sobre a história da televisão, Kittler nos lembra que:

> [A televisão foi] [...] em grande medida um produto da eletrônica militar. Isto deve ficar bem claro. Também deve ficar claro que a história do desenvolvimento da televisão foi a primeira realização eletrônica de todas as expressas na teoria da informação de Shannon. Primeiro era um conversor de imagens em correntes totalmente eletrônicas e, portanto, uma fonte de sinal de televisão. Depois era um circuito totalmente eletrônico de transmissão e, portanto, um canal de televisão. Após, era um conversor de corrente totalmente eletrônico e, portanto, um receptor de televisão. Sua quarta função, que só se desenvolveu mais tarde, foi também de servir como um dispositivo de armazenamento de imagem eletrônica (KITTLER, 2010, p. 208).

Manter-se a distância a partir de imagens que objetivam acompanhar um míssil, é, evidentemente, um assunto de alto interesse militar (8'). Farocki retoma uma questão elementar já destacada em *Imagens do mundo e inscrição de guerra* (1988). Ora, os motivos permanecem os mesmos que fizeram nascer a fotogrametria de Meydenbauer: sempre o medo, o perigo da atuação *in loco* (queda, morte, ataque do inimigo, insalubridade, inacessibilidade). Na sequência, passamos do *manter-se a distância* de espaços militares aos civis. O cineasta emprega imagens de uma empresa de laminação (10'). Câmeras permitem manter o trabalho a distância do calor e do ruído. Vemos um funcionário em uma sala protegida com duas televisões divididas em quatro imagens em cada tela, oito câmeras à disposição do funcionário. São câmeras que servem simultaneamente para visualizar e controlar a distância diferentes ângulos e ambientes de laminação. Na imagem de uma câmera, em específico, vemos a aplicação do recurso de raios-X. Em determinado caso, o olho humano é incapaz de ver certos defeitos na produção e, assim, uma imagem em diferentes tons de vermelho pode ressaltar a conformidade ou inconformidade do material laminado.

As máquinas de visão imitam o olho humano, suplantando-o em variados aspectos. A utilização avançada de *zooms*, de filtros de imagens por ondas luminosas e de digitalização por computadores pode permitir que se observem objetos e fenômenos que o olho humano está impossibilitado. Do

mesmo modo, a mão robótica maximiza e alcança as funções táteis e motoras (de pontuação, rotação, separação, carregamento, ajustamento) impossíveis às mãos humanas. Farocki utiliza imagens de indústrias automobilísticas e processadores, locais onde podemos observar a substituição quase total de humanos na produção. Vemos um dispositivo chamado *Optomat* (20'), que separa em posições corretas e incorretas uma peça de metal, associando-se à câmera operativa e equipamento de sopro de ar, o que dispensa qualquer ação da mão e da visão humana.



Fotogramas: Imitar e superar a visão e a mão humanas.

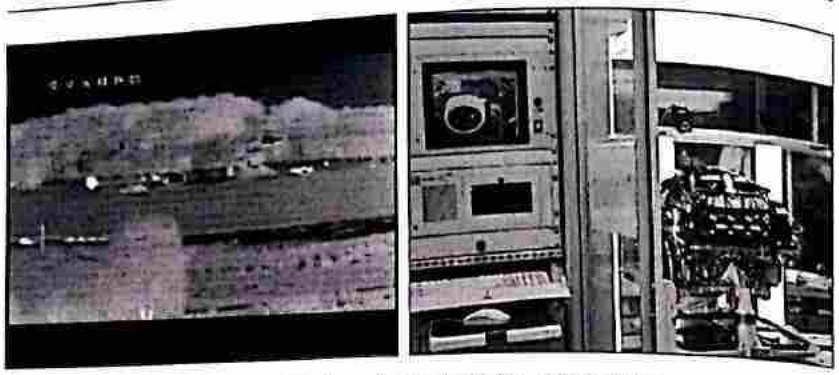
Voltamos à arqueologia das imagens operativas em mísseis alemães durante a II Guerra Mundial – o míssil HS 293-D, de 1942 (14'). Vemos aquelas imagens pioneiras, ainda televisionadas por antenas de televisão, conforme comentadas há pouco. É fato histórico que os primeiros mísseis teleguiados alemães registraram as imagens da câmera "suicida" a partir de outro equipamento de câmera em frente a um aparelho de televisão. Tal ação era necessária porque, nesta época, as emissões televisivas ainda não podiam gravar suas próprias imagens. De tal modo, as primeiras câmeras "suicidas" das inovações militares forçaram a resolução de diversos problemas, dando impulso à implantação da indústria televisiva.[117] Farocki, em artigo, relatou da seguinte maneira o fato:

> Dado que até os anos 1950 não era possível registrar imagens eletrônicas, provavelmente esta sequência seja a única documentação fílmica que se conservou daquele teste, filmado no momento por um dos técnicos com uma Bolex diretamente ao monitor. O míssil HS293D não chegou a ser utilizado na II Guerra Mundial, mas a miniaturização da câmera de televisão foi um grande passo tecnológico. À diferença dos fabricantes de mísseis, os instaladores dessas câmeras não continuaram seus trabalhos nos Estados Unidos, senão na indústria televisiva da Alemanha Ocidental (FAROCKI, 2004d, p. 448).

117 Aqui notamos também os comandos do míssil de 1942, que se assemelham enormemente aos posteriores *joysticks* dos *videogames*.

"A fábrica é um lugar sob vigilância, de constante iluminação e regras fixas"; fora dela, "os detectores têm que ser aperfeiçoados ou então o mundo inteiro tem que se adaptar às condições da fábrica" (comentários). Obviamente, Farocki dialoga com as noções de sociedade disciplinar e de controle de Foucault e Deleuze. Na fábrica, sociedade disciplinar; fora dela, sociedade de controle. O mundo fora da fábrica é impossível de ser controlado pela onividência e onipresença dos dispositivos de imagens que podem estruturar os 'corpos úteis e dóceis' dentro da fábrica. O *panóptico* estendido ao mundo todo é algo impraticável. Nos territórios "extra-fabril", os dispositivos de imagens operativas agem de outra maneira: por modulações, cifras, fragmentações, monitoramentos, ordens em escala e estatísticas (seguem imagens de dispositivos de guerra para visão e identificação de elementos em ambientes nos períodos noturnos). Apesar de métodos diferentes, ambos os regimes impetram a mesma ação produtiva para a conquista de ambientes – *reconhecer e perseguir*.[118] Reaparecem, então, imagens de máquinas de visão em linha de montagem de fábricas automotivas (17'). Em uma esteira de produção, os produtos (estruturas de motores) estão sendo deslocados e realocados de forma precisa, a partir das câmeras operativas. Tais imagens são pretexto para Farocki ressaltar uma citação: "Como dizia uma canção de soldado: 'nem todas as balas atingem o alvo'; [No entanto], um projétil que corrige sua própria trajetória é quase infalível" (comentário). O sútil comentário procura repetir um argumento já evidenciado em *Como se vê*: a indústria e o exército, sempre que possível, substituíram (e aperfeiçoaram) as tarefas realizadas por humanos. Estas ações satisfazem necessidades econômicas e estratégias militares, sempre audaciosas.

118 O poder de "conquista integral dos ambientes", questão tão premente hoje, foi um dos grandes espólios do século XX, como lembrou Sloterdijk (2003, p. 47): "O século XX passará para a memória histórica como a época cuja ideia decisiva da guerra já não é mirar ao corpo do inimigo, senão ao seu meio ambiente. É aqui o pensamento fundamental do terror em um sentido explícito. Seu princípio básico foi profeticamente anunciado por Shakespeare na boca de Shylock: 'Arrebataras minha vida quando me arrebataras os meios que me permitem viver".

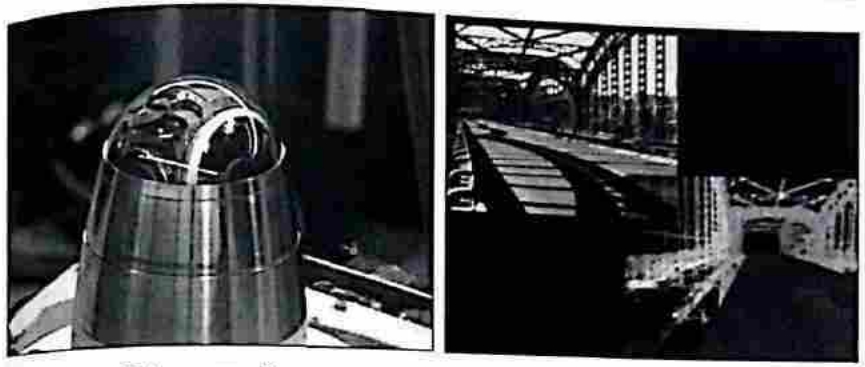


Fotogramas: visão fora e dentro da fábrica, dois modelos.

Para obter as características contemporâneas de *controle* dos territórios "extra-fabril", as câmeras operativas dos mísseis tornaram-se cada vez mais "aproximativas e inteligentes". Para exemplificar isto, Farocki nos mostra outro vídeo institucional militar, do míssil americano *GAM-63 Rascal* (1951) em ação (25').[119] O cineasta quer destacar a presença de uma inovação: o uso de *câmeras aproximativas*, que detectam e perseguem os alvos em movimento, produzindo uma "cena de ação". Após, observamos um estudo do estado da arte (militar e civil) das atuais "imagens inteligentes", isto é, das máquinas de visão integradas com inteligência artificial, que coletam e processam variadas informações.[120]

119 O míssil supersônico Rascal é o primeiro míssil nuclear teleguiado e um dos primeiros projetos americanos de desenvolvimento de mísseis supersônicos. Desenvolvido pela *Bell Aircraft Company*, tal arte fato foi testado e redesenhado, no entanto, seu uso prático nunca ocorreu (o projeto ficou defasado e foi abandonado em 1958).

120 O documentário emprega, primeiro, uma câmera de míssil com varredoura (rastreamento por escaneamento a laser); esta vem acoplada com câmera de movimento "ocular", sendo capaz de produzir e enviar um mapeamento digital à base antes que ele atinja o alvo; posteriormente, assistimos a um robô (civil) com câmera que percorre o corredor de um prédio, sendo este capaz de ler inscrições, identificar objetos e definir rotas; por fim, outro escaneamento a laser (civil), capaz de estabelecer medições arquitetônicas, processar os dados e projetar em 3D toda a estrutura.



Fotogramas – Escaneamento a laser civil-militar (câmera de varredura de míssil e imagem de varredura em ponte urbana).

Um fato: imagens operativas auxiliam na construção das "guerras sem humanos". O ato de *reconhecer e perseguir* é um movimento de *dispor* apenas aquilo que interessa, de modo a categorizar, enquadrar e digitalizar um ambiente. As imagens operativas utilizadas na guerra podem "apagar" os rastros do humano na paisagem. "Mesmo existindo o ser humano, ele não está no cômputo da guerra" (comentário). Não por menos, a situação extrema, laboratorial e midiática de uma guerra emblemática como a Guerra do Golfo foi motivo para declarações que julgavam a veracidade de sua própria existência.[121]

O novo paradigma das guerras empreendidas pelos países ricos é o de estabelecer guerras *sem dispor* seus soldados no campo de batalha, buscando também, na medida do possível, tratar os oponentes como meras contabilidades virtuais de guerra. Farocki, citando Klaus Theweleit, comenta da seguinte forma o problema que Baudrillard evidenciou sobre a Guerra do Golfo e generalizou para toda a sociedade:

> As imagens computadorizadas de guerra extinguem a diferença entre eventos simulados e reais, a diferença entre o tempo histórico e o tempo tecnicamente/eletronicamente simulado. Isto torna potencialmente impossível decidir se algo ocorreu e o que ocorreu, no mesmo instante em que vemos. As pessoas que morreram no Iraque em tempo real, sob as bombas fílmicas já estavam sendo tratadas pela maquinaria como pessoas simuladas. A censura militar decidiu nada menos do que somente mostrar

121 Como ficou conhecido, Jean Baudrillard praticou abertamente a seguinte tese: "Posto que esta guerra já estava ganha de antemão, jamais saberemos que marca poderia ter tido se houvesse existido. [...] Vimos que marca tem um processo ultramoderno de eletrocussão, de paralisia, de lobotomia de um inimigo experimental fora do campo de batalha, sem possibilidade de reação. Mas isto não é uma guerra. Do mesmo modo que 10.000 toneladas diárias de bombas não bastam para fazer que isto seja uma guerra. Igualmente que a transmissão ao vivo via CNN, o tempo real da informação não basta para autenticar uma guerra" (BAUDRILLARD, 2001, p. 65).

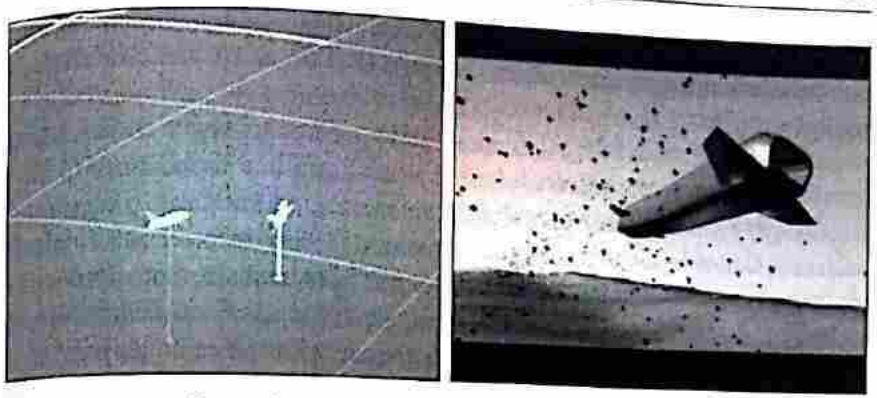
este caso, sempre que possível. O que isto significa é tanto a abolição da 'imagem autêntica' e a abolição dos olhos como o órgão que testemunha a história (FAROCKI, 2001c).

A demarcação da chegada da era eletrônica nos mísseis reproduz igualmente o horizonte de *mobilização infinita* (SLOTERDIJK, 2004) da modernidade: o de constante produção e destruição do mundo; e o de esvaziamento do caráter ético-político.[122] Afinal, "para que servem as manobras [dos mísseis]?" (comentário). Resposta: para produzir, por meio de máquinas de visão na ponta deles, a observação, a informação, o mapeamento durante o trajeto e a comprovação da eficiência de destruição, ao final. A manobra é um *valor agregado* de produção antes da destruição.

Ora, se há uma relação entre produção e destruição, há também uma guerra que estimula o desenvolvimento tecnocapitalista. Listagem rápida de Farocki de algumas inovações ocorridas unicamente na II Guerra Mundial: computador, televisão, emissão de ondas curtas, estereofonia. Ele nos faz então cogitar: "Terá que haver mais guerra para o desenvolvimento tecnológico no futuro? Ou será que as guerras no computador serão suficientes?" (comentário).

Após o comentário acima, Farocki afirma: "Uma outra ligação: por cá [países ricos] elimina-se o trabalho manual sendo o mesmo transferido para os países pobres [...] Hoje em dia, há mais guerra nos países pobres do que nos países ricos" (comentário). Em outras palavras: exporta-se para longe o labor manual exaustivo e mal pago do mesmo modo que se exporta a violência e a destruição da guerra aos países/cidades pobres. Assim, a nova guerra desenvolvida *pelos* países ricos segue o curso de inovações da era do *cyberwarfare* – de circuitos integrados de vigilância e comunicação, de organização multifuncional. Isto os coloca tanto dispondo de uma poderosa arma de ataque como de defesa. Farocki expõe esta ideia empregando, por fim, a simulação virtual de um contra-míssil de última geração – vemos o contra-míssil fragmentar-se ainda no ar, lançando milhares de objetos a fim de avariar e derrubar o míssil inimigo. "As armas sofisticadas produzidas nos países ricos não encontram nenhum adversário à altura" (comentário).

122 J. D. Bernal, estudioso da história das ciências, havia observado da seguinte maneira a chegada do século XX: "Toda e qualquer tentativa para estudar o crescimento da ciência e as suas relações com a indústria durante o século XX deve incluir explicitamente os efeitos da guerra. [...] Uma guerra que se faz premindo botões permite a homens bem intencionados e aparentemente civilizados perpetrar com a consciência perfeitamente tranquila os massacres mais pavorosos, já que nunca lhes chegam a ver os efeitos." (BERNAL, 1969, vol. 4, p. 842; 849).



Fotogramas: Guerra virtual dos países ricos: cenários sem humanos (diagramação em cyberwarfare e simulação de míssil-e-contra-míssil em ação).

V. Trabalho e tecnicidade

A filosofia do *homo faber* – do ser exclusivamente prometeico –, dominante no mundo moderno, é problemática a partir do momento em que permanece em uma glorificação da utilidade. Hannah Arendt (2007, p. 167) argumentava que "[...] a utilidade, quando promovida à significância, gera ausência de significado". O encanto ingênuo do *ser prometeico* estaria em uma incapacidade de compreender e dar verdadeira significação ao mundo, transformando a natureza em simples "meio", e o mundo estritamente antropocêntrico e apolítico. No século XX, o processo histórico de automação, de *industrialização do pensamento* e de mudanças do *fazer-trabalho* (anteriormente proveniente de técnicas artesanais), acabou tendo variados saldos problemáticos, seja via automações e consequentes "perda de experiências", de gestos etc., seja via aumento da violência e de alienação política diretamente a partir da industrialização do trabalho. Como em Arendt, esta ideia de perda de experiência, em Farocki, será circunscrita problematizando ininterruptamente as formas de manualidades e tecnicidades em uma dada condição humana. No cineasta, especificamente problematizando o mundo a partir de sua mais íntima mídia, o cinema, gerada nos horizontes dos industrialismos dos séculos XIX e XX. Sua crítica da automação centrar-se-ia, pois, no horizonte problemático da obsolescência do humano nos planos histórico e político – pensando os novos sentidos e problemas a partir de uma perspectiva da "desaparição do humano nos meios de produção" (FAROCKI, 1993a, p. 77). Sobre isso, como sabemos, Farocki afasta-se de uma enunciação e distinção a-históricas, e também ontológicas ou metafísicas a respeito. Tais novos sentidos e problemas serão vistos, principalmente, sob a ótica da desindividuação das populações:

do perigo da vida racionalizada interromper a autenticidade do saber-viver e saber-fazer das populações, desencadeando uma negativa à industrialização do pensamento.

Ora, a indústria (fábrica) de ideias deve ser "como a peça de um mestre tecelão". Esse era um pensamento de Farocki, no filme *Como se vê* (1986). Seu elogio à manualidade e tecnicidade presente no filme sobre o escritor G. Glaser – *Georf K. Glaser – escritor e ferreiro* (1988) decorreria exatamente de tal pensamento. Glaser apreciava seus martelos, cunhas, maçaricos e modeladores do mesmo modo que sua mesa, papel e lápis. Era um artesão, com dois afazeres: ferreiro e escritor. Glaser foi um mestre tecelão de palavras e um mestre tecelão de metais que pôde se aproveitar de uma temporalidade e conhecimento cada vez mais raros, interrompidos. Farocki desejava fazer o mesmo, mas já com os pés em um mundo muito mais industrial, no cinema. Sua procura era por sempre tentar encontrar a seriedade, autenticidade e atualidade de seus gestos, de sua estética-política, no seio da era eletrônica.

Fotogramas: Georg Glaser: manual-e-técnica do ferreiro e escritor (Georg Glaser, 1988).

Revisando Marx, Simondon (2007) argumentou que a alienação do trabalho mais fundamental, aquela que leva propriamente a uma proletarização ampla e profunda, estaria na alienação do ser humano com suas próprias ferramentas, ou seja, com a tecnicidade de sua época. Tal alienação seria mais ampla na medida em que pode atingir a todos, independentemente da noção de classe social. *Song of Ceylon* (1934), de Basil Wright, obra pioneira na história do documentário e da qual Farocki realiza uma análise por meio de uma crítica cinematográfica em vídeo, *filmtip Sobre 'Song of Ceylon' de Basil Wright* (1975), pode ser um exemplo primoroso neste sentido. Na obra, Farocki procura entender, propriamente, como Wright conseguiu enquadrar e montar-roteirizar, cuidadosamente, os valores simbólicos naturais, sociais e religiosos de uma comunidade da ilha

de Ceylon (atual Sri Lanka) – que seria, logo após, devastada por uma violência causada pela introdução de uma tecnicidade alienígena e totalmente hostil aos costumes da ilha. Na primeira parte do documentário de Basil, observamos como os ritos religiosos budistas e as representações da natureza confundiam-se com a manualidade e tecnicidade de pesca, agricultura, cerâmica, tecelagem, marcenaria, de ensino nas escolas, de danças etc. Farocki esboça desenhos a fim de tentar compreender e comentar como a câmera e a montagem desvelam os gestos e tecnicidades dos habitantes da ilha. Na segunda parte, contudo, um mundo dissonante surge com a chegada da colonização britânica. Ali, naquele momento histórico, as individuações psíquicas e coletivas encontrar-se-iam em *curto-circuito* diante das tecnicidades e manualidades "alienígenas" introduzidas pelo mercado inglês. Assistimos a um vagão em marcha e a paisagem passando a passos largos. É o sinal da colonização e do comércio inglês prosperando. Ouvimos um som radiofônico em *off*, e a voz do narrador: "new carrying, new roads, new buildings, new communications, new development" (comentário). O mercado internacional teria um braço na ilha. As imagens agora são de comandos eletrônicos, quadros de controle e de operações em máquinas. A população nativa, agora proletarizada, teria seus saber-fazer e saber-viver extintos ou subssumidos para darem lugar aos trabalhos mecânicos na lavoura, na fábrica e no porto.

Entre duas guerras (1978) pode ser visto como um estudo das transformações da manualidade e tecnicidade da Alemanha, na mesma época em que a colonização britânica ingressou na ilha de Ceylon (nas décadas de 1920 e 1930). Como já notamos, o filme ficcional de Farocki perfaz reflexões sobre a alteração dos hábitos da população alemã durante a ascensão do nazismo, época em que o Estado provocou um grau extremo de alienação do trabalho a partir de um plano de absorção integral e exaustiva da população – destruindo qualquer manualidade e tecnicidade que não fosse "apêndice" da máquina totalitária. A racionalização da produção significou, pois, a arregimentação dos trabalhadores. A integração das indústrias a um sistema de produtividade civil-militar seria garantida pelo compromisso das indústrias e dos setores agrários com o regime de Hitler. Compromisso com o qual o complexo industrial energético e siderúrgico – do carvão, da construção civil e do aço – teve papel crucial. E sobre isso veremos, no filme, a encenação do sonho de um jovem trabalhador, personagem que começa a compreender os motivos do casamento do Estado totalitário com o capitalismo. No sonho, um pássaro negro aparece ao lado da cama do jovem, realizando um gesto que revela o mundo sinistro reservado à população em um futuro bem próximo. Ao seu amigo, o jovem descreveria da seguinte maneira o fato:

> Eu tive um sonho ontem à noite. Eu sonhei com um pássaro, que botava ovos e começava a chocá-los. Então ele ficou com fome. E bicou o primeiro ovo, ingerindo-o até esvaziá-lo. Depois de um tempo, tal afazer tinha abatido tanto o pássaro que ele abriu o próximo ovo... E no sonho eu senti que eu era o pássaro, botava ovos e queria chocá-los; tinha que comer a ninhada, e assim comeria todos eles.

O *sonho destruidor* do jovem será um símbolo eficaz e inteligente. Um pássaro que come seus próprios ovos. Uma retomada invertida e trágica do *sonho criador* do cientista F. A. Kekulé [1829-1896]. Kekulé foi quem descobriu as ligações covalentes que formavam a tetravalência do carbono, conhecimento fundamental para o desenvolvimento moderno da siderurgia. O cientista sonhou com "a serpente que come o próprio rabo" e, com isso, pôde solucionar o problema da ligação química. Em Farocki, o sonho (pesadelo, na verdade) será modelo elegíaco do ciclo de produção e destruição que percorre a totalidade do filme, evidenciando o processo de perda da experiência, de desindividuação coletiva investido na sociedade alemã.

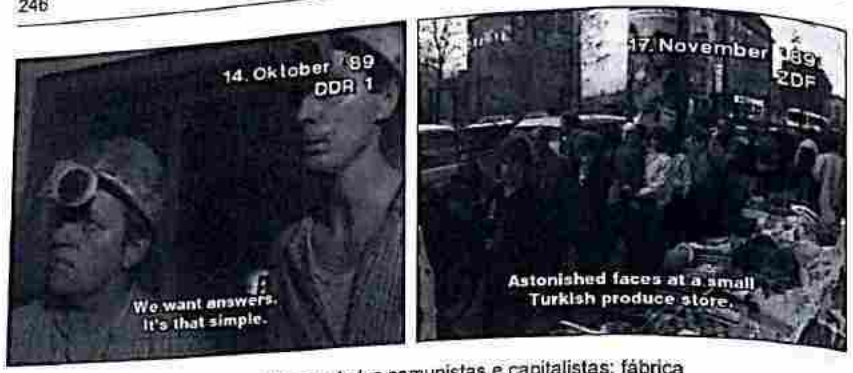
Fotogramas: Tecnicidade para a arregimentação total do trabalho (*Entre duas Guerras*, 1978).

Entre as obras *Videogramas de uma revolução* (1992) e *Trabalhadores saindo da fábrica* (1995), Farocki, recuperando arquivos de imagens dos últimos meses antes da queda do muro do Berlim (outubro e novembro de 1989), realiza um documentário "intermediador", intitulado *O papel dominante* (1994), em que resgata imagens e discussões do acontecimento histórico a partir de veiculações de telejornais da Alemanha Oriental e Ocidental.

Diferentemente de *Videogramas...*, *O papel dominante* não terá intuito de "representar 'imagens de uma revolução'" (comentário). Por meio da mídia televisiva, o foco de Farocki será, precisamente, refletir sobre aquilo que diferenciava o tratamento das questões políticas e da vida a partir do mundo do trabalho, dos parâmetros técnico-burocráticos e do consumo entre os dois

países. Lembremos: o Estado da Alemanha Oriental, tal como se autodefinia, e lembra o documentário, era uma "organização política das pessoas que trabalham na cidade e país sob a liderança da classe operária e do seu partido marxista-leninista" (comentário escrito). A Alemanha Ocidental, por sua vez, uma república parlamentar baseada em propriedade privada e livre mercado. No estopim da crise político-econômica na Alemanha Oriental, o telejornal do lado comunista (*Aktuelle Kamera, DDR1-2*) orientar-se-ia *para dentro* das fábricas. Em procedimento padrão, autoridades e mídias vão discutir com os trabalhadores no chão da fábrica, na estratégia de "ouvirem" suas queixas, dificuldades e anseios. Por sua vez, no lado capitalista, o telejornal (*Heute Journal, ZDF*) buscaria se orientar *para fora* das fábricas, na estratégia de "ouvir" as queixas, dificuldades e anseios da população nas ruas, fazendo suas "pesquisas de opinião" e pedindo liberdade para isso. "A fábrica é o lugar histórico do movimento proletário", lembra Farocki, em comentário. Mas era, na verdade, naquele momento, na Alemanha Oriental, aquilo que condizia absolutamente com o controle da população, reduzindo a experiência humana às discussões sobre as disciplinas e processos de produção, tecnologias, preços..., mantendo assim a população fora do debate político e cultural nas ruas e praças. Ora, agora são as ruas e as praças o "lugar histórico" das populações *contra* a sociedade disciplinar do "socialismo totalitário".

Vemos então variadas emissões televisivas, todas *dentro* de diferentes fábricas. Os dirigentes e trabalhadores debatem; e as únicas palavras possíveis e exaustivamente repetidas são: trabalho... trabalho; meios de produção; dinheiro... dinheiro... Na crise, na falta disso tudo, a população da Alemanha Oriental passa a desejar cada vez mais o consumo (e esse desejo de consumo nasce nos *boulevards*, não nas fábricas). Com a queda do muro, vemos os cidadãos do lado comunista começarem a transitar no lado capitalista, admirando as lojas e os seus produtos. Porém, diz o comentário, lembrando aqui o tema de *Trabalhadores saindo da fábrica*, é também "possível imaginar que os visitantes da Alemanha Oriental teriam corrido para ver as fábricas e escritórios, para ver como os produtos são produzidos na lado ocidental. Contudo, isto não aconteceria... ou melhor, isto não apareceria na televisão". De tal modo, por meio de tal mídia, permaneceriam demarcadas, por diferentes condições, as funções de direção, condução – de *liderança* – das populações. Entretanto, ambas as emissões televisivas teriam, contudo, o mesmo problema de representação: escondiam, ocultavam realidades: uma, "as *fábricas*", o lugar onde a liberdade/exploração econômica acontece; a outra, "as *ruas*", o lugar onde a libertação/repressão política surge.



Fotogramas: Tvs nos lados comunistas e capitalistas: fábrica versus rua (*O papel dominante*, 1994).

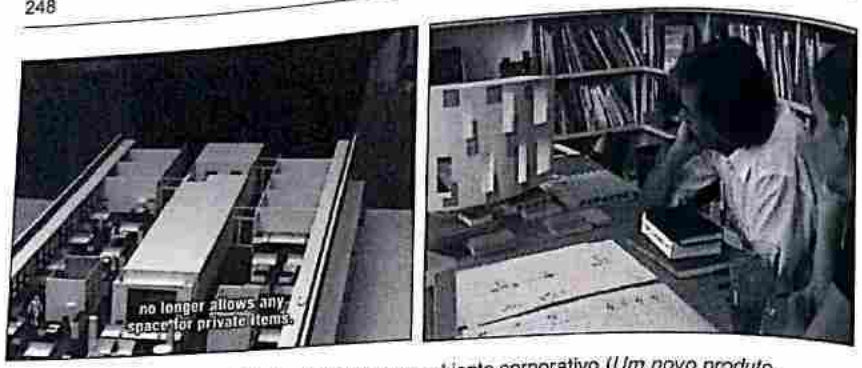
Em 2011, com o documentário *Um novo produto*, o tema tecnicidade/trabalho volta a ser destacado, mas em uma situação bastante diferente da Alemanha nazista e da Queda do Muro. No século XXI, a democracia capitalista da Alemanha faz dela um país em plena reestruturação urbana e de mudanças nas estruturas sociotécnicas que organizam o mundo do trabalho (como apresentamos no *Capítulo 3*). Farocki visita as corporações que estão se instalando no *HafenCity*, um projeto de reurbanização do antigo porto de Hamburgo, com a inauguração de escritórios, hotéis, lojas, edifícios oficiais e áreas residenciais. O documentário acompanha o *brainstorming* de consultores e empreendedores a fim de definir o conceito e as disposições práticas do "novo *layout* de trabalho" da empresa *Vodafone*. A tecnicidade do trabalho no planejamento dos escritórios transformar-se-á em um "campus", de modo a inserir o novo modelo flexível em redes (*coworking*). O novo *layout* pretende eliminar ao máximo os espaços reservados ao uso privado. O grupo exalta um ideal que até mesmo pequenos espaços para flores, cartões postais e fotos familiares tornam-se inviáveis. "Estamos a pensar a própria vida privada dos funcionários", diz um dos consultores. Para este, não há dúvida: é perfeitamente possível um modelo descentralizado, que permite modulações-e-controles a partir da tecnicidade propiciada pelos dispositivos eletrônicos contemporâneos. Será então a empresa, e não mais o Estado doutrinário, como vimos em *Entre duas guerras*, que busca ter algum papel de "guia" e "controlador" da tecnicidade e manualidade das populações. Inusitadamente, na visita de Farocki às instalações da *Unilever*, encontramos uma absoluta indistinção dos *designs* e arquiteturas dos espaços de trabalho, turismo e *shopping*. Todos começam a ser uma e a mesma coisa. Nos discursos da reunião, nos vídeos de divulgação da empresa de consultoria e nos ambientes que assistimos, damo-nos conta de que os escritórios de grandes corporações procuram, para os

altos funcionários, a hierarquia plana, comunitária, e sem relógios de pontos e protocolos. Querem que estes sejam "criativos e livres", porém na medida em que possam controlar e cancelar os limites entre o trabalho e o não trabalho. Perguntado sobre qual seria o "novo produto": "O porto? O escritório? Os funcionários?", Farocki respondeu: "Provavelmente, o último. Nestas empresas são projetados os novos modelos de vida e trabalho" (FAROCKI, 2012b). Em outra entrevista, ele ainda complementaria:

> Ao observar a atividade deste grupo de consultoria chega-se à conclusão de que somente uma sociedade extremamente rica pode dedicar tanto esforço a organizar o trabalho administrativo e a colocar em palavras sua organização. Tem que ser uma sociedade muito rica, uma sociedade na qual seja possível (e esse é um dos postulados do grupo consultor) avaliar os funcionários de uma empresa não somente para que alcancem objetivos comerciais, senão também para que eles possam obter um *work-life-balance*, ou seja, tenham tempo para sua família e cuidado com a vida profissional. Ao mesmo tempo, na Alemanha, aumenta-se o número de pessoas que trabalham por um salário que não lhes permite viver. O crescimento da riqueza da sociedade conduz ao crescimento da desigualdade (FAROCKI, 2013a, p. 287).

No último documentário de sua carreira, *Sauerbruch Hutton Arquitetos* (2013), Farocki voltaria a pensar a questão manualidade e tecnicidade. Como já apresentamos também, o documentário mostra os trabalhos da empresa de arquitetura *Sauerbruch Hutton* em diferentes locais, em Laval e Strasbourg (França), Veneza (Itália), Potsdam (Alemanha), e em diferentes estágios de operação – de idealização, de criação de maquetes, de edificação e de *design* de móveis e acessórios. Um arquiteto projeta, supervisiona e executa obras. Uma profissão que pode mobilizar conjuntamente as ocupações de artista, tecnólogo ou engenheiro, artesão, urbanista e ecologista, intelectual e curador. Uma profissão, por excelência, distinta – no sentido de que se pode compor trabalhos manuais e intelectuais a partir da tecnicidade de uma época. No documentário, visualizamos assim um pouco de cada ocupação: o artista realizando um croqui; o tecnólogo decidindo os melhores materiais; o artesão fabricando maquetes e modelos de maçanetas e cadeiras; o urbanista e ecologista discursando sobre a relação da arquitetura com o entorno e a economia de energia e água do empreendimento; ou ainda, o intelectual e curador justificando suas ideias e debatendo com a população interessada sobre o que concerne.

Sauerbruch Hutton Arquitetos e *Um novo produto* eram, portanto, ambos filmes sobre *design* e arquitetura. Contudo, eles divergir-se-iam, na visão de Farocki, em relação às formas de trabalho e visões de mundo.



Fotogramas: tecnicidade e trabalho em ambiente corporativo (*Um novo produto*, 2009) e em grupo de trabalho (*Sauerbruch Hutton Arquitetos*, 2013).

- ***Interface (1995)***

Na instalação/filme ensaio *Interface* (1995), o cineasta se põe a falar acerca de seu próprio trabalho e ambiente tecnológico, uma atitude que se mostrará produtiva para pensar, em sentido amplo, suas posições, métodos e estilos. Farocki quer, a partir disto, nos levar a refletir, sobretudo, sobre os fundamentos da montagem cinematográfica. Diferentes obras de sua carreira serão citadas, sendo analisadas e comparadas em trechos emblemáticos, reflexivos, empregando, para tanto, pela primeira vez, sua proposição de discurso visual *montagem suave*. Ao analisarmos a referida obra, podemos estabelecer a presença de seis reflexões concisas.

A primeira reflexão aborda as diferenças entre as materialidades analógicas e eletrônicas. Farocki quer definir, primeiramente, os carácteres peculiares dos ambientes de montagem. "Não posso escrever uma frase sem uma, duas imagens na tela" (comentário). Ouvimos, de início, este conhecido comentário do cineasta, sabendo que o encontro do pensar literário e cinematográfico é uma de suas concepções estético-políticas fundamentais. Suas anotações começam pela análise da atitude do cinegrafista amador Paul Cozighian em Bucareste (imagens empregadas em *Videogramas de uma revolução* (Harun Farocki e Andrei Ujica, 1992). De seu apartamento, Cozighian havia contrastado a realidade que estava sendo midiatizada pela televisão estatal com aquilo que acontecia nas ruas. Farocki procura evidenciar como o pensar literário e cinematográfico podem se entrelaçar na materialidade do filme (analógico) e do vídeo (eletrônico). As imagens de Cozighian envolvem, pois, uma análise atenta daquilo que está "contido" nas imagens. As anotações vêm de tal processo. Assim, as imagens do trabalho em uma mesa de edição cinematográfica são comparadas com as da mesa de edição de vídeo. No

primeiro caso, o trabalho com a película de cinema exige uma maior e mais complexa habilidade manual. Um manusear com referência à era mecânica – o montador estabelece uma relação com correias de transmissão, máquinas de corte, alavancas, acessórios. No segundo caso, disposto na era eletrônica, vemos a mesa de edição eletrônica de vídeo, dispensando as funções manuais, principalmente de tato. No processo de montagem, explica Farocki, faz-se um corte imaginário (virtual) na fita de vídeo – o montador fica imerso em um ambiente de trabalho a partir de teclas e botões bastante miniaturizados.

No paradigma da era mecânica, o filme é visto pela base material ("essência"), visível, tátil, da fita magnética, e o montador trabalha manualmente em uma projeção ("aparência"): essência e aparência se diferenciam, diz Farocki (comentário); no paradigma da era eletrônica, com o vídeo eletrônico, o montador permanece em um vínculo visual abstrato. Extingue-se o contato tátil com a materialidade fílmica: essência e aparência coincidem.

Fotogramas: materialidade do filme e virtualidade do vídeo.

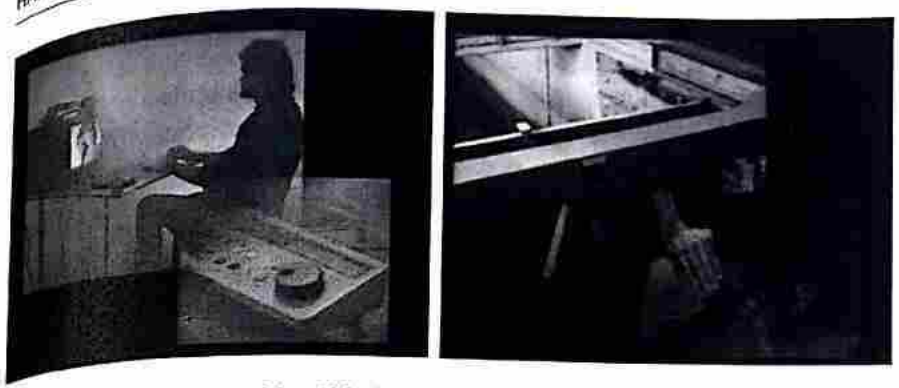
Nos ambientes analógico e eletrônico surgem distintas formas de montagem e reminiscências. Como ligar uma imagem do passado à outra recente? Farocki conserva-se na mesa de edição eletrônica e explicita tal pergunta essencial do saber-fazer da montagem. Segue então a imagem de fita de vídeo VHS entrando no equipamento de leitura, que reproduzirá um trecho de *Fogo Inextinguível* (1969). A cena inicial desse filme, a demonstração da ação do Napalm a partir da queima de um cigarro no próprio punho, sendo ela comparada com o mesmo punho atual, ainda com a cicatriz daquele gesto. As duas imagens se ligam como "prova", passado e futuro de um gesto. Farocki repete "em eco" a leitura da denúncia do vietcongue. Tal gesto quer evidenciar o problema da representação da ação do *Napalm* na população, encarada naquela época: "Quando ele [o próprio cineasta] realiza esta fala,

o autor queima a si mesmo, embora somente em um pequeno ponto. Aqui também [mostrando o punho], somente um pequeno ponto nos faz retomar ao mundo real" (comentário).

Farocki quer nos mostrar a relação intrínseca entre a materialidade e a memória. Os signos, vestígios, monumentos e, custa lembrar, obviamente, as tecnologias comunicacionais diversas, são "memórias técnicas": constituem dispositivos que transportam, como suportes, a memória da humanidade. No mundo moderno, a imagem técnica, especificamente, esta exterioridade midiática tão poderosa, surgida a partir de diferentes tipos de máquinas fotográficas e cinematográficas, afirma-se enquanto materialidade e memória, sendo capaz de evidenciar ou criar acontecimentos: capaz de produzir e se confundir com a memória ou, caso se queira, a História. A partir de seus próprios filmes, Farocki quer nos apresentar, pois, particulares evidências disso.

"A montagem poderia ser equiparada a um experimento científico?" (comentário). A pergunta de Farocki demarca uma curta terceira reflexão – a ser desdobrada após, na quinta e na sexta –, a do valor do saber-fazer da montagem na relação entre o sujeito e as materialidades de mídia; e ele imediatamente nos dá uma razão para sua resposta negativa: "No experimento científico não pode haver contato manual; a ciência moderna é puramente intelectual" (comentário).

Ao mesmo tempo em que apresenta tal consideração, a sala de montagem é tomada por uma cortina de fumaça, levando-nos inevitavelmente a reconhecer sua indagação e proposição implícitas: ora, o pensar-operar aqui é indissociável de um fazer manual. Ora, o montador não estaria aberto a ser, antes de tudo, um xamânico moderno em invés de um cientista? A imagem do laboratório simulador de ondas de *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988) surge então em paralelo à outra: a imagem das mãos de Farocki apoiadas nas pernas, reforçando a ideia precedente, a saber: neste experimento tecnológico-científico, revoga-se o contato corporal; em outras palavras, revoga-se o pensar-operar-manual.



Fotogramas: laboratório de montagem vs. laboratorio científico.

Recuperando imagens de *Trabalhadores saindo da fábrica* (1995), Farocki busca destacar a dimensão mais ampla de tal revogação de pensar-operar-manual, a partir do exame de um arquétipo da sociedade industrial. Qual seria o arquétipo fisionômico da sociedade industrial? Enfrentando a intricada pergunta, ele nos faz compreender que se observássemos como procederam os historiadores da arte, poderíamos ter um aporte comparativo, pois estes evidenciaram uma mudança de paradigma na representação estética, evidenciada na estátua grega antiga Efebo de Crítio[123]. Nesta estátua, pela primeira vez uma representação humana apresentava uma diferença de pesos e expressões das pernas e dos ombros, entre os lados do corpo relaxado e do que sustenta. Surge uma *isonomia não tão regular*, portanto. Teria sido assim que os gregos expressaram na arte o sentido de liberdade que eles queriam que houvesse no corpo da pessoa citadina. Contudo, na sociedade industrial, ou melhor, nas imagens do portão da fábrica da Ford do início do século X vemos os proletários saindo, de modo que observamos uma dimensão "pré-Crítios": *uma isonomia muito regular*.

Ora, o anseio da montagem de Farocki é exatamente o de produzir o comum, mas não tão regular. É necessário a produção da diferença. A questão específica será a de uma conversão, em algo positivo, do mundo tecnificado, inescapavelmente presente na montagem. Um arranjo burocrático qualquer não implicaria, por mais que os dispositivos estivessem acoplados a uma armação tecnocapitalista, em um horizonte já decidido, isonômico, de calculabilidade da vida. Em qualquer universo, existiria espaços para liberação "mágica"; em outras palavras: um espaço capaz de desautomatizações e transindividuações.

123 O torso, encontrado em Acrópole de Atenas em 1864, atribuído ao escultor Crítio, vivido no início do século V a.C., é considerado a mais antiga representação da postura em *contrapposto*, que marca o rompimento da simetria e frontalidade na representação de corpos e define o fim do período Arcaico na escultura.

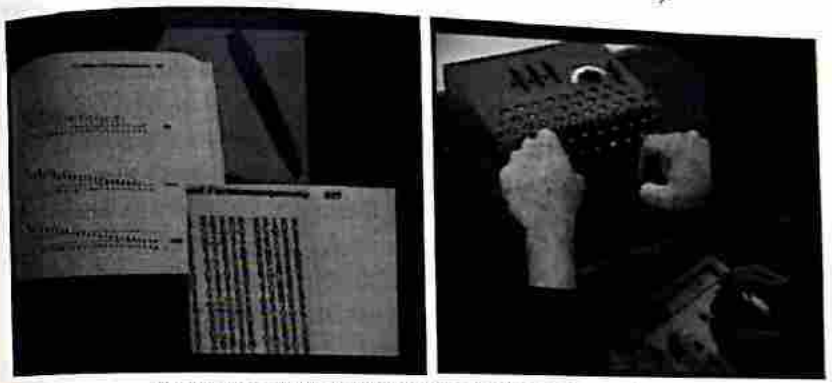
A montagem poderia ser equiparada a um experimento científico? Voltamos à questão intricada da terceira reflexão, agora para explicitamente destacar o caráter mágico que ele nos havia aludido. Em 1977, durante a realização de seu filme *Entre duas guerras* (1978), teríamos uma autorreflexão acerca da "montagem de ideias". Nesta ficção, não apenas a pós-produção na sala de montagem, mas o próprio roteiro e cenário satisfaziam isso. O cineasta nos exibe a cena emblemática e reflexiva em que o próprio está com tesoura em punho, fazendo recortes fotográficos sob a mesa e anunciando as conjunturas e premissas de um montador "independente" mesmo dentro de um adverso contexto artístico e político-tecnológico da Alemanha Ocidental daquela época. Ao rememorar tal passagem do filme, comenta: "Às vezes eu acho que aprendi coisas na sala de montagem que nunca saberei explicar a ninguém, como os matemáticos que não podem encontrar alguém para contar sobre seu trabalho" (comentário). Veremos então o fazer manual-técnico do montador, em seu "demorado processo", minucioso, de análise e transferência de imagens de um *display* a outro, sem ainda dispor da adição de comentários verbais-textuais. Sabemos, a montagem não tem a ver verdadeiramente com a gramática, com leis, premissas... De tal modo, como explicitar o fundamento de tal "fazer"? De forma científica? Ou mágica?

Farocki localizará corretamente o ponto de referência histórico mais significativo para encarar as indagações acima, procurando aproximar o operar da montagem cinematográfica e o operar da máquina criptográfica *Enigma*, criada por Alan Turing para ser usada como instrumento de espionagem pela Inglaterra na II Guerra Mundial. A partir de imagens de suas mãos utilizando tal máquina, comenta:

> Quando você tecla na máquina [*Enigma*], você dispara um impulso elétrico que viaja por um certo caminho, de acordo com a posição do cilindro, e permite a iluminação de uma letra diferente. Durante a II Guerra Mundial, a Inglaterra teve sucesso em construir uma máquina capaz de quebrar o código alemão. Liderado por Alan Turing, eles construíram uma mega-calculadora, a qual foi significativa para o desenvolvimento do computador. Alan Turing se encantava em perceber o intelecto humano como uma máquina. Ele desejava que ele mesmo pensasse como uma máquina (INTERFACE, 1995).

Enigma produziria uma espécie de "maiêutica instrumental", isto é, um conhecimento gestado francamente em conexão com a máquina, estando inseparável das regras de permutação, combinação, recombinação que o "programa providencia e ordena" (comentário). A máquina utiliza os códigos de uma forma que alterna racionalidade e misteriosidade, industrialismo e

magicismo, constituindo, antes de tudo, uma moderna máquina de codificação-e-descodificação, a partir de um modelo pós-semântico preconizado pelo protótipo do código Morse[124]. A máquina de Turing constituía, portanto, outro exemplo para discorrer sobre o caráter do horizonte maquínico da modernidade, que, tal como Farocki lembrava, Kafka já havia compreendido: "Franz Kafka contribuiu para destacar que [o *bureau*; a oficina] atende principalmente a uma função mágica" (FAROCKI, 2013i, p. 81, grifos nossos).



Fotogramas: Modelo pós-semântico (codificação) e montagem.

Chega-se à última reflexão de *Interface*, lugar em que Farocki avança em suas reflexões sobre a relação montagem e magia. O século XX, como sabemos, disseminou a nova tecnicidade "foto-cine-fono-gráfica como suporte da memória". Uma tecnicidade investida em máquina de codificação-descodificação, de reprodução analógica e digital, permitindo processos de descrição, formalização e discretização espacial-temporal dos comportamentos humanos (linguagem, gesto, cálculo). Tal fato, que representou uma mudança nas formas de memória, antes baseada em suporte da memória literária, teria, profundamente, modificado o valor da *Bildung* constituída no século XIX[125].

124 "[Com o protótipo de Morse], pela primeira vez uma escrita era optimizada com base em critérios técnicos, sem consideração pela semântica, embora não fosse ainda chamada de Código Morse. [...] Desde então chama-se 'descodificar' e 'codificar', àquilo que outrora se designava como 'decifrar' e 'cifrar'. Todo o código que o computador hoje em dia processa está sujeito portanto ao teste de Kolmogorov: é mau todo o *input* que é em si mesmo mais extenso que o seu *output*; no caso do 'ruído branco' são os dois igualmente extensos; finalmente, o código é elegante quando o seu *output* é muito mais longo do que ele próprio. O século vinte fez assim do *Code Condenser*, como uma espécie de alto princípio economicista do capitalismo, a plena consumação do rigor matemático" (KITTLER, 2013, p. 118).

125 Sobre isso, Kittler lembraria e responderia àquela pergunta intencionalmente ingênua de Chris Marker em *Sans Soleil* (1983): "'Perdido no fim do mundo na minha ilha, Sal, na companhia dos meus cães que vagueiam, lembro-me daquele janeiro em Tóquio, ou melhor, lembro-me das imagens que filmei em janeiro em Tóquio. Elas se estabeleceram no lugar das minhas memórias, elas são as minhas memórias. Pergunto-me como se lembram as pessoas que não filmam, que não fotografam, que não registam sons.

Farocki – ele nos diz expressamente – não pretende realizar uma digressão em relação ao seu tema central quando segue comentando alguns contextos da vida e da inovação de Alan Turing. O interesse continua o mesmo: a apreensão do que vem a ser a montagem cinematográfica originada a partir deste novo "fazer" manual-técnico. O cineasta tinha notado, a partir de Kafka, como vimos, o significado da sala de montagem como uma "oficina", enfatizando a etimologia que liga "oficina" e a palavra francesa *bureau*; e notando, com isso, que o ambiente de "burocracia" não deixa de ter também a capacidade de efetivar novas produções de "sentidos". A produção de sentido na montagem é então vista no campo da "analítica de transferência", como diz Farocki, em Interface, ou, como interpretamos, como "operar transindividual", a partir códigos (GALLOWAY, 2004)[126].

Ao comentar o *videomaker* Bil Viola, Garcia dos Santos assevera: "Viola é um xamã que recorre às máquinas eletrônicas como o feiticeiro dispõe de um arsenal de objetos e fetiches para invocar as forças e as potências, e canalizá-las com o intuito de empreender uma transformação" (GARCIA DOS SANTOS apud FERREIRA, 2006, p. 9), carecendo, com isso, compreender que os xamãs "[...] não são uma mistificação das máquinas, mas sim uma tecnologização da mística, uma concretização tecnológica [...]" (FERREIRA, 2006, p. 225). Estudando o operar dos DJ (*Disc jockey*) de música eletrônica, Ferreira nota como o xamanismo, enquanto "técnica do êxtase", opera e conjuga ritos e tecnicidades na produção de música. No cineasta-montador Farocki, a questão poderia ser pensar como seu operar com o universo dos códigos eletrônicos se desdobra em xamanismo, movimentando "[...] um conjunto de técnicas de 'comutação de perspectivas' radicadas no corpo concebido como *habitus* ('um conjunto de maneiras ou modos de ser'), [um] 'feixe de afecções e capacidades', 'origem das perspectivas' [...]" (Idem, p. 233, grifos do autor).

Ora, a arte não se faz sem os suportes, ferramentas, máquinas, nem sem as sistematizações, proposições abstratas. A noção de tecnoestética esclareceria a relação entre o "saber-inventar" (estética) e o "saber-fazer" (técnica) enquanto duas "fases"[127] de pensar transindividual, permitindo alargar a noção

como é que a humanidade procedia para se lembrar" (MARKER apud KITTLER, 1999, p. 10). Ora, responderá Kittler em seguida, os "alfabetizados perfeitos de 1800", isto é, estes dignitários de Goethe, Schiller e Cia. foram os que, naquela época, magnificamente exerceram e divulgaram todo o valor de reminiscência com a técnica da escrita (KITTLER, 1999, p. 10).

126 Longe de uma definição semântica, um código – explica Galloway (2004, p. 13): "[...] é um processo básico: ele é analisado, compilado, processado ou orientado a objetos, e definido por padrões ontológicos [...]. É um circuito, não uma sentença. Código não é necessariamente uma linguagem; e certamente também não é um signo. Um código é uma série de engrenagens mecânicas ativadas, ou uma pilha de cartões perfurados que circulam através de uma máquina de leitura, ou um fluxo de pulsos-de-luz ou bits em um transistor ou em silício, ou um barril de interacções de ligação entre fragmentos de DNA".

127 Nos termos de Simondon (2007): não há arte sem as "figuras" (modos teórico/prático "técnicos") e "fundos" (modos teórico/prático "religioso").

de estética: não apenas a obra de arte é passível de "estetização", mas qualquer ato, objeto, pode ser atribuído um valor estético. Em sua obra *Do modo de existência dos objetos técnicos* (2007), Simondon avançou a respeito, ao pensar a "magia" enquanto a unidade antropológica básica, "primitiva", em que o ser humano se relaciona com o mundo, a partir da técnica. Simondon amplia a compreensão do que vem a ser a relação entre estética e técnica, a partir do "operar mágico"[128]. Para ele, o pensamento estético "um domínio limitado nem uma espécie determinada, mas somente uma tendência" (SIMONDON, 2007, p. 197), que qualifica um pensar transindividual. Os códigos – as informações, para Simondon – se relacionam a partir das transduções, a partir das intuições, imaginações, percepções, sensações. Aqui, não é a arte enquanto objeto institucionalizado ou o gosto do espectador que está sendo expresso, mas sim as operações com os códigos realizadas pelo pensar estético.

Tais pensamentos ensejam o que, em última instância, Farocki acreditava e praticava em suas obras: um ambiente mágico; um lugar de surgimento de modulações, diferenças; ou seja: de transindividuação. *Interface* vivifica, de modo conduzido e cabal, aquilo que a obra que Farocki procurou precisamente movimentar, o operar transindividual na montagem, situação francamente reflexiva e prática, de resguardo da natureza indecidível, aberta, com vista a clarear uma situação e posição políticas no mundo. Na montagem, a presença da materialidade tecnológica ("burocrática") não deixa de ser um espaço de produção de sentido; ora, é nela mesma que o real – a produção do acontecer, "midiático" – ganha fundamento.

O cineasta nos deixa duas derradeiras interrogações: "Esta sala de montagem seria um codificador ou um decodificador?"; "Estaríamos diante de um decodificador de segredos ou um codificador?" (comentário). Reflexão evidente para quem se fez perceber mais longe de um pensar científico; mais próximo de um pensar "xamânico maquínico".

Interface desperta curiosidade pela forma como desdobra o humanismo crítico herdado pelo cineastas. Imagens e palavras ganham horizontalidade e transduções. Um mundo humano, e humanista, já "fora do livro"; ou melhor, dentro do livro, mas também em um multiverso de "códigos" movimentados pelas materialidades de mídias em "intersecções"[129] no contemporâneo.

128 No pensamento operativo transindividual de Simondon, a magia é "[...] uma estruturação que resolve provisoriamente os problemas colocados na fase primitiva e original da relação do homem com o mundo. Pode-se denominar esta primeira fase de *fase mágica*, tomando esta palavra no sentido mais geral e considerando o modo mágico de existência como aquele que é pré-técnico e pré-religioso" (SIMONDON, 2007, p. 173).

129 Talvez uma tradução possível para *Schnittstelle*. Intersecção – "rubrica matemática: operação pela qual se obtém o conjunto formado pelos elementos comuns a dois outros conjuntos" (HOUAISS, 2001).

Fotogramas: *Um operador-montador-xamanista?*

VI. Gesto e midiatização

Muitos documentários de Farocki tiveram precisamente o objetivo de mostrar as medialidades dos gestos, procurando revelar suas potências ou impotências, seus valores elevados ou precários de individuações psíquica, coletiva, técnica. Isto porque a observação de *gesto* pode revelar qual tipo de atenção (ou de desatenção) que está sendo desperta em algum trabalho ou evento, de uma pessoa ou grupo, ratificando um horizonte midiático. Como escreveu Agamben (2008b p. 13), "o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal [...]. No cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registra a perda" (Idem, p. 11).

Com Simondon apreendemos que a atenção expõe a realidade da (trans) individuação a partir tecnologias/mídias (SIMONDON, 2005; STIEGLER, 2010). Uma política sobre a atenção remonta assim a uma política sobre o gesto com as mídias. O problema da perda de individuação/atenção,[130] isto é, a da desindividuação, é um problema da *perda do gesto*: da esteriotipação dos gestos individuais e coletivos em determinado ambiente.

As sucessivas mudanças nas inovações técnicas, desenroladas no seio do industrialismo a partir da segunda metade do século XX, introduziram um imperativo ambiente de *re-programatizações* de gestos, no campo das artes e, em geral, na cidade. Em seus estudos, Farocki pôde vislumbrar questões diversas (culturais, políticas e filosóficas) acerca dessas *re-programatizações* dos gestos, estudando-os no universo de inovações contínuas e de crise do mundo humanista "do livro": "Hoje existem avanços técnicos quase todos os

130 "A atenção é a faculdade psíquica de se concentrar em um objeto, isto é, de dar-se a um objeto, é também a faculdade social do cuidado [*prendre soin*] [...]: a atenção é também o nome da civilidade, de modo que ela se funda sobre a *philia*, ou seja, sobre a energia libidinal socializada" (STIEGLER, 2010, p. 130).

anos, que produzem, por sua vez, tendências estilísticas. As pessoas já não aprendem com um livro, mas sim a partir de um manual, por meio do auxílio explícito e implícito deste" (FAROCKI; ERNST, 2004, p. 276).

Ao observar os cursos de preparação para uma entrevista de emprego, Farocki, no documentário *A entrevista* (1997), explicita os regimes ditados por ordens morais, códigos corporativos e regras de polidez introduzidas em um mundo empresarial. Como já salientamos, nesta obra observamos a "luta por um emprego", que submete os indivíduos a um jogo corporal e semântico precário. Lembremos a frase de um dos instrutores a uma aluna-desempregada: "Isto é um jogo!". Deve-se então *regular* os gestos e *jogar* o jogo, desvencilhando de pensamentos éticos e subjetivos.

> No filme *A entrevista* [declarou Farocki (2003e)], eu percebi que as pessoas se submetiam como em Kafka: o chefe ou a empresa são como se fossem Deus. Ocorreu a Kafka relacionar o mundo do trabalho com a religião. Em minha juventude, eu sabia que isso havia mudado, mas de repente esta ideia voltou a se instalar com a indústria atual [...].

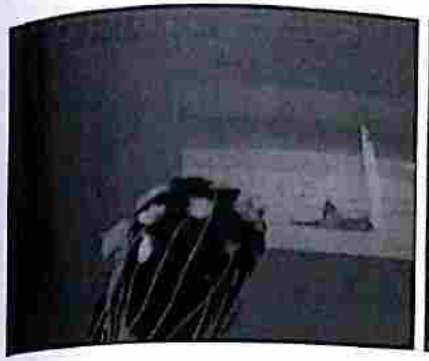
Hoje, jogar este jogo kafkiano seria um contrato cínico, fingido. Já descrevemos como a câmera nos mostra a descrença nos rostos de muitos participantes com tal contrato. Mãos, posturas e falas, quase sempre lacônicos, expressam a insatisfação com um "compromisso social" ao qual não se dá realmente crédito. Assim, para muitos, as programatizações de falar e agir são vistas como um "manual" duvidoso e distorcido – para "vender a si mesmo".

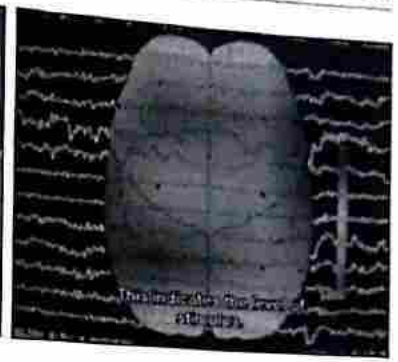
Palavras e jogos (1998) – lembremos também – seguiria a mesma linha de exploração da reprogramatização dos gestos presente na obra anterior; contudo, estudando os *programas* de auditório. A obra acompanha três programas da rede de televisão alemã – um *talk show*, um de "competição entre famílias" e um para o público jovem –, entreolhando a "preparação intensiva" dos participantes até o momento em que são enquadrados ao vivo pelas câmeras. Em cada programa, percebemos o cuidadoso processo seletivo, que abrange até dossiês dos indivíduos. Os aprovados vão aos estúdios e recebem uma carga de treinamento, pela qual se procura *predefinir* as palavras e os gestos ou jogos corporais. Observamos os recintos, os equipamentos e os administradores, que *modelam* o comportamento dos personagens, dos figurantes e da plateia. A câmera preocupa-se em mostrar os variados roteiros, planos, agendas, que proíbem e liberam, que reprimem e exaltam os movimentos dos corpos e as vozes dos participantes. Tudo para preservar a *forma-clichê* rentável do "programa de auditório".

Fotogramas: Dossiê de personagens e ensaio de sincronização de gestos (*Palavras e Jogos*, 1998).

Em *O que há?* (1991) Farocki continua com os estudos que relacionam programatização dos gestos em espaços urbanos – algo que ele havia começado a realizar em *Como viver na Alemanha Ocidental* (1990). Contudo, em *O que há?*, enfoca-se as novas estratégias na esfera econômica.

O início da década de 1990 foi um período de disseminação da robótica, da automação e digitalização, notadamente nos espaços financeiro, de *marketing* e de produção. E o que havia especificamente nesse novo *front* do capitalismo? Farocki responde a questão nos mostrando os dispositivos midiáticos neurais que começavam a oferecer a possibilidade de acompanhar e traçar a dinâmica dos gestos dos "consumidores". Aparecem análises histográficas sobre a potencialidade de "sedução" de uma publicidade: um indivíduo olha a projeção de imagens-publicidades e sinais elétricos são captados por meio de eletrodos dispostos em sua cabeça, a fim de analisar os estímulos. "De que maneira o indivíduo memorizou/interiorizou as imagens?". Tal é a questão produtiva da "ciência da sedução". Vemos o próprio Farocki colocando-se na situação de ser objeto em três testes: primeiro em um dispositivo de transliteração da voz, depois em outro de rastreamento da pupila, e, por fim, em outro de rastreamento (e controle) eletrônico de gestos manuais. Ao testar o dispositivo de transliteração da voz, por exemplo, o cineasta começa ditando uma frase à máquina, e essa reproduziria, rudimentarmente: "Nach einer Vorstellung, die aus Athen zurückkehren bietet keine Politik ohne...". A ocasião de teste seria uma oportunidade para realizar um comentário. A frase de Farocki era oportuna e crítica: "De acordo com a teoria da Grécia Antiga, a política somente existe por meio da comunicação". Interpretando, no contexto do documentário: onde há o controle, não há comunicação e, tão logo, tampouco política.





Fotogramas: Avaliação da produtividade de "estímulos" com publicidades (*O que há*, 1991).

Em *Transmissão* (2007), Farocki realiza um documentário no qual levanta a questão da individuação psíquica e coletiva nos gestos de "contato" (tocar, contemplar) com materialidades midiáticas bem específicas: monumentos, objetos sagrados ou históricos, tais como: vestígios (*O aperto de mão de Jesus*, em Jerusalém), paredes (*Muro de Oração Judaica*, em Israel), memoriais (*Memorial da Guerra do Vietnã*, nos EUA), mausoléus (túmulo e estátua de Carlos Gardel, na Argentina), traços (*A pegada do diabo*, na Alemanha), bustos (Rupert Mayer, jesuíta alemão, símbolo da resistência contra o nazismo, na Alemanha), recintos (*Boca della veritá*, Itália) etc.; sendo estes exibidos como objetos de culto, de reminiscências por diferentes grupos socioculturais. Diferente do documentário anterior, as imagens nos provocam a pensar sobre o valor simbólico de gestos que não guardam associação direta com a produtividade econômica. São gestos sob o signo da identidade de um grupo, seja religioso, patriótico, familiar ou comunitário. Contudo, a última imagem do documentário será a mais curiosa e destoante. Do alto de um viaduto (provavelmente), observamos uma movimentada rodovia em Tel Aviv (Israel). De repente, os veículos param. Sabemos, após, que a cada ano, por dois minutos, os israelenses realizam um ato solene (em pé, parados) em referência ao Holocausto. Neste ato, *Shoah* não é representada por nenhum monumento, tornando-se reminiscência de um *fantasma* (imaterialidade) aos judeus.

Fotogramas: Monumento da Guerra do Vietnã e cerimonial do Shoah (*Transmissão*, 2007).

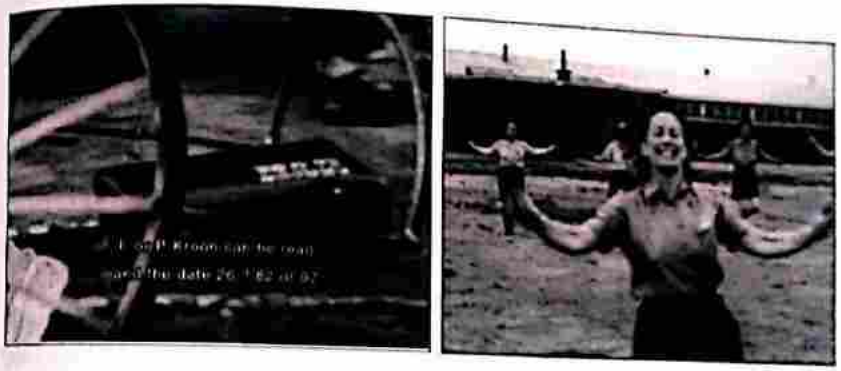
O título do documentário *Intervalo* (2007) decorre da tradução do substantivo *Aufschub*. A palavra em alemão pode ser sinônimo de *extensão*, *recorrência*, *atraso* ou, mais próximo do campo audiovisual: *intervalo* (espaço e/ou tempo reservado ou estendido). Satisfeito com essa compreensão, do início ao fim, o documentário é uma demonstração de um gesto ético-político possível com um arquivo do Holocausto que permaneceu em um "lapso de tempo", em um intervalo; esquecido, querendo Farocki colocar em *pausa* para uma atenta observação e reflexão. Em 1939, a Holanda havia criado um campo de refugiados para os judeus evadidos da Alemanha nazista, porém, em 1942, depois da ocupação pela Alemanha, tal espaço é rapidamente transformado no campo de concentração de Westerbork. Um fato cinematográfico possibilitaria a instauração de um *intervalo* bem particular. Em 1944, um dos prisioneiros judeus, Rudolf Breslauer, detentor de conhecimentos de fotografia e cinema, foi designado para filmar Westerbork. O filme (não finalizado) provavelmente tinha sido projetado para servir de propaganda da produtividade do campo de concentração, que tinha sido transformado em um entreposto fabril de mão de obra escrava (de judeus, ciganos etc). Breslauer foi (provavelmente) obrigado a fazer uma propaganda motivada pelo fato de os administradores do local recearem uma determinação maior do Estado nazista de fechamento do campo.

Ao ter em mãos o arquivo cinematográfico, Farocki realiza um delicado conjunto de gestos, que pode ser dividido em três tipos. Os dois primeiros sendo: um *gesto de história* – procurando determinar precisamente a dimensão do material e de seus vestígios, de forma a servir a um possível comentário;[131]

131 Farocki nos conta brevemente a história do campo de concentração. Aproximadamente 100 mil pessoas passaram por Westerbork. Toda semana um trem passava pelo local levando grupos para o campo de extermínio. Apesar da precariedade, havia salas de dentista, hospital, espaços para recreação. Os controles policiais "internos" e muitos trabalhos administrativos eram realizados pelos próprios prisioneiros. A guarda "externa", em torres de vigilância, especialmente, ficava a cargo do exército nazista.

e um *gesto de arquivo* – respeitando o caráter de vestígio do material sem nenhum acondicionamento de pós-produção.

Farocki analisa inscrições ou vestígios que podem revelar particularidades históricas. Em cada cena, procura por possibilidades de extração de informação ou interpretações, tratando o material em sua integridade.[132] Seu último gesto será, portanto, um *gesto de montagem* – evitando absolutamente a ideia de "concluir" a história, a fim de explicitar algum comentário geral sobre o Holocausto. De tal modo, a montagem se contenta com uma mínima interferência.[133]



Fotogramas: Investigação e cena inusitada no footage raro do nazismo alemão (*Intervalo*, 2007).

- ***A expressão das mãos (1997)***

"O primeiro *close-up* da história do cinema estava focado no rosto humano, mas o segundo mostrou as mãos" (FAROCKI; ERNST, 2004, p. 274). Este enunciado expõe o sentido e destaca a importância de um estudo arqueológico e fenomenológico sobre o gesto das mãos no cinema – a partir

132 *Intervalo* não se caracterizará como uma "compilação de imagens", o que seria, para Farocki, uma espécie de "saqueamento". Também não se caracterizará por compreender o filme como uma apropriação ou um *found footages*, pois evita "transferir" as imagens para outro contexto. Soma-se, por fim, o fato de que o documentário não será visto enquanto trazendo um arquivo inédito, pois este já havia sido anteriormente utilizado (parcialmente) (ELSAESSER, 2009).

133 O filme será silencioso, como o arquivo original. Terá normalmente legenda a partir de tela preta. Sobre essas opções, Farocki comentou: "[Em *Intervalo*], eu não fiz uso de qualquer comentário, quer dizer, apenas de legendas. Comentários soam muito facilmente como garantias. Cinema mudo pode ter um forte impacto no cinema. [...] É possível ouvir as reações do público que de outra forma teriam sido perdidas por trás da trilha e dos efeitos sonoros [...]" (FAROCKI; STEYERL, 2011, p. 23).

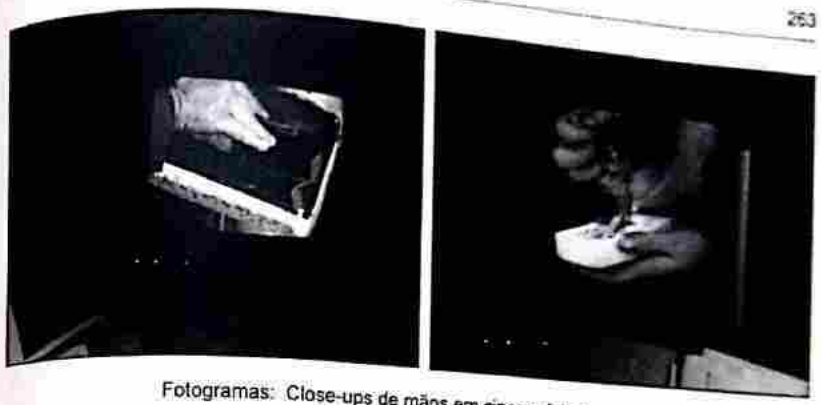
do cinema mudo.[134] Farocki apresenta um estudo notável, convocando-nos a pensar diversas questões sobre a expressividade das mãos.

O cineasta analisa, primeiro, diferenças das mãos em cinema falado e mudo. Vemos uma cena do filme falado *Pickup on South Street* (Samuel Fuller, 1953). Os atores Skip McCoy (Richard Widmark) e Candy (Jean Peters) contracenam dentro de um metrô em movimento (1'). Em pé, eles se flertam. A câmera mostra primeiro os rostos, portanto. Após, em *close-up*, observamos as mãos em um ato ilícito (roubo). Skip McCoy é um batedor de carteiras. A cena, rica em detalhes, mostra o momento do furto. Farocki volta à fita de vídeo, mostra seus estudos (desenhos de fotogramas do trecho exibido), fazendo notar uma sutil dualidade presente ali: as mãos que realizam o crime querem, como o rosto, engendrar uma sedução.

O filme seguinte é um cinema mudo de 1908 (4'). Observamos os gestos das mãos de uma mulher que esconde joias roubadas dentro de um sabonete. Também em *close-up*, a ação das mãos é registrada sob um fundo negro, sendo o único *close-up* de todo o filme, lembra Farocki. As outras cenas serão sempre em plano geral. Com as mãos, Farocki mostra enquadramentos fechados possíveis para determinadas cenas. "'É um filme de ação', como se diz em inglês" (comentário); de tal modo que é um filme essencialmente dentro do regime de *imagem-movimento*, de representação direta do tempo e espaço (não fragmentado); de "imagem-orgânica", seguindo a definição de Deleuze.[135]

134 Aumont; Marie (2006, p. 48) esclarecem as características centrais do cinema mudo que, tal como veremos, o presente documentário procura refletir: "O cinema mudo é, antes de tudo, uma época do cinema, que acabou por volta de 1930; de um ponto de vista estético e crítico, é uma forma de arte diferente do cinema falado. Já que a ausência de falas audíveis caminhava junto com o desenvolvimento de procedimentos visuais que o cinema falado utiliza pouco ou nunca. [...] Tal especificidade estética do cinema mudo se reduz a alguns pontos: expressividade gestual e mímica dos atores; importância do aspecto visual, notadamente do enquadramento e da composição dos planos; importância da montagem, em razão, primitivamente, da necessidade de explicitar o sentido das imagens [...], privilégio concedido a certos objetos [...]; recorrência de certos sucedâneos dos efeitos sonoros (letreiros, primeiros planos, inserções, muito breves, efeitos gráficos)".

135 Na definição de Deleuze (1985), a imagem-movimento (ou "orgânica") compreende uma forma de montagem cinematográfica a partir de uma base de excitação sensório-motora ("imagem-movimento como cortes móveis da duração"), distinguida em três tipos: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção. Imagens-movimento constituem o "cinema de ação". As sequências existem em função da ação ou dos comportamentos; nelas se encontram, portanto, uma construção narrativa tradicional, de "ação-reação", de "clichês".

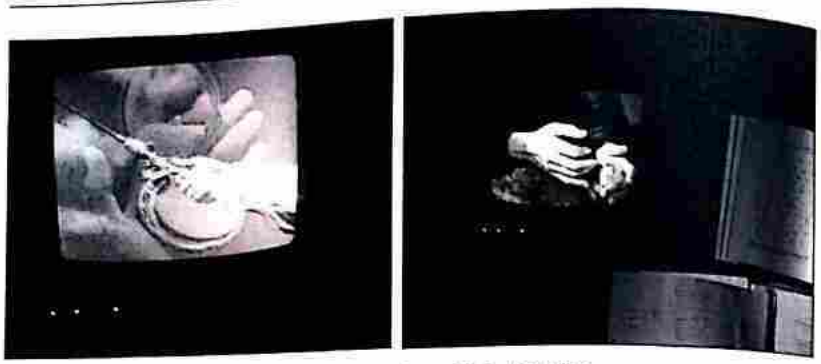


Fotogramas: Close-ups de mãos em cinema falado e mudo.

Mas como pensar o significado que as mãos tiveram no cinema? Com tal pergunta em mente, Farocki observa um *footage* que exibe uma mão defeituosa tentando realizar uma ação (7'), sendo isto ocasião ideal para fazer uma observação fenomenológica: "O que a mão humana significa é revelada por meio de sua falha" (comentário). Um enunciado que guarda, evidentemente, uma aproximação com um pensamento fenomenológico de Heidegger sobre a técnica, no famoso exemplo do martelo, contido no livro *Ser e Tempo* (HEIDEGGER, 2005, p. 108-114). Ora, imagens de mãos perfeitas em ação podem dar plenamente a noção de uma atividade – contudo, somente a partir de imagens de mãos imperfeitas podemos verdadeiramente colocar em questão as mãos em si mesmas, ou seja, desvelá-las da sua essência, a partir do ato mesmo de sua "falta".

As mãos no cinema são normalmente vista como um objeto, uma ferramenta, algo que não ocorre com o rosto.

> Um *close-up* do rosto é algo totalmente diferente do das mãos. Um rosto pode corresponder a totalidade da pessoa (talvez porque os olhos estão localizados nele, oferecendo um possível ponto de acesso para a alma, para o *self*); porém, quanto mais se olha para as mãos, mais elas se parecem com objetos, ou talvez com pequenas criaturas (FAROCKI; ERNST, 2004, p. 274).



Fotogramas: Perfeição e imperfeição das mãos.

Farocki folheia o livro de Penny Boyes Braem, *Introdução à língua de sinais e sua exploração* (*Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung*, 1990) (6'), fazendo uma consideração: diante dos desenhos de gestos manuais do livro, parecemos estar "em busca de um tempo perdido" (comentário), em busca de uma forma de fazer cinema já bastante distante de nós. "Os gestos e expressões faciais dos atores no cinema mudo parecem uma língua estrangeira; uma coisa que precisamos aprender [...]. Alguém poderia pensar: se o cinema mudo também tivesse procurado encontrar um padrão para a linguagem dos signos, talvez tivesse durado mais tempo" (comentário).

Para Farocki, as mãos no cinema mudo teriam estado sempre em uma relação direta com a dimensão de produtividade (objetual, ferramental) característica de uma época industrial. Tentando evidenciar isso, folheia outro livro, de Dyk Rudenski – *Gestologie und Filmspielerei* –, um manual para atores de cinema mudo, publicado em 1927. Em tal obra, o cineasta busca compreender os diferentes tipos de ação/verbo praticados pelas mãos, notando, a partir de outro *footage*, realizado pelo exército americano no final da II Guerra Mundial, que as mãos tornam-se "simbologia para ganhar a II Guerra" (10'). Mãos que se tornam *ação* e *verbo*, querendo ser símbolo de trabalho e luta.

Em 1927, no referido livro de Rudenski, anunciava-se o nascimento do "filme de ação" (15'). Antes do cinema falado, os *close-ups* nos rostos e nas mãos podiam se equiparar. Ambas as partes do corpo eram espontaneamente cinemáticas. O objetivo de Rudenski era criar no livro uma sistematização das formas de expressão das mãos para a narrativa cinematográfica, o que faz Farocki notar algo sintomático proposto no livro: "No terceiro semestre, os alunos estudariam o taylorismo" (comentário). Farocki assinala: "ainda hoje não sabemos a relação entre o gesto do trabalho e da narração cinematográfica" (comentário). Rudenski, pretendendo formular um estudo da atuação

cinematográfica humana enquanto ciência, associava diretamente o cinema com a fragmentação e a maximização da eficiência do trabalho manual proposta por Frederick Taylor.

Fotogramas: Produtividadena fábrica e no cinema.

Em um vídeo nazista sobre a produção de armas se apresenta um homem comandando uma máquina (23'). Não vemos realmente o trabalho manual, porém as mãos, que tateiam, sujam-se, ficando permanentemente ligadas ao trabalho da máquina. É a simbolização de um *ato mágico*, nota Farocki. Como sabemos, no pensamento deste cineasta, o cinema pode ser expressão de dimensão mágica. Corroborando com isso, o cineasta cita um trecho de um livro de 1943, intitulado *Rechtsarchäologie*: "Tocar como puro gesto-tátil era originalmente um ato mágico. Isto é evidente a partir da antiga forma de fazer um juramento: o juramento mágico do objeto pagão nunca é alcançado ou apreendido, mas apenas tocado".

Para Farocki, enfim, a tendência do cinema moderno foi a de transformar as representações de experimentações manuais "puras" em visualidades cada vez mais abstratas e complexas. Até o fim do cinema mudo, as mãos e o rosto, de certa maneira, "caminhavam juntos", uma vez que as duas partes do corpo estavam sob o modelo dos "filmes de ação". Com o cinema falado, os rostos ganhariam um poder maior para sintetizar e abstrair. Contudo, as mãos no cinema guardariam uma propriedade bastante peculiar pela sua inclinação a constituírem expressões visuais autênticas, pensa Farocki.[136]

136 Em um artigo a respeito, o cineasta escreveu: "Mãos muitas vezes parecem revelar algo que o rosto tenta esconder, como alguém que esmaga um copo em suas mãos, mesmo quando a pessoa tenta manter a compostura em face do trauma emocional. Patologistas olham atentamente para as mãos, não para os rostos, quando eles tentam medir a idade de uma pessoa. As mãos não são tão capazes de mentir como o rosto; elas apresentam a verdade de uma forma mais direta, algo que se acreditava verdadeiro nas classes populares" (FAROCKI; ERNST, 2004, p. 274).

CONCLUSÃO
FAROCKI E A TECNOESTÉTICA

Não são somente os conceitos que nos levam aos objetos, senão que também os objetos nos levam aos conceitos
Harun Farocki (2013a)

Diante de uma obra que intercruza tão intensamente pensamentos e operações com materialidade midiáticas, devemos, derradeiramente, pensar a *dimensão tecnoestética* que a obra de Farocki alcança. Nossa conclusão será, portanto, uma indispensável abertura de pensar no contemporâneo: a tecnoestética. Vejamos, a partir do que apreendemos no livro, o queremos dizer com isso, de forma a realizar um comentário final sobre o cineasta.

A partir da obra de Farocki, o que podemos notar incessantemente é que a invenção em arte *não* pode ser definida puramente em termos de contemplação e "aplicação" de ideias nos materiais constituidores da obra. Ora, se tomarmos verdadeiramente a arte como forma estética, escreveu Simondon (1998, p. 256, grifos nossos), ela não será "[...] apenas objeto de contemplação, mas de *uma certa forma de ação*, que é um pouco como a prática de um esporte para aquele que o utiliza". Tal como vimos no estilo de operar de Farocki (*Cap. 2*), inclui-se na definição da arte a questão da prática, da habilidade; ou melhor, como buscamos ser precisos no livro: inclui-se a questão da *operação com a arte*.

Compreender a dimensão e a importância da questão acerca da tecnoestética envolve novas posições filosóficas e políticas. Como argumentou Duhem (2008, 2010), a partir de uma leitura de Simondon, a tradição da noção de estética vinda de Kant, Hegel e Heidegger não teria levado às últimas consequências a relação entre a técnica e arte – tarefa que se revela imprescindível no mundo contemporâneo. Kant ancoraria a arte como "produção natural do gênio"; Hegel como "manifestação sensível do espírito", e Heidegger, autor que meditou sobre a questão da técnica e da arte, ainda assim definiria a arte como uma instância de "*mise en ouvre* da verdade", evocando, por conseguinte, uma *essência da arte* separada da técnica.

Na tradição impetrada pelos autores acima, a noção de estética é compreendida a partir do que lhe é *próprio* (intrínseco), enquanto *poiesis*. Porém, haveria algo de inevitavelmente extrínseco, de *impróprio*, na arte. Isto porque a arte vem a ser inevitavelmente uma *apropriação* das técnicas de uma

determinada época – *apropriação* que satisfaz, na verdade, um processo contrário de *expropriação* da técnica, enquanto *práxis*. A partir de Farocki, compreendemos isso por meio de duas proposições. A primeira, como visto no *Cap. 2*, o *operar*, enquanto *trabalho-ocupação*, *cuidado-atenção* (transindividual), exerce e desvela uma dada realidade técnica: uma dimensão de mundo – cultural-social-política. E a segunda, como visto no *Cap. 5*, a obra de arte, que se constitui enquanto um *operar*, enquanto um *fazer falar-dialogar*, não se firma na ideia de *estabilização* da arte, pois isto representa a revogação, ou a ocultação do *operar* – ou seja, tudo o que Farocki, imerso exatamente no objeto temporal industrial (cinema), nunca quis praticar.

Vimos, no *Cap. 4*, que a tradição apartou arte e técnica (*poiesis* e *práxis*) a tal ponto que, na alta modernidade, a divisão tornou-se "irreconciliável". Simondon percebeu o erro e as consequências de *essencializar* e *separar* as definições de arte e técnica. Em uma carta ao filósofo Jacques Derrida, fez reflexões sobre o valor da perspectiva tecnoestética, revelando a centralidade do problema do *operar na arte* – que seria diferente do problema do "produto da arte" ou do "espectador da arte": "A estética não é a única e nem primeiramente a sensação do 'consumidor' da obra de arte. É também, mais originalmente ainda, o feixe sensorial mais ou menos rico, do próprio artista: *um certo contato* com a matéria enquanto trabalhada" (SIMONDON, 1998, p. 257).

Na arte, o *estilo* seria, antes de tudo, uma operação com os instrumentos e com o ambiente. Não foi por menos que, no *Cap. 2*, trabalhamos o *método-estilo* de montagem transindividual de Farocki, possibilitando evidenciar verdadeiramente as estratégias de montagem e arquivo do cineasta.

A obra de Farocki, por excelência, permite identificar o horizonte *tecnomidiático* da arte – que, simultaneamente, compõe, funcionaliza, sistematiza os materiais; e percebe, forma, imagina, produz sentidos: constrói realidades com os mesmos. A realidade estética seria a *intermediação* entre o mundo natural, social, técnico e humano, na qual o artista forma uma relação tecnoestética por meio de sua "obra de arte".

Farocki nunca quis se mostrar na qualidade de "gênio criativo", mas propriamente na qualidade de um *inventor*, visto que um inventor é um artífice – aquele que opera seus artefatos; que imagina com seus materiais. Assim, vimos um *Farocki prometeico*, que, colocando-se diante do problema próprio das matérias-imagens, máquinas, desenvolve um método-estilo que se orienta por aportes de horizontais, transversais e transindividuais. Ora, enquanto pensador-operador, Farocki procuraria ser um tecnoesteta – da mesma forma que Iannis Xenakis (1921-2001), compositor que experimentou novas formas de escrita musical em sua obra *Metastasis* (1953-1954) e

Fernand Léger (1881-1955),[137] pintor cubista que nos mostrou a condição humana na modernidade, incluindo as formas inéditas de relacionamento do humano com os materiais nos ambientes civil e de guerra (como na tela *La Partie de cartes*, 1917). Na mesma tradição, poderíamos citar, por exemplo, Le Corbusier (arquitetura), Vertov (cinema) e, como fizemos no *Cap. 2*, Joseph Beuys (artes visuais, escultura). Farocki seria, contemporaneamente, um dos autores importantes desta corrente, como Christian Boltanski, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Pascal Convert e outros artistas, em uma lista que o crítico de arte francês Didi-Huberman, por exemplo, vem retomando, a sua maneira, a seriedade e inventividade de obras de "remontagem" do tempo "padecido" (*subi*) e fragmentado da modernidade.

Farocki, sobre a materialidade presente no ato estético, ratificava e demonstrava a sua importância, julgando um erro separar as dimensões materiais dos conceitos que dão sentido às obras cinematográficas. Em uma entrevista à Rembert Hüser, assinala:

> [...] [Em Berkeley] percebi que bem poucos daqueles alunos [de *Film Studies*] iam depois da aula ao *Pacific Film Archive*, uma das melhores cinematecas do mundo. E em Viena, na Universidade de Arte, ocorreu a situação oposta. A maioria dos alunos nunca tinha aprendido a resumir um artigo em algumas frases ou um livro em uma página. Também não estavam familiarizados com a leitura como uma tecnologia cultural, não sabiam como aprofundar os seus conhecimentos ou ler qualquer coisa que estava relacionado com seu próprio projeto (FAROCKI, 2013a, p. 288-289).

E conclui:

> [...] Eu não estou de nenhuma maneira interessado em defender um equilíbrio entre teoria e práxis. Contudo, pode ser uma completa radicalidade viver no mundo das ideias da teoria de cinema, privilegiando as ideias do cinema frente ao cinema real (Ibidem, itálico nosso).

Ora, seu discurso não objetivaria um valor "pedagógico", de "curso" de combinação teoria-e-prática. Seu discurso era filosófico. Acima de tudo advogava uma sensibilização e aproximação horizontal entre as formas de abstrações humanas e de concreções não humanas presentes em qualquer gesto de invenção, a começar pela arte cinematográfica. Introduzir um gesto político com a tecnoestética significa propriamente desocultar, mostrar ou desvelar a "privação de propriedade" (*expropriação*, lembremos) tecnomidiática, constituindo isso uma abertura crítica, pois possibilita mostrar as condições

137 Simondon, em sua carta, expunha sua admiração pelos dois artistas.

estereotipadas, as violências e os "produtos de consumo", hoje altamente estetizados. Aqui o *crítico* – ou seja, agora, o *Farocki epimeteico* – seria precisamente aquele que "abre a caixa-preta" fazendo *retroceder os gestos*, tornando-os de novo difíceis aqueles hábitos e gestos já tomados como fáceis. E tal discurso, que poderíamos chamar de "espiritual materialista", que tenta recuperar o sentido fundante da arte, a partir da reconciliação com a técnica, ou a "práxis humana", aproxima-se exatamente da proposta de tecnoestética destacada por Simondon, autor que advogava uma atitude "espiritual materialista" inerente a qualquer tipo de *invenção* (artística, científica, tecnológica, religiosa, ética). Voltemos brevemente a este pensador francês, pois com ele poderemos compreender um pouco mais sobre essa dimensão tecnoestética pela qual Farocki seria uma expressão importante.

Simondon foi, além de Flusser, autor que, como vimos no *Cap. 3*, havia destacado a "volta da magia" com o aparecimento das imagens técnicas. O pensador francês, com sua obra *Do modo de existência dos objetos técnicos* [1958], avançou ao pensar a *magia* enquanto a unidade antropológica básica, "primitiva", em que o ser humano relaciona-se com o mundo. Para ele, a magia, por ser "rica em organização implícita, vinculada ao homem e ao mundo [...]" (SIMONDON, 2007, p. 173), promove o "desdobramento do(s) ser(es)", caracterizando-se como o lugar de *defasagem* destes (Idem, p. 178). De tal modo, Simondon amplia o entendimento do que vem a ser a relação *não dissociada* de estética e técnica a partir do *operar mágico*[138] (horizonte, como sabemos, tão caro a Farocki).

O filósofo francês nos revela o que, em última instância, Farocki acreditava e praticava em suas obras, demonstrando isso, notadamente, em sua autoexposição de método-estilo em *Interface* (1995): um *ambiente mágico*: um lugar de surgimento de modulações, diferenças; de transindividuações. O pensamento estético "nunca é um domínio limitado nem uma espécie determinada, mas somente uma tendência" (SIMONDON, 1997, p. 197) – que qualifica o lugar do *pensar transindividual* (intuição, imaginação, percepção, sensação, informação). Ora, aqui, não é a arte enquanto objeto institucionalizado, ou o "gosto do espectador", que está sendo expresso, em primeiro lugar, mas sim as *operações* realizadas pelo pensar estético. Simondon pensa a tecnoestética a partir da relação entre o "saber-inventar" (estética) e o "saber-fazer" (técnica) enquanto duas *fases*[139] de pensar transindividual. Não há arte sem as "figuras"

138 No pensamento operativo transindividual de Simondon, a magia é "[...] uma estruturação que resolve provisoriamente os problemas colocados na fase primitiva e original da relação do homem com o mundo. Pode-se denominar esta primeira fase de fase *mágica*, tomando esta palavra no sentido mais geral e considerando o modo mágico de existência como aquele que é pré-técnico e pré-religioso" (Idem, p. 173).

139 Nos termos do filósofo:

(modos teórico/prático *técnicos*) ou sem os "fundos" (modos teórico/prático *religiosos*) (Idem, 2007). A arte não aparece sem os suportes, ferramentas, máquinas, nem sem as sistematizações, proposições abstratas. Isto permitiu Simondon *ampliar* a noção de estética: não apenas daquilo que dito "obra de arte" pode incluir atribuição estética, mas qualquer ato, objeto, corpo.

No mundo antigo "primitivo" e no mundo antigo grego, a *arte-magia-técnica*, a *pro-dução* (*poiesis-práxis*) – o pajé/poeta; o curandeiro/artesão, encontravam-se, ambos, no lugar de origem de invenção, de produção de sentido/presença no mundo (SIMONDON, 2007; CHABOT, 2003; AGAMBEN, 2012). Todavia, entre os modernos, como demonstram Simondon e Agamben – *Cap. 4* –, a separação arte e técnica dá-se a partir da ampla divisão e "alienação" da técnica/trabalho.[140]

Farocki procuraria, enfim, sempre demonstrar, enfrentar e buscar *reconciliar*, enfaticamente, a separação arte / técnica, poiesis / práxis, a fim de imaginar novos horizontes de vida, devires, a partir disto. No livro, tentamos incessantemente evidenciar os contextos efetivos nos quais isso aconteceu. Neste pensador-operador de mídias, a tecnoestética tornou-se, sem dúvida, uma forma de potencialização da vida. Este foi seu derradeiro sentido de gesto operativo: um gesto de reconciliação que reúne os valores mitológicos de Prometeu e Epimeteu, em operações com os dispositivos midiáticos, notadamente, do cinema.

Percorremos no livro os traços marcantes e os significados diversos do pensar de Farocki contra as *hipostasias* e *violências* que se fixam enquanto *imagens do mundo*. Reconciliar se evidencia como um gesto de *emancipação*; de reencontrar-se com o "gosto da vida" (*Der Geschmack des Lebens*), e um gesto de *resistência*: "Os homens estão em pé ao longo das ruas" (*Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen*).[141]

Sabemos: o *sentimento de mundo* de Farocki não foi tão-somente aventado pelo legado de Bertold Brecht. Vimos que autores alemães e franceses como Benjamin, Müller, Arendt, Anders, Thomas Mann, Flusser, Kafka, Foucault, Virilio, Baudrillard e Deleuze foram também importantes. Farocki os

140 "[...] é a partir dessa auto supressão do estatuto privilegiado do 'trabalho' artístico, o qual reúne, agora, na sua inconciliável oposição, [...] as duas metades da pro-dução humana [*poiesis e práxis*], *que será um dia possível sair do pântano da estética e da técnica para restituir a sua dimensão original ao estatuto poético do homem sobre a terra*" (AGAMBEN, 2012, p. 113, grifo nosso).

141 *Der Geschmack des Lebens* (1979, 29') e *Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen* (1987, 8') são títulos de dois curtas-metragens, experimentais, de Farocki. O primeiro filma a situação da cidade de Berlim; o segundo, um curta-poema, faz versão cinematográfica para o poema do expressionista de Georg Heym. No poema *Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen* Heym versa sobre a luta contra as convenções sociais, expressando seu desacordo com uma conjuntura e ritmo de mundo racional-irracional – que levava à miséria de exploração das populações, tanto a partir de homens como a partir de máquinas.

aproximou, centralmente, por um ponto de vista que tentava encarar a condição tão cara e problemática da modernidade: a fragmentação da cultura; o que o fez confrontar-se com as interpretações que pendiam entre a melancolia e a resistência, entre o romantismo e a vanguarda. Diante disso, Farocki veio a ser um dos artistas que souberam levar os parâmetros da vanguarda modernista a um ponto além do previsto, transformando-a continuamente, ao abrir-se às outras vertentes crítico-artística contemporâneas. Tendo vivido as últimas décadas do século XX, pôde acolher e transformar as experiências e estratégias de uma vanguarda artística em crise. Sua atitude: de alguma forma, criar as condições para insurgir uma nova potência crítica, que ficasse longe de dogmas e buscasse centralmente ir contra as hipostasias dos processos do mundo. Para muitos artistas contemporâneos, tal como a artista e ensaísta Hito Steyerl (2014) desponta, a obra de Farocki pode ser vista enquanto rito de passagem, uma ponte de apreensão e diálogo com a crise das vanguardas artísticas.

O amigo Hartmut Bitomsky certa vez proferiu: "Um filme documental tem de dizer 'sim' ao mundo, mesmo quando o critica" (BITOMSKY, 2010, p. 31). Sem dúvida, a frase guarda grande confluência com o que pensava Farocki – pois se contrapõe à ideia de cinema crítico enquanto "denúncia", "juízo final". Didi-Huberman (2010a; 2010b) tem razão ao dizer que a obra de Farocki nunca se dispôs a ser uma redução da realidade a partir de uma simples evidência *icônica*, ou de afirmação de sua "invisibilidade". Vimos que, no *operar* de Farocki, as *imagens do mundo* não se estabelecem por via de cinismo, nem por resignação ou imobilismo; ainda menos por uma superioridade afirmativa ou por um caráter denunciativo. A abertura tecnoestética engendrada por Farocki é um operar que propõe o *colocar em suspenso*, ou seja, como vimos no *Cap. 2*, a *desconstrução* da "ordem natural" das coisas, fazendo *emergir um desvio* na ordem "comum" do olhar. A posição singular requerida ao espectador não é de "dependência", mas, simplesmente, uma *disposição* derivativa e atentiva que, no mais das vezes, o faz refletir sobre uma conformação social-histórica-e-política das mídias. Farocki, como vimos, sempre seguiu precisamente essa posição singular, desde *Fogo Inextinguível* até os vídeos de *Paralelo*, sua última instalação sobre as imagens virtuais, em 2014, obra que se colocava abertamente em uma perspectiva de diálogo com o "espectador emancipado" dos museus.

Por certo, Farocki quer *demonstrar* algo, mas este não se concretiza em uma oposição afirmativa entre: "veja: lá é a aparência" e "veja, tome nota: aqui é a realidade". Estamos longe do forçar um "protocolo pedagógico". Ele não pretende promover a condição de um espectador aprendiz, "principiante", recebendo sua bula ou cartilha crítica. Ao contrário, será sempre o próprio cineasta, na verdade, o sujeito-aprendiz, aquele que quer manifestar "aquilo

que aprendeu" e procura refletir. Seu ensejo é, em primeiro lugar, despertar o espectador a *olhar algo*; tencioná-lo para ver, ver de novo, ver ao avesso, fazer-falar-dialogar – pensar a partir de um operar transindividual.

Em uma de suas últimas aparições públicas, em junho de 2014, Farocki realiza uma conferência no *Instituto Internacional de Pesquisa em Cultura Tecnológica e Filosofia da Mídia* (*Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie* – IKKM), localizado na Universidade de Bauhaus, em Weimar (Alemanha). Neste lugar, como sabemos, ele havia recentemente assumido um cargo de professor bastante apropriado para sua carreira.[142] Sua conferência, intitulada *Computer animation rules*,[143] buscava compartilhar suas últimas pesquisas e análises a partir de sua obra *Paralelo* (2012-2014). Ele apresenta e analisa a obra, invocando aportes conceituais da teoria de mídia dos *games* de Alexandre Galloway. Cita outros filmes, notadamente dois longos *travellings*, o da cena da multidão de soldados feridos no filme... *E o vento levou* (Victor Fleming, 1939) e da cena do jovem entrando no colégio em *Elefante* (Gus Van Sant, 2003), querendo, com isso, observar as semelhanças e diferenças entre a técnica de *travellings* da câmera panorâmica e a da câmera que acompanha o movimento de personagens no cinema; e as mesmas técnicas que são encontradas hoje nos *games*. Ele compartilha, assim, com os alunos seus mais novos interesses, descobertas e estudos que o levariam a realizar novas obras. Sua exposição vem a ser precisamente pensar imagens em meios às materialidades de mídias. Ora, como vimos no livro, a obra de Farocki, para além da *história do cinema*, pode ser compreendida como um acontecimento na *história do audiovisual, das mídias e da política* na denominada *culture technology studies*. Um acontecimento na teoria e nos estudos de mídia. O elogio maior a Farocki talvez seja que este foi um pensador que elegeu a mesa de montagem e não a escrivaninha como espaço central de seu operar. Tentamos expressar que as consequências disso não foram poucas, levando-nos a pensar acerca dos *erros* de se fazer passar por sinônimos, por exemplo: simplicidade com ingenuidade, modéstia com "meio-termo", crítica com denúncia, distanciamento com didatismo, operação com tecnicismo ou *making-off*, reflexão com eruditismo, análise materialista com determinismo tecnológico, montagem de ideias com modelo ilustrativo; e, ainda, a refletir acerca da importância de se *evitar* conceber, por exemplo: imagens como submissas às palavras, a realidade ficcional distante da realidade

142 Fundado em 2008 por Lorenz Engell e Bernhard Siegert, o instituto, que busca empreender pesquisas nas áreas de teoria da mídia e de cinema, emprega professores de grande renome: Jacques Aumont, Raymond Bellour, Hans Belting, Régis Debray, John Durham Peters, Hans Ulrich Gumbrecht.

143 Vídeo da conferência disponível na Internet. Consultar o link: <http://vimeo.com/100092938>. (Acesso em: 10 fev. 2018).

documentária, estilo enquanto moda ou adorno, arqueologia enquanto nostalgia, estética enquanto antagônica à técnica e à magia, e poético como avesso a uma prática estética formal.

Desde 2008, quando o presente autor deste livro começou a entrar em contato com a obra de Harun Farocki, uma questão foi recorrente: por que aquele que está com seu lápis e papel, ou com sua máquina de escrever e papel, ou, ainda, aquele está com seu teclado e tela, pode ser denominado *pensador*; e aquele que está em sua ilha de edição, com suas telas e blocos de notas não pode ser do mesmo modo considerado com essa mesma palavra? Ao pensarmos a dimensão tecnoesteta de Farocki, não seria apropriado, conciso, dizer que ele foi um pensador e, precisamente, incluindo e desdobrando a partir disso: um operador de mídias. Harun Farocki, pensador e operador de mídias? O percurso das pesquisas que fez constituir este livro foi fundamentalmente motivado por essa pergunta central.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____. *Notas sobre literatura I*. São Paulo: Ed. 34, p. 15-46, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Le cinéma de Guy Debord* [1995]. Image et mémoire, Paris: Hoëbeke, p. 65-76, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. ArteFilosofia. *Ouro Preto*, n. 4, jan. p. 201-208, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AITKEN, Ian. *European Film Theory and Cinema*: a critical introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

ALTER, Nora. *Projecting History*: German Nonfiction Cinema, 1967-2000. Michigan: Michigan Press, 2002.

ALTER, Nora. The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's Images of the World and Inscription of War. In: ELSAESSER, Thomas (Org.). *Harun Farocki*: working on the sight-lines. Amsterdam: Amsterdam UP, p. 211-236, 2004.

ANDERS, Günther. *La obsolescencia del hombre*. Valencia: Pre-textos, 2011. 2 v.

ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba: UFPR, 2001.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Florense Universitário, 2007.

ARIAS, Jorge. Heiner Müller [conferência]. *Terreiro da tribo*, Porto Alegre, 27 de novembro de 2006. Disponível em: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/arias_jorge/heiner_muller.htm. Acesso em: 21 nov. 2017.

ASTRUC, Alexandre. *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*. L'Écran française. Paris, 30 mars, 1948.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques. *Que reste-t-il du cinéma*? Paris: Vrin, 2013.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2006.

BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues. Entrer dans l'époque techno-esthétique. *Revue de synthèse*. Paris, tome 133, 6e série, n. 4, p. 545-550, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión vital*. Madrid: Ed. Siglo XXI, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total*: mito-ironias da era do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. Televisão / Revolução: o caso Romênia. In: PARENTE, A. Imagem-máquina. *A era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, p. 147-154, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade*: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BAUTE, Michael. A sequência das moedas. In: MOURÃO, C. B.; BORGES, C., MOURÃO, P. (Orgs.). *Harun Farocki*: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, p. 128-133, 2010.

BAZIN, André. *O cinema*: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLAN, Monika. *100 ans de cinema allemand*. Paris: Ellipses, 2001.

BELLOUR, Raymond (2012a). Interview. *Cahiers du Cinéma*, n. 683, nov. 2012.

BELLOUR, Raymond (2012b). *La querelle des dispositifs*: cinéma, installations, expositions. Paris: POL, 2012.

BELLOUR, Raymond. Foto-diagrama. In: MOURÃO, C. B.; BORGES, C.; MOURÃO, P. (Orgs.). *Harun Farocki*: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, p. 114-134, 2010.

BELLOUR, Raymond. Pourquoi Harun nous était si précieux. *Trafic*, Paris, n. 93, p. 66-73, 2015.

BELTING, *Hans. Sísifo ou Prometeu*? Da arte e da tecnologia, hoje. Trad. Arthur Mourão. Lisboa: KKYM+IHA, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de Pensamento*. Obras Escolhidas de Walter Benjamin. Porto: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. A modernidade. *Obras escolhidas de Walter Benjamin*. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 271-293, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. London: Verso, 1998.

BERNAL, J. D. *Ciência na história*. São Paulo: Horizonte, 1969. v. 4.

BITOMSKY, Hartmut. Interview with Hartmut Bitomsky. In: *Yamagata International Documentary Film Festival*, 3-9 October, Yamagata, Japan, 2001. Disponível em: <http://www.ncncine.com/interviewbitom.html>. Acesso em: 02 jan. 2018.

BITOMSKY, Hartmut. O vestido preto das coisas. In: Doc's Kingdom 2010. *A imagem-arquivo*. Textos de apoio. Lisboa: Catálogo Doc's Kingdom, p. 30-36, 2010.

BLOOM, Harold. *Bertold Brecht*. Chelsea: Infobase Publishing, 2002.

BLÜMLINGER, Christa. An Archaeologist of the Present. *E-Flux Journal*, New York, n. 11, nov. 2014.

BLUMLINGER, Christa. De la lente élaboration des pensées dans le travail des images. *Traffic*, Paris, n. 14, 1995.

BLUMLINGER, Christa. Harun Farocki: Critical Strategies. In: ELSAESSER, Thomas (org.). *Harun Farocki*: working on the sight-lines. Amsterdam: Amsterdam UP, p. 315-323, 2004.

BLUMLINGER, Christa. What's at Play in Farocki's Parallel. *Berlin Documentary Forum*, Berlim. p. 182-189, 2014.

BONITZER, Pascal. Décadrages. *Cahiers du Cinéma*, Paris, janvier, n°284, p. 7-151, 1978.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Mexico DF: Biblioteca Era, 1979.

BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia, subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

BRUNO, Fernanda. Vídeo-vigilância e mobilidade no Brasil. In: LEMOS, André; JOSGRILBERG, Fabio (org.). *Comunicação e mobilidade*. Salvador: EDUFBA, 2009.

BURROUGHS, William S. *The Soft Machine*. New York: Grove Press, 1992.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CHABOT, Pascal. *La philosophie de Simondon*. Paris: Vrin, 2003.

CLOUGHTON, Rachael. Harun Farocki: In Comparison. The Skinny. *Independent Cultural* Journalism, 09 feb, 2011. Disponível: http://www.theskinny.co.uk/art/features/101455-harun_farocki_in_comparison. Acesso em: 10-02-2018.

COMOLLI, Jean Louis. Algumas notas em torno da montagem. *Devires*, Belo Horizonte, v. 4, n. 02, jul.-dez. p. 12-40, 2007.

COMOLLI, Jean Louis. *Ver e poder - a inocência perdida*: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. *The Essay Film*: From Montaigne, After Marker. Oxford: Oxford University Press, 2011.

CRARY, Jonathan. 24/7: *Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso, 2013.

CRARY, Jonathan. *Técnicas de observação*: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DANEY, Serge. O terrorizado: pedagogia godardiana [1976]. *Revista Contracampo*, n. 75-76, tradução de Tatiana Monassa, 2005.

DE LANDA, Manuel. *War in the Age of Intelligent Machines*. Michigan: Zone Books, 1991.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2*: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles.. *Conversações (1972-1990)*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles.. *Qu'est-ce que l'acte de création* ? Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation. Femis, 17/05/1987 [1987]. Disponível em: http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E-9rences&langue=1 (Acesso em: 10-10-2017), 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs* [V. V]. São Paulo: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

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

DIDI-HUBERMAN, George (2010a). Ouvrir les temps, armer les yeux: montage, histoire, restitution. In: _____. *L'oeil de l'histoire*: Tome 2, Remontages du temps subi. Paris: Minuit, p. 71-195, 2010.

DIDI-HUBERMAN, George (2010b). O que torna o tempo legível, é a imagem. *Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento*, n. 1, p. 14-28, 2010. Disponível em: http://www4.fcsh.unl.pt:8000/~pkpojs/index.php/cinema/article/view/2/12. (Acesso em: 5-7-2012). Entrevistado por Susana Nascimento Duarte; Maria Irene Aparicio.

DIDI-HUBERMAN, George. *Cuando las imágenes toman posición*. El ojo de la historia I. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, George. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN, George. *L'oeil de l'histoire*: Tome 3, Atlas ou le gai savoir inquiet. Paris: Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUHEM, Ludovic. *Introduction à la techno-esthétique*. Archée, Montréal, 10 février 2010. Disponível em: http://archee.qc.ca/ (Acesso em: 28-08-2014).

DUHEM, Ludovic. *L'être préindividuel de l'œuvre d'art: Simondon et le problème de l'esthétique*. Tese (Doutorado). Direction de Catherine Kintzler, Université Charles de Gaulle, Lille, 2008.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

EISENSTEIN, Sergei. *A dialectic approach to film form*. Originalmente publicado na revista Film Form, New York, 1949. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/A_Dialectic_Approach_to%20_Film_Form_SergeiEisenstein.pdf (Acesso em: 05-08-2017).

ELISEU, Ana; FRAZÃO, Joana (org.). *Doc's Kingdom 2010*: A imagem-arquivo. Textos de apoio: Catálogo Doc's Kingdom, Lisboa, 2010.

ELSAESSER, Thomas (2004a). Working at the Margins: Film as a Form of Intelligence. In: _____ (Org.). *Harun Farocki*: Working on the sight-lines. Amsterdam: Amsterdam UP, p. 95-107, 2004.

ELSAESSER, Thomas (2004b). Filmmaker, Artist, Media Theorist. In: _____ (Org.). *Harun Farocki:* Working on the sight-lines. Amsterdam: Amsterdam UP, p. 11-40, 2004.

ELSAESSER, Thomas (2004c). Political Filmmaking after Brecht. In: _____ (org.). *Harun Farocki*: working on the sight-lines. Amsterdam: Amsterdam UP, p. 133-153, 2004.

ELSAESSER, Thomas. Farocki: A Frame for the no longer visible: Thomas Elsaesser in Conversation with Alexander Alberro. *E-Flux Journal*, n. 11, nov., 2014.

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

ELSAESSER, Thomas. Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in Harun Farocki's Respite. In: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (Orgs.). *Harun Farocki*: Against What? Against Whom? London: Koenig Books, p. 57-68, 2009.

ELSAESSER, Thomas. *Introduction*: Harun Farocki. Sense of cinema. Victoria, Issue 21, July, 2002.

ELSAESSER, Thomas. Sauts temporels et dé-placements: le souvenir du travail dans les machines de vision de Farocki. *Revue Intermédialités*, n. 11, p. 35-51, 2008.

ELSAESSER, Thomas. Working at the Margins: Two or Three Things not known about Harun Farocki. *Monthly Film Bulletin*, n. 597, October, 1983.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Film Theory*: an introduction through the senses. Londres: Routledge, 2011.

ELSENCITZ, Bernard. *Le cinéma allemande*, Paris: Armand Colin, 2011.

ERNST, Wolfgang. *Digital memory and the archive*. Minnesota: Minnesota UP, 2012.

ESHUN, Kodwo. *George Clark talks to Anjalika Sagar*; Kodwo Eshun - The Otolith Group" [entrevista]. Exhibition The Showroom, London, 2010. Disponível em: http://www.apengine.org/2010/02/the-otolith-group-talks-to--george-clark/ (Acesso em: 15/09/2017).

ESHUN, Kodwo; EHMANN, Antje. H. F de A a Z ou: introduções a Harun Farocki. In: MOURÃO, C. B.; BORGES, C.; MOURÃO, P. (Orgs.). *Harun Farocki*: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, p. 188-205, 2010.

FÄRBER, Helmut. De près, de loin – 'Quelque chose devient visible'. *Trafic*, Paris, n. 93, p. 102-109, 2015.

FAROCKI, Harun (1969). Die Agitation Verwissenchafliche und dia Winssienchalf Politisieren. *Film*, Berlim, v. 7, 3, 1969.

FAROCKI, Harun (1992?). *Gespräch mit Harun Farocki*. In: Frankfurter Rundschau. Frankfurt, 1992? Disponível em: http://www.hgb-leipzig.de/~uly/essayfilm/. (Acesso em: 07-11-2017). Entrevista concedida a Stefan Reinecke.

FAROCKI, Harun (1993). The Industrialization of Thought. Discourse, n. 15.3, *Spring* p. 76-93, 1993.

FAROCKI, Harun (1995). D'un pas décidé. *Trafic*, Paris, n. 14, Frühjahr, p. 20-26, 1995.

FAROCKI, Harun (1998a). A perfect replica: an interview with Harun Farocki and Jill Godmilow [entrevista]. *Afterimage*, n. 26, 3, 1998. Entrevistado por Jennifer Horne e Jonathon Kahana.

FAROCKI, Harun (1998b); SILVERMAN, Kaja. In her place – Numéro Deux (1975). In: _____. *Speaking about Godard*. New York: NYU Press, p. 143-171, 1998.

FAROCKI, Harun (1999). Amerikanische einstellung. *Jungle World*, Berlim, n. 34, 18, 1999.

FAROCKI, Harun (2000a). *Gefängnisbilder*: Wie Gladiatoren ohne Publikum [entrevista]. Der Tagesspiegel. 25/11/2000. Disponível em: http://www.tagesspiegel.de/medien/gefaengnisbilder-wie-gladiatoren-ohne-publikum/181766.html (Acesso em: 09/09/2017). Entrevista por Dietrich Leder.

FAROCKI, Harun (2000b). Obdachlose am Flughafen Sprache und Film. Filmsprache. Harun Farocki im Gespräch [entrevista]. *Jungle World*, Berlim, n. 46, 8. November, 2000. Entrevistado por Rembert Hüser.

FAROCKI, Harun (2000c). Subjekt X zu Objekt Y. *Jungle World*, Berlim, n. 50, 6, 2000.

FAROCKI, Harun (2001a). History Is Not a Matter of Generations: Interview with Harun Farocki (entrevista). *Camera Obscura*, n. 46, v. 16, p. 47-75, 2001. Entrevistado por Randall Halle.

FAROCKI, Harun (2001b). Bilderschatz [conferência]. In: *3rd International Flusser Lecture*. Vrsg. Vilem Flusser Archiv. Kunsthochschule für Medien Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2001.

FAROCKI, Harun (2001c). *Eye*. Ctrl [Space]: Rhetorik der Überwachung. October 2, 2001. Disponível em: http://hosting.zkm.de/ctrlspace/d/texts/17. (Acesso em: 13/05/2017).

FAROCKI, Harun (2002). Filmographie commentée. In: _____. *Reconnaître & Poursuivre*. Textes réunis et introduits par Christa Blümlinger suivi d'une filmographie commentée, Paris: TH. TY, 2002.

FAROCKI, Harun (2002). Dead Pigeon. In: _____. *Reconnaître & Poursuivre*. Textes réunis et introduits par Christa Blümlinger suivi d'une filmographie commentée, Paris: TH. TY, p. 79-81, 2002.

FAROCKI, Harun (2003a). Hommage. *Trafic*, Paris, n. 45, p. 70-73, 2003.

FAROCKI, Harun (2003b). *Interview – Harun Farocki* [entrevista]. Revolver. Kino muss gefährlich sein. Berlim, p. 236-247, 2003. Entrevistado por Nicolai Albrecht; Jens Börner; Markus Nechleba.

FAROCKI, Harun (2003c). Jugarse la vida. Imágenes de Holger Meins. In: ____. *Critica de la mirada*. Buenos Aires: Goethe-Institut Buenos Aires, p. 51-60, 2003.

FAROCKI, Harun (2003d). Bresson, un estilista. In: _____. *Critica de la mirada*. Textos de Harun Farocki. Buenos Aires: Goethe-Institut Buenos Aires, p. 15-20, 2003.

FAROCKI, Harun (2003e). Substandard. In: ____. *Critica de la mirada*. Textos de Harun Farocki. Buenos Aires: Goethe-Institut Buenos Aires, p. 41-50, 2003.

FAROCKI, Harun (2003f). *No hay que creer en el origen*. Una charla informal con Harun Farocki [entrevista]. Instituto Goethe – Buenos Aires, 2003. Disponível em: http://minothauro.blogspot.com.br/2006/05/no-hay-que-creer--en-el-ori_114787170654661526.html (Acesso em: 5-7-2017). Entrevistado por Ricardo Parodi.

FAROCKI, Harun (2003g). Toma americana. Notas acerca de uma película sobre Malls. In: _____. *Critica de la mirada*. Buenos Aires: Goethe-Institut Buenos Aires, p. 61-66, 2003.

FAROCKI, Harun (2003h). La realidad tendría que comenzar. In: FAROCKI, H. *Critica de la mirada*. Buenos Aires: Goethe-Institut Buenos Aires, p. 21-32, 2003.

FAROCKI, Harun (2003i). Miradas que controlan. In: FAROCKI, H. *Critica de la mirada*. Buenos Aires: Goethe-Institut Buenos Aires, p. 67-74, 2003.

FAROCKI, Harun (2003j). Die not der Bilder. *Jungle World*, Berlim, n. 18, 23, 2003.

FAROCKI, Harun (2003l). Der Tod der anderen. Tagenbuch zum Krieg. *Jungle World*, Berlim, n. 15, 2, abril, 2003.

FAROCKI, Harun (2003m). Experten und Projektile. *Jungle World*, Berlim, n. 16, 9, April, 2003.

FAROCKI, Harun (2004); ERNST, Wolfgang. Towards an Archive for Visual Concepts. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki*: Working on the Sight-Lines. Amsterdam: Amsterdam UP, p. 261-288, 2004.

FAROCKI, Harun (2004a). Making the World Superfluous: an Interview [entrevista]. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki*: Working on the Sight-Lines. Amsterdam: Amsterdam UP, p. 178-189, 2004. Entrevistado por Thomas Elsaesser.

FAROCKI, Harun (2004b). Nine Minutes in the Yard: A Conversation with Harun Farocki [entrevista]. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki*: Working on the Sight-Lines. Amsterdam: Amsterdam UP, p. 297-314, 2004. Entrevistado por Rembert Hüser.

FAROCKI, Harun (2004c). Detrás de las imágenes [entrevista. *Revista Kane*, Buenos Aires, n. 1, Septiembre, 2004. Entrevista por Pablo Acosta Larroca; Nicolás Aponte A. Gutter.

FAROCKI, Harun (2004d). Le point de vue de la guerre. *Trafic*, Paris, n. 50, été, p. 445-455, 2004.

FAROCKI, Harun (2006). *A War Diary*. European Urbanity (European 7 and 8). Austria and Slovenia, Vienna, New York, p. 364-376, 2006.

FAROCKI, Harun (2007a). *D'une image à l'autre*. Conversation avec Harun Farocki [entrevista]. Hors de Champs, Montréal, Jeudi 20 décembre 2007. Disponível em: http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article290 (Acesso em: 5-7-2017). Entrevistado por André Habib; Pavel Pavlov.

FAROCKI, Harun (2007b). I Don't Think I was the Right Seminar Leader. In: BAUMGÄRTEL, Tilman (org.). *Kino-Sine*: Philippine-German Cinema Relations. Manila: Gethe-Institut, p. 42-47, 2007.

FAROCKI, Harun (2007c). Histoire d'une installation (sur la Coupe du monde du football). *Trafic*, Paris, n. 64, p. 18-47, 2007.

FAROCKI, Harun (2008a). *A Interferência de Petzold-Farocki*. Uma conversa com Harun Farocki (entrevista). Ainda não começamos a pensar (blog) Disponível em: http://aindanaocomecamos.blogspot.com.br/2008/10/ interferncia--de-petzold-farocki.html (Acesso em: 5-7-2017). Entrevistado por Andre Dias.

FAROCKI, Harun (2008b). Questions à Farocki. 2.1.0: *Revue de recherche sur l'art du siècle XIX au XIX*, n °1 - Contraintes, Rennes, novembre, 2008. Entrevistado por Alice Melinge.

FAROCKI, Harun (2008c). *On materiality* [video, 6min., s/d] [entrevista]. Cine-fils: cinephile, interview, magazine. Maio, 2008. Disponível em: http://www.cine-fils.com/interviews/harun-farocki.html (Acesso em: 8/8/2017). Entrevistado por Lina Maria Stahl; Alexander Waszynski.

FAROCKI, Harun (2010a). *Films*. Words and Games. 1998. Disponível em: http://www.harunfarocki.de/films/1990s/1998/words-and-games.html. (Acesso em: 18-02-2017).

FAROCKI, Harun (2010b). *Installations*. Re-pouring. 2010. Disponível em: http://www.harunfarocki.de/installations/2010s/2010/re-pouring.html. (Acesso em: 17-02-2017).

FAROCKI, Harun (2010c). *Films*. The Words and the Chairman. 1967. Disponível em: http://www.harunfarocki.de/films/1960s/1967/the-words-of-the--chairman.html. (Acesso em: 17-02-2017).

FAROCKI, Harun (2010d). Trailers escritos. In: MOURÃO, C.B.; BORGES, C. (org.). *Harun Farocki*: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, p. 64-97, 2010.

FAROCKI, Harun (2010e). Films. Sesame Street. Disponível em: http://www.harunfarocki.de/films/1970s/1973/sesame-street.html. (Acesso em: 17-02-2018).

FAROCKI, Harun (2010f). *Films*. Someday you will love me too. About the Meaning of Dimestore Novels. 1973. Disponível em: http://www.harunfarocki.de/films/1970s/1973/someday-you-will-love-me-too-about-the-meaning-of--dimestore-novels.html. (Acesso em: 17-02-2018).

FAROCKI, Harun (2010g). *Films*. The Interview. 1997. Disponível em: http://www.harunfarocki.de/films/1990s/1997/the-interview.html. (Acesso em: 17-02-2018).

FAROCKI, Harun (2010h). Das Silber und das Kreuz. In: Catálogo Principio Potosí: *¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* Museu Reino Sofia. Madrid, 12 mayo - 6 septiembre, 2010. Disponível em: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010008--fol_es-001-principio_potosi.pdf. (Acesso em: 10-03-2017).

FAROCKI, Harun (2011); STEYERL, Hito. A Magical Imitation of Reality. Kaleidoscope Press. *Cahier*, n. 2, February, p. 5-30, Milan, 2011.

FAROCKI, Harun (2012a). Tornando as imagens visíveis [entrevista]. Goethe Institut – Brasil. Fevereiro de 2012. Disponível em: http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/bku/pt8851008.htm. (Acesso em: 10-11-2017). Entrevistado por Thomas Köster.

FAROCKI, Harun (2012b). Es ist eine Art kapitalistischer Sozialismus, der da entworfen wird [entrevista]. *Jungle World*, n. 27, 5, Juli, 2012. Disponível em: http://jungle-world.com/artikel/2012/27/45805.html (Acesso em: 08/08/2017). Entrevistado por Nina Bittcher; Radek Krolczyk.

FAROCKI, Harun (2012c). Prolongations - entretien avec Harun Farocki [entrevista]. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 683, November, 2012. Entrevistado por Dork Zabunyan.

FAROCKI, Harun (2012d). Harun Farocki Interview – Serious Games in Samos [entrevista]. Neural - Critical digital culture and media arts. *Bari*, 15 nov. 2012. Disponível em: http://neural.it/2012/11/harun-farocki-interview--serious-games-in-samos/. (Acesso em: 17-10-2017). Entrevistado por Daphne Dragona.

FAROCKI, Harun (2013a). Negarse a una producción manifiesta de significado', diálogo entre H. Farocki e I. Stache [entrevista]. In: _____. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Caja Negra, p. 281-290, 2013.

FAROCKI, Harun (2013b). Bresson: un estilista. In: _____. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Caja Negra, p. 99-106, 2013.

FAROCKI, Harun (2013c). Plano-contraplano: la expresión más importante de la ley del valor cinematográfico. In: _____. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Caja Negra, p. 83-98, 2013.

FAROCKI, Harun (2013d). Influencia cruzada/Montaje blando. In: _____. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Caja Negra, p. 111-120, 2013.

FAROCKI, Harun (2013e). Trailers biográficos. In: _____. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Caja Negra, p. 233-279, 2013.

FAROCKI, Harun (2013f). Ein Neues Produkt. *Jornal du Festival Cinéma du Réel*, Paris, n. 4, 24/03/2013, p. 4-5, 2013. Disponível em: http://www.cinemadureel.org/fr/archives/ressources-et-multimedia/journal-du-reel/journal--du-reel-2013/journal-du-reel-4-24-mars-2013/view. (Acesso em: 18/09/2017).

FAROCKI, Harun (2013g). Peripheral Views. A Conversation with Harun Farocki [entrevista]. In: TOMŠIČ, Neja; BARAGA, Martin Bricelj. *Outer-views*: Conversations with Artists. Ljubljana: MoTA - Museum of Transitory Art, 2013. Entrevistado por Interview Neja Tomšič.

FAROCKI, Harun (2013h). Sauerbruch Hutton Architekten de Harun Farocki. *Jornal du Festival Cinéma du Réel*, Paris, n. 4, 24/03/2013. Disponível em: http://blog.cinemadureel.org/2014/03/26/sauerbruch-hutton-architekten-de--harun-farocki/. (Acesso em: 13-02-2017).

FAROCKI, Harun (2013i). Que és un estudio de edición. In: _____. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Caja Negra, p. 79-82, 2013.

FAROCKI, Harun (2013j). Trabajadores saliendo de la fábrica. In: _____. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Caja Negra, p. 203-2012, 2013.

FAROCKI, Harun (2013l). Plano americano: notas acerca de una película sobre centros comerciales. In: Farocki, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Caja Negra, p. 212-220, 2013.

FAROCKI, Harun (2013m). Mostrar a las víctimas. In: _____. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Caja Negra, p. 133-160, 2013.

FAROCKI, Harun (2013n). *Wie Ein Zauber*. Der Standard, Viena, 8.01.2013. Disponível em: http://derstandard.at/1356426849766/Wie-ein-Zauber. (Acesso em: 09/09/2017).

FAROCKI, Harun (2013o). Aprender lo elemental. In: _____. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Caja Negra, p. 39-50, 2013.

FAROCKI, Harun (2013p). La guerra siempre encuentra una salida. In: _____. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Caja Negra, p. 161-176, 2013.

FAROCKI, Harun (2013q). El cineasta que desnuda las estructuras ocultas del poder. *La Nación*, Buenos Aires, Jornal, Viernes 08 de marzo de 2013, Buenos Aires. Entrevistado por Diana Fernández Irust.

FAROCKI, Harun (2015a). À propos du cinéma documentarie. *Trafic*, Paris, n. 93, p. 78-84, 2015.

FAROCKI, Harun (2015b). 'A máquina sempre quer algo de você': entrevista com Harun Farocki [entrevista]. *Devires – Cinema e Humanidades* (UFMG), Belo Horizonte, v. 12, n. 1, Jan-Jun, p. 190-201, 2015. Entrevistado por Ednei de Genaro; Hermano Callou.

FAROCKI, Harun (2005). La diva aux lunettes. *Trafic*, Paris, n. 55, Automne, p. 62-69, 2005.

FERRARIS, Maurizio. *Introducción a Derrida*. Madrid: Amorrortu Editores, 2006.

FERRARIS, Maurizio. *Reconstruir la deconstrucción*. Conferência. II Jornadas internacionales de hermenéutica. 6 el 8 de julio de 2011, Buenos Aires. Disponível em: <http://filosofiafrancesaenespanol.blogspot.com.br/2012/02/reconstruir-la-deconstruccion-por.html>. (Acesso em: 20-02-2017), 2011.

FERREIRA, Pedro P. *Música eletrônica e xamanismo*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Sociologia. Campinas, Unicamp, 2006.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa-preta*: ensaios para uma filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FOSTER, Hal (2004a). *Vision Quest*: the Cinema of Harun Farocki. Artforum, New York, November, 2004.

FOSTER, Hal (2004b). *An archival impulse*. October, n. 110, Fall, p. 3-22, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2007.

FOUCAULT, Michel. Est-il donc important de penser?. In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits IV* (1980-1988). Paris: Gallimard, p. 178-182, 2006.

FOUCAULT, Michel. L'écriture de soi. In: _____. *Dits et Écrits IV*. Paris: Gallimard, p. 415-430, 1994.

FOUCAULT, Michel. Michel Foucault entrevistado por Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow [apêndice da 2° edição]. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert L. *Michel Foucault:* uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 253-292, 1995.

FRIEDMAN, Dan. *The Cultural Politics of Heiner Müller*. Cambridge: Scholars Publishing, 2007.

FUSCO, Coco. Regarding History. *Frieze*, Londres, n. 127, November-December, 2009.

GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette, 1934.

GALISI, José Filho. O tédio da democracia. *Jornal Folha de S. Paulo*. Caderno Folha Mais!, São Paulo, 07-07-2002, 2002.

GALLOWAY, Alexander. *How control exists after decentralization*. London: MIT Press, 2004.

GIEDION, Siegfried. *Mechanization takes command*. Minnesota: University of Minnesota, 2013.

GINSBERG, Terri; MENSCH, Andrea (org.). *A Companion to German Cinema*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

GODARD, Jean-Luc. *What is to be done?* Afterimage, New York, n. 01, 1970.

GODARD, Jean Luc; ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Dialogue. Farrago, Tours, 2000.

GODIN, Bénédicte; COUDERT, Gille. *Numéro trois*: variations sur Numéro Deux de Jean-Luc Godard. Paris: Cnap, 2013.

GRAS, Pierre. *Good bye Fassbinder*! Le cinema allemande dépuis la réunification. Paris: Chambon Jacqueline, 2011.

GUATTARI, Felix. *O divã do pobre*: cinema e psicanálise. Revista Contracampo. 05-Jul-2006, Disponível em: http://www.contracampo.com.br/15/odivadopobre.htm. (Acesso em: 10/01/2017), 2006.

GUERREIRO, Antonio. *O século em que a história se tornou cinema*. Jornal Público. Lisboa. Disponível em: http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-seculo-em-que-a-historia-se-tornou-cinema-334822?page=2 (Acesso em: 10/12/2017).

HEIDEGGER, Martin. O tempo da imagem de mundo. In: _____. *Caminhos de floresta*. Lisboa: FCG, p. 95-138, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo* [parte 1]. Petrópolis: Vozes, 2005.

HOLERT, Tom. Tabular images. On the Division of all Days (1970) and Something Self Explanatory (15x) (1971). In: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (org.). *Harun Farocki:* Against What? Against Whom? London: Koenig Books, p. 75-92, 2009.

HUSSERL, Edmund. *A crise da humanidade européia e a filosofia*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas*. Introdução à fenomenologia. São Paulo: Madras, 2001.

IHDE, Don. *Los cuerpos en la tecnología*. Madrid: Editorial UOC, 2004.

JAMENSON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.

JENLIEN, Derrick; DRAFFAN, George. *Welcome to the machine*: science, surveillance and the culture of control. Vermont: Chelsea Green Publishing, 2004.

JÜNGER, Ernst. *A mobilização total*. Natureza Humana. Tradução e notas de Vicente Sampaio, São Paulo, n° 4(1), jan.-jun, p. 189-216, 2002.

KITTLER, Friedrich A. (2013a). Exorcizar o espírito das ciências do espírito: programa do pós-estruturalismo. In: RODRIGUES, Jorge H. V. *Friedrich*

A. Kittler, filósofo da tecnologia: uma tradução comentada. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, p. 75-83, 2013.

KITTLER, Friedrich A. (2013b). Prefácio [Gramofone, Filme, Typewriter]. In: RODRIGUES, Jorge H. V. *Friedrich A. Kittler, filósofo da tecnologia*: uma tradução comentada. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, p. 161-189, 2013.

KITTLER, Friedrich A. (2013c). Código ou como algo pode ser escrito de outro modo. In: RODRIGUES, Jorge H. V. *Friedrich A. Kittler, filósofo da tecnologia*: uma tradução comentada. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, p. 113-122, 2013.

KITTLER, Friedrich A.*Gramophone, film, typewriter.* Stanford: Stanford University Press, 1999.

KITTLER, Friedrich A. *Optical media:* Berlin Lectures 1999. Cambridge: Polity Press, 2010.

KOWAK, Peter. *Sex, Bombs, and Burgers:* How War, Pornography, and Fast Food Have Shaped Modern Technology. Connecticut: Lyons Press, 2011.

LATOUR, Bruno. *Ciência em ação:* como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

LAZZARATO, Maurizio. *La fabrique de l'homme endetté.* Paris: Éditions Amsterdam, 2011.

LEANDRO, Anita. Falkenau: vida póstuma dos arquivos. *Significação*, n. 34, p. 105-121, 2010.

LEANDRO, Anita. *L'essai filmé.* Un autre scenario. Territoires du scénario, textes réunis et présentés René MONNIER et Anne ROCHE. Dijon: Université de Bourgogne/Centre Gaston Bachelard, coll. Figures Libres, p. 205-213, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem.* Trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional, 1976.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (org.). *L'essai et le cinéma.* Seyssel: Editions Champ Vallon, 2004.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz A; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia,* São Paulo, n. 21, jun, p. 54-67, 2011.

MAAREK, Philippe. *De mai 68 aux... films X*: cinéma, politique et société. Paris: E. Dujarric, 1979.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério.* São Paulo: editora SENAC, 2000.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: DUBOIS, Philippe. *Cinema, Video, Godard.* São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 11-20.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. *Concinnitas -UERJ,* Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, p. 63-75, 2003.

MACKENZIE, Donald. *Inventing Accuracy*: a historical sociology of nuclear missile guidance. Massachusetts: The MIT Press, 1993.

MACKENZIE, Donald. *Knowing Machines.* Essays on Technical Change. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

MALABOU, Catherine. *What should we do with our brain*? Fordham: Fordham University Press, 2008.

MARTÍ, Silas. Artista mostra videogames de guerra. *Jornal Folha de S. Paulo,* São Paulo, p. 3, Ilustrada, terça-feira, 08 de jun. 2010. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0806201017.htm (Acesso em: 12-05-2017), 2010.

MARTIN, Adrian. *'O filme mais belo é aquele que transportas dentro de ti'* [entrevista]. Revista À pala de Walsh. Lisboa. Disponível em: http://www.apaladewalsh.com/2013/01/18/adrian-martin-o-filme-mais-belo-e-aquele-que--transportas-dentro-de-ti-parte-i/. (Acesso em: 10-01-2018), 2013.

MARTIN, Adrian. *Qué es cinema moderno*? Valdivia: Uqbar Editores, 2008.

MELENDI, Maria A. Arquivos do mal – mal de arquivo. *Revista Studium*, Campinas, n. 11, 2003.

MELIÁN, Michaela. Harun Farockis Stimme. *Frieze*, Londres, September, 2014. Disponível em: http://blog.frieze-magazin.de/harun-farockis-stimme/ (Acesso em: 01/10/2017).

MIGLIORIN, Cezar A. *Eu sou aquele que está de saída*: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo. Tese de doutorado. Pós-graduação em Comunicação (Eco-Pós UFRJ). Rio de Janeiro, UFRJ, 2008.

MÖLLER, Olaf. One's Life: passage along the Shadow-Line: Feeling One's Way Towards the Filmkritik-Style. In: ELSAESSER, Thomas. (org.). *Harun Farocki*: Working on the Sight-Lines. Amsterdam: Amsterdam UP, p. 69-76, 2004.

MÜLLER, Heiner. *Guerra sem batalha*: uma vida entre duas ditaduras. São Paulo: Estação Liberdade, 1997

MÜLLER, Heiner. Hamlet-máquina. In: _____. *Teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Hucitec, 1987.

MÜLLER, Heiner. Intelligence without experience: interview with Harun Farocki. In: _____. *Germania*. New York: Columbia University, p. 160-68, 1990.

NICHOLS, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

PANTENBURG, Volker. Post Cinema? Movies, Museums, Mutations. *SITE magazine*, n. 24, Stockholm, p. 4-5, 2008.

PANTENBURG, Volker. Sobre o passado do cinema no presente: instalações de Farocki. In: MOURÃO, C.B.; BORGES, C.; MOURÃO, P. (org.). *Harun Farocki*: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, p. 162-187, 2010.

PANTENBURG, Volker. *Visibilidades*: Harun Farocki, entre imagem e texto. Goethe-Institut. Buenos Aires, Tradução de Inge Stache, Seminario on-line (Acesso em: 14/07/2017).

PARENTE, André. Imagem-máquina. *A era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993.

PARENTE, André. Imagens que a razão ignora. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 4, 2002.

PARIKKA, Jussi. *What is Media Archaeology*. Cambridge: Polity, 2012.

PETZOLD, Christian. The Cinema of Identification Gets on my Nerves: An Interview with Christian Petzold [entrevista]. *Cineaste*, V. 33, n. 3, Summer, 2008. Disponível em: http://www.cineaste.com/articles/an-interview-with-christian-petzold.htm. (Acesso em: 14/09/2017). Entrevistado por Marco Abel.

RANCIÈRE, Jacques (2012a). *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques (2012b). *Figures de l'histoire*. Paris: PUF, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. Arte & Ensaios. *Revista do PPGAV/ EBA / UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 21, dez., 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RIPER, A. B. Van. *Rockets and Missiles*: the life story of a technology. Westport: Greenwood Press, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão*: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSENBAUM, Jonathan. The Road Not Taken: Films by Harun Farocki. In: ELSAESSER, T. (org.). *Harun Farocki*: working on the sight-lines. Amsterdam: Amsterdam UP, p. 157-162, 2004.

ROUANET, Sergio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, A (Org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 125-148, 1998.

SERRA, Alice Mara. O traço da origem e o traço do traço: Benjamin e a arqueologia da Spur. *Cadernos Benjaminianos*, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez., p. 01-11, 2011.

SILVERMAN, Kaja. *The threshold of the visible world*. New York: Routledge, 1996.

SILVERMAN, Kaja. What Is a Camera?, or: History in the Field of Vision. *Discourse*, V. 15, No. 3 (Spring), p. 3-56, 1993.

SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Livros, 2007.

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation*: à la lumière des notions de forme et d'information. Grenoble: Ed. Millon, 2005.

SIMONDON, Gilbert. Sobre a tecno-estética: Carta a Jacques Derrida. In: ARAÚJO, Hermetes R. de (org.). *Tendência e Cultura*: ensaios sobre o tempo presente. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. *O ensaio e as travessias do cinema documentário*. Belo Horizonte, Comunicação Social, UFMG. Dissertação de Mestrado, 2006.

SKORECKI, Louis. Qui est Farocki?. *Cahiers du cinéma*, n. 329, Nov. 1981.

SLOTERDIJK, Peter. *A mobilização infinita*. Lisboa: Relógio d'Água. 2004.

SLOTERDIJK, Peter. *Temblores-de-aire*. Valencia: Pre-textos, 2003.

SOHN-RETHEL, Alfred. *Intellectual and manual labour*. London: Macmillian Press, 1978.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio?. *Remate de Males*, Campinas, n. 31 (1-2), p. 13-24, 2011.

STEYERL, Hito. Beginnings. *E-Flux Journal*, New York, n. 11, nov., 2014.

STEYERL, Hito. In Defense of the Poor Image. *E-flux Journal*, New York, nov, 2009.

STIEGLER, Bernard (2009a). Anamnésia e hipomnésia: Platão, primeiro pensador do proletariado. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v.7 no.13, Jan./Jun, p. 23-41, 2009.

STIEGLER, Bernard (2009b). Repenser l'esthétique, pour une nouvelle époque du sensible. In: TRON, C. (org.). *Esthétique et société*. Paris: L'Harmattan, 2009.

STIEGLER, Bernard (2010a); ROGOFF, Irit. Transindividuation. *E-flux*, New York, n. 14, March, 2010.

STIEGLER, Bernard (2010b). *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue, de la pharmacologie*. Paris: Flammarion, 2010.

STIEGLER, Bernard (2013a). The Organology of Dreams and Arche-Cinema. *Screening the past*, n. 36, Melbourne, 2013.

STIEGLER, Bernard (2013b). *De la misère symbolique* (tomo 1 e 2). Paris: Flammarion, 2013.

STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps, tome 2*: La désorientation. Paris: Galileé, 1996.

STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps, tome 3*: Le temps du cinéma et la question du mal-être. Paris: Galileé, 2001.

STIEGLER, Bernard. *Prendre soin*: de la jeunesse et des générations. Paris: Flammarion, 2008.

STIEGLER, Bernard. *Technics and time, volume 1*: The Fault of Epimetheus. California: Stanford Press, 1998.

THOMAS, David. *Beyond the Image Machine*: A History of Visual Technologies. New York: Continnum Books, 2004.

THOMAS, David. *Vertov, Snow, Farocki*: machine vision and the posthuman. New York: Bloomsbury Publishing, 2013.

VASCONCELOS, Jorge. A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard – ou como produzir um pensamento do cinema. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 33, n. 01, jan-jun, p. 155-168, 2008.

VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Boitempo, 2005.

VIRILIO, Paul. *L'esthétique de la disparition*, Paris, Galilé, 1989.

VIRILIO, Paul. L'art effroi [entrevista]. La pensée de midi. *Actes sud*, Paris, 3-1, n. 9, p. 9-22, 2002. Entrevistado por Thierry Fabre.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34, 1993.

VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

WEBER, Carl. Heiner Müller's Assessment of Culture and Politics. In: FRIEDMAN, Dan, *The Cultural Politics of Heiner Müller*. Cambridge: Scholars Pub, p. 12-24, 2007.

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

WEIR, Willian. *50 Weapons that changed warfare*. Franklin Lakes: Career Press, 2000.

WEISSBERG, Jean-Louis. Real e Virtual. In: PARENTE, Andre. *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Ed. 34, p. 117-126, 1993.

WINER, Stan. Between the lies. *Rise of the media-military complex*. Londres: Southern Universities Press, 2004.

WISEMAN, Frederick. *Frederick Wiseman* [entrevista]. In: Programa Roda Viva – 16-04-2001. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/244/entrevistados/frederick_wiseman_2001.htm (Acesso em: 03/01/2018).

ZISCHLER, Hanns. Travailler avec Harun. *Traffic*, Paris, n. 44, p. 25-27, 2002.

Obras de Farocki

Agitprop

- 1966 - *Zwei Wege* (16mm, p&b, 3min)
- 1966 - *Jeder ein Berliner Kindl* (16mm, p&b, 4min)
- 1967 - As palavras do presidente (*Die Worte Des Vorsitzenden*) (16mm, p&b, 4min)
- 1967 - *Der Wahlhelfer* (16mm, p&b, 14min)
- 1968 - Seus jornais (*Ihre Zeitungen*) (16mm, p&b, 17min)
- 1968 - *White Christmas* (16mm, p&b, 3min)
- 1968 - *Drei Schüsse auf Rudi* (16mm, p&b, 4min; filme perdido)
- 1968 - *Ohne Titel oder: Wanderkino für Ingenieurstudenten* – (16mm, p&b, 40min)
- 1969 - O fogo que não se apaga (*Nicht Löschbares Feuer*) (16mm, p&b, 25min)
- 1969 - *Ohne Titel oder: Nixon kommt nach Berlin* (16mm, p&b, 2min; filme perdido)
- 1969 - *Anleitung, Polizisten den Helm abzureißen* (16mm, p&b, 2min; filme perdido)

Cinema educativo-brechtiano

- 1970 - A divisão de todos os dias (*Die Teilung aller Tage*) (Ficção, codireção Hartmut Bitomsky, 16mm, p&b, 65min)
- 1971 – Algo a ser compreendido - 15x (*Eine Sache, die sich versteht - 15 mal*) (Ficção, codireção Hartmut Bitomsky, 16mm, p&b, 64min)

Obras relacionadas ao período de trabalho na televisão pública alemã

- 1972 - *Die Sprache der Revolution. Beispiele revolutionärer Rhetorik, untersucht von Hans Christoph Buch* (Ficção, 16mm, p&b, 45min)
- 1972 - Remember Tomorrow is the first Day in the Rest of Your Life (Ficção, 16mm, cor, 10min)
- 1973 - Vila de Sésamo (*Sesamstraße*) (Séries infantis, codireção Hartmut Bitomsky, 16mm, cor, total 20min)
- 1973 - *Make Up* – 29' (Experimental, 16mm, cor, 29min)
- 1973 - *Brunner ist dran* (Experimental, 16mm, cor, 17min)
- 1973 - *Einmal wirst auch du mich lieben. Über die Bedeutung von Heftromanen* (Experimental, 16mm, cor, 44min)

- 1973 – O problema com as imagens. Uma telecríticas de Harun Farocki (*Der Ärger mit den Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki*) (Doc., 16mm, p&b, 48min)
- 1974 – Moderadores na Tv (*Moderatoren im Fernsehen*) (Doc., 2-inch-MAZ, cor, 22min)
- 1974 - *Über "Gelegenheitsarbeit einer Sklavin"* (Telecrítica, 16mm, p&b, 22min)
- 1974 - *Plakatmaler* (Doc., 16mm, p&b, 20min)
- 1974 - *Die Arbeit mit Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki* (Doc., 16mm, p&b, 44min)
- 1975 - *Über "Song of Ceylon" von Basil Wright* (Telecrítica, 16mm, p&b, 25min)
- 1975 - *Erzählen* (Ficção, Codireção Ingemo Engström, 16mm, p&b, 58min)
- 1976 - A batalha. Cenas da Alemanha (*Die Schlacht. Szenen aus Deutschland*) (Ficção, 2-inch- MAZ, cor, 52min)
- 1977 - *Einschlafgeschichten 1 – 5* (Séries infantis, 16mm/35mm, cor)
- 1978 - *Ein Bild von Sarah Schumann* (Doc., 16mm, cor, 8mm)
- 1978 – Entre duas guerras (*Zwischen zwei Kriegen*) (Ficção, 16mm, p&b, 83min)
- 1978 - *Zu "Zwischen zwei Kriegen"* (Telecrítica, 16mm, p&b, 10min)
- 1978 - *Häuser 1 – 2* (Séries infantis, 16mm, cor, 10min)
- 1978 - *Einschlafgeschichten 1-3 / Katzengeschichten* (Séries infantis, 16mm, cor, total 9min)

Período de maturação do trabalho com arquivo e do ensaísmo

- 1979 - Indústria e fotografia (*Industrie und Fotografie*) (Doc., 35mm, p&b, 44min)
- 1979 - *Anna und Lara machen das Fernsehen vor und nach* (Experimental, 16mm, cor, 18min; filme perdido)
- 1979 - Single. Um registro é produzido. (*Single. Eine Schallplatte wird produziert*) (Observacional, 1-inch-MAZ, 49min)
- 1979 - *Zur Ansicht: Peter Weiss* (Telecrítica, 16mm, cor, 44min)
- 1979 - O gosto da vida (*Der Geschmack des Lebens*) (Doc., 16mm, cor, 29min)
- 1981 - *Stadtbild* (Doc., 16mm, cor, 44min)
- 1982 - Ante aos seus olhos – Vietnã (*Etwas wird sichtbar*) (Ficção, 35mm, p&b, 114min)
- 1982 - *Kurzfilme von Peter Weiss. Vorgestellt von Harun Farocki* (Doc., 16mm, p&b, 44min)

- 1983 - Uma imagem (*Ein Bild*) (Observacional, 16mm, cor, 25min)
- 1983 - Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando no fragmento de "América", romance inacabado de Kafka (*Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment "Amerika"*) (Observacional, 16mm, cor, 26min)
- 1983 - *Interview: Heiner Müller* (Entrevista, 16mm, cor, 30min; filme perdido)
- 1983 - *"L'Argent" von Bresson* (Telecrítica, 16mm e 2-inch-VTR, 30min)
- 1984 - *Peter Lorre - Das doppelte Gesicht* (Doc., 16mm, cor, 59min)
- 1985 - Traído (*Betrogen*) (Ficção, 35mm, cor, 99min)
- 1985 - *Filmtip: Tee im Harem des Archimedes* (Telecrítica, 1-inch-VTR, cor, 7min)
- 1986 - *Filmbücher* (Telecrítica, Video-1-inch-VTR, cor, 15min)
- 1986 - Como se vê (*Wie man sieht*) (Filme ensaio, 16min, p&b/East--Mancolor, 72min)
- 1986 - Palavras-chave - imagens-choque. Uma conversa com Vilém Flusser (*Schlagworte - Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser*) (Entrevista, video-1-inch-VTR, cor, 13min)
- 1986 - *Filmtip: Kuhle Wampe* (Telecrítica, video-1-inch-VTR, cor, 6min)
- 1987 - A doutrinação (*Die Schulung*) (Observacional, video-1-inch-VTR, cor, 44min)
- 1987 - *Filmtip: "Der Tod des Empedokles"* (Telecrítica, 16mm, cor, 7min)
- 1987 - *Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen* (Experimental, 16mm, cor, 8min)
- 1987 - *Bilderkrieg* – (Doc., 16mm, cor, 44min)
- 1988 - *Georg K. Glaser - Schriftsteller und Schmied* (Doc., 16mm, cor, 44min)
- 1988 - Imagens do mundo e inscrições de Guerra (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*) (Filme ensaio, 16mm, cor, 75min)
- 1988 - *Kinostadt Paris* (Doc., codireção Manfred Blank, video - BetaSp, cor, 60min)
- 1989 - *Image and Umsatz oder: Wie kann man einen Schuh darstellen?* (Observacional, video-BetaSp, cor, 52min)
- 1990 - Como viver na Alemanha Ocidental (*Leben – BRD How to Live in the FRG*) (Doc., 16mm, 83min)
- 1991 - *Was ist los?* (Doc., 16mm, cor, 60min)
- 1992 - Videogramas de uma revolução (*Videogramme einer Revolution*) (Doc., codiretor Andrei Ujica, vídeo transferido para 16mm, cor, 106min)
- 1992 - *Kamera und Wirklichkeit* (Doc., codiretor Andrei Ujica, video--BetaSp, cor, 106min)

- 1993 - Um dia na vida do consumidor (*Ein Tag im Leben der Endverbraucher*) (Doc., video-BetaSp, cor, 44min)
- 1994 - *Die Umschulung* (Observacional, video-BetaSp, cor, 44min)
- 1994 – O papel dominante (*Die führende Rolle*) (Doc., video-BetaSp, cor, 35min)

Período de intercâmbio instalação/filme

- 1995 - Interface (*Schnittstelle*) (Instalação/Doc., video-BetaSp, cor, 23min)
- 1995 - Trabalhadores saindo da fábrica (*Arbeiter verlassen die Fabrik*) (Filme ensaio, video-BetaSp, cor, 36min)
- 1996 - *Die Küchenhilfen* (Doc., 16mm, cor, 60min)
- 1996 - *Theater der Umschulung* (Trailer, video-BetaSp, cor, 4min)
- 1996 - A aparência (Observacional, video-BetaSp, cor, 40min)
- 1996 - *Der Werbemensch* (Trailer, video-BetaSp, cor, 3min)
- 1997 - A entrevista (*Die Bewerbung*) (Observacional, video-BetaSp, cor, 58min)
- 1997 - *Die Werbebotschaft* (Trailer, video-BetaSp, cor, 3min)
- 1997 – Natureza morta (*Stilleben*) (Filme ensaio, 16mm, cor, 56min)
- 1997 - *Das Bild der Uhr* (Trailer, video-BetaSp, cor, 3min)
- 1997 - A expressão das mãos (*Der Ausdruck der Hände*) (Filme ensaio, video-BetaSp, cor, 30min)
- 1998 - *Der Finanzchef* (Trailer, video-BetaSp, cor, 7min)
- 1998 - Palavras e jogos (*Worte und Spiele*) (Observacional, video-BetaSp, cor, 68min)
- 2000 - Eu pensei estar vendo condenados (*Ich glaubte Gefangene zu sehen*) (Instalação, BetaSP, cor, 23min)
- 2000 - *Music-Video* (Instalação, miniDV, cor, 50; 20sec)
- 2000 - Imagens da prisão (*Gefängnisbilder*) (Filme ensaio, vídeo, cor, 60min)
- 2001 - Os criadores do mundo de consumo (Die Schöpfer der Einkau-
- fswelten) (Doc., cor, 72min)
- 2000/2003 Olho / Máquina I – III (*Auge / Maschine*) (Instalação, video--BetaSP, 23; 15; 25min)
- 2003 - Guerra à distância (*Erkennen und Verfolgen*) (Doc., vídeo, cor, 58min)
- 2004 - Não sem risco (*Nicht ohne Risiko*) (Doc., vídeo, cor, 50min)
- 2004 - Contra-música (*Gegen-Musik*) (Instalação/filme, vídeo, cor, 23min)
- 2005 – Três montagens (*Drei Montagen*) (Instalação, vídeos, p&b; *Drei Frauen*, 13 min, *Ulrike Meinhof*, 11 min, *Tatort: Mordkommando*, 5 min)

- 2005 - Informação (*Aufstellung*) (Instalação, DV, p&b e cor, 16min)
- 2005 - Uma via (*Ausweg*) (Instalação, codireção Matthias Rajmann, DV, p&b e cor, 14min)
- 2006 - Estações de escuta (*Hörstationen*) (Instalação, corealização Antje Ehmann)
- 2006 - Sobre a construção dos filmes de Griffith (*Zur Bauweise des Films bei Griffith*) (Instalação, vídeo, p&b, mudo, 9min, loop)
- 2006 - Trabalhadores saindo da fábrica em dez décadas (*Arbeiter verlassen die Fabrik in elf Jahrzehnten*) (Instalação, video, cor, 36min, loop)
- 2006 - Sincronização (*Synchronisation*) (Instalação, corealização Antje Ehmann, vídeo, cor, 3min)
- 2007 - *Vergleich über ein Drittes* (Instalação, vídeo, cor, 24min)
- 2007 - Deep Play (Instalação, Multichannel-Installation, 12 tracks, total 75min, loop)
- 2007 - Intervalo (*Aufschub*) (Doc., video-footage, p&B, mudo, 40min)
- 2007 - Transmissão (*Übertragung*) (Instalação/Doc., vídeo, cor, 43min)
- 2009 - Em comparação (*Zum Vergleich*) (Doc., 16mm, cor, 61min)
- 2009 - *Fressen oder Fliegen* (Instalação, corealização Antje Ehmann, 6 vídeos, p&b e cor, total 24min)
- 2009/2010 - Serious Games I – IV: Watson is Down; Three Dead; A Sun Without Shadow; Immersion (Instalação/Doc., video, cor; 8; 8; 8; 20min)
- 2010 - *Umgießen. Variation von Opus 1 von Tomas Schmit* (Instalação, vídeos, cor, mudo; 7 placas luminosas; variação I e II: 20min, variação III: 21min)
- 2010 - A cruz e a espada (*Das Silber und das Kreuz*) (Instalação/Doc., vídeo, cor, 17min)
- 2011- War Tropes (Instalação, 6 vídeos, p&b e cor, total 35min)
- 2011/2015 – Labour in a single shot (Instalação-Workshop, vídeos de alunos, produzidos em 15 projetos)
- 2012 - Um novo produto (*Ein neues Produkt*) (Doc., vídeo, cor, 37min)
- 2013 - *Sauerbruch Hutton Architekten* (Doc., HD video, cor, 73min)
- 2012/2014 – Paralelo I – IV (*Parallel*) (Instalação, vídeos, 16; 9; 7; 11min)

Filmes citados

- ... E o vento levou (*Gone with the Wind*). Direção: Victor Fleming. EUA, 1939 (238 min) p&b.
- A Morte de Empédocles (*Der Tod des Empedokles oder*). Direção: Danièle Huillet; Jean-Marie Straub. França, 1987 (132 min) cor.

- A vida de um alemão (*Aus Einem Deutschen Leben*). Direção: Theodor Kotulla. Alemanha, 1977 (145 min) cor.
- Accatone - Desajuste social (*Accattone*). Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1961 (117 min) p&b.
- Acossado (*À bout de souffle*). Direção: Jean-Luc Godard. França, 1960 (90 min) p&b.
- Anjo do Mal (*Pickup on South Street*). Direção: Samuel Fuller. EUA, 1953 (80 min) p&b.
- Aspen. Direção: Frederick Wiseman. EUA, 1991 (146 min) cor.
- Assassinos por natureza (*Natural born killers*). Direção: Oliver Stone. EUA, 1994 (118 min) cor.
- At Berkeley. Direção: Frederick Wiseman. EUA, 2013 (240 min) cor.
- Berlim - Sinfonia da metrópole (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*). Direção: Walter Rutmann. Alemanha, 1927 (65 min) p&b.
- Brecht die Macht der Manipulateure. Direção: Helke Sander. Alemanha, 1967 (48 min) p&b.
- Carmen de Godard (*Prénom Carmen*). Direção: Jean-Luc Godard. França, 1983 (85 min) cor.
- Cedo demais/Tarde demais (*Trop tôt/Trop tard*). Direção: Danièle Huillet; Jean-Marie Straub. França, 1982 (100 min) p&b.
- Central Park. Direção: Frederick Wiseman. EUA, 1990 (176 min) cor.
- Cidadão Kane (*Citizen Kane*). Direção: Orson Welles. EUA, 1941 (119 min) cor.
- Classe de lutte. Direção: Chris Marker. França, 1969 (37 min) p&b.
- Da nuvem à resistência (*Dalla nube alla resistenza*). Drieção: Danièle Huillet; Jean-Marie Straub. Itália, 1979 (104 min) cor.
- Der Riese. Direção: Michael Klier. Alemanha, 1984 (82 min) cor.
- Deserter. Direção: Vsevolod Pudovkin. URSS, 1933 (105 min) p&b.
- Einligt lag. Direção: Peter Weiss; Hans Nordenstrom. Suécia, 1957 (18 min) p&b.
- Elefante (*Elephant*). Direção: Gus Van Sant. EUA, 2003 (81 min) cor.
- Entrevista (*Intervista*). Direção: Fredrico Fellini. Itália, 1987 (108 min) cor.
- Four o'clock. Direção: Alfred Hitchcock. EUA, 1957 (60 min) p&b.
- Hospital. Direção: Frederick Wiseman. EUA, 1970 (84 min) p&b.
- Il treno di Lenin. Direção: Damiano Damiani. Itália, 1988 (198 min) cor.
- Intolerância (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*). Direção: D. W. Griffith. EUA, 1916 (183 min) p&b.
- Juvenile Court. Direção Frederick Wiseman. EUA, 1973 (144 min) p&b.
- Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt? Direção: Slatan Dudow. Alemanha, 1932 (71 min) p&b.

- La región centrale. Direção: Michael Snow. Canadá, 1971 (180 min) cor.
- La sortie de l'usine Lumière. Direção: Louis Lumière. França, 1897 (1 min) p&b.
- Le thè au haren d'Archimède. Direção: Mehdi Chared. França, 1985 (110 min) cor.
- Le tombeau d'Alexandre. Direção: Chris Marker. França / Finlândia, 1993 (120 min) cor.
- Los Angeles por ela mesma (*Los Angeles plays itself*). Direção: Thom Andersen. EUA, 2003 (169 min) cor.
- Made in U.S.A. Direção: Jean-Luc Godard. França, 1966 (150 min) cor.
- Metrópolis (*Metropolis*). Direção: Fritz Lang. Alemanha, 1927 (153 min) p&b.
- Mouchette, a virgem possuída (*Mouchette*). Direção: Robert Bresson. França, 1967 (81 min) p&b.
- Napoleão (*Napoléon vu par Abel Gance*). Direção: Abel Gance. França, 1927 (240 min) p&b.
- Nossa música (*Notre Musique*). Direção: Jean-Luc Godard. França, 2004 (140 min) cor.
- Número deux. Direção: Jean-Luc Godard. França, 1975 (148 min) cor.
- O dinheiro (*L'argent*). Direção: Robert Bresson. França, 1983 (145 min) cor.
- O lobo de Wall Street (*The Wolf of Wall Street*). Direção: Martin Scorsese. EUA, 2013 (180 min) cor.
- O mistério de Picasso (*Le mystère de Picasso*). Direção: Henri-Georges Clouzot. França, 1956 (78 min) cor.
- O vento do leste (*Le vent d'est*). Direção: Groupe Dziga Vertov; Jean-Luc Godard. França, 1970 (95 min) cor.
- Onde jaz o teu sorriso (*Où gît votre sourire enfoui?*). Direção: Pedro Costa. França, 2001 (104 min) p&b / cor.
- Oskar Langenfeld. 12 Mal. Direção: Holger Meins. Alemanha, 1966 (13 min) p&b.
- Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La société du spectacle'. Direção: Guy Debord. França, 1975 (22 min) p&b.
- Reichsautobahn. Direção: Hartmut Bitomsky. Alemanha, 1986 (90 min) p&b.
- Relações de classe (*Klassenverhältnisse*). Direção: Danièle Huillet; Jean-Marie Straub. Alemanha / França, 1984 (126 min) p&b.
- Sem sol (*Sans soleil*). Direção: Chris Marker. França, 1983 (164 min) cor.

- Só a mulher peca (*Clash by night*). Direção: Fritz Lang. EUA, 1952 (105 min) p&b.
- Starburck Holger Meins. Direção: Gerd Conradt. Alemanha (80 min) cor.
- Taxi Driver. Direção: Martin Scorsese. EUA (114 min) cor.
- Terra sem pão (*Las hurdes*). Direção: Luis Buñuel. Espanha (30 min) p&b.
- The song of Ceylon. Direção: Basil Wright. Inglaterra, 1934 (38 min) p&b.
- Titicut Follies. Direção: Frederick Wiseman. EUA, 1967 (84 min) p&b.
- Touro Indomável (*Raging bull*). Direção: Martin Scosese. EUA (129 min) p&b / cor.
- Um cão andaluz (*Un chien andalou*). Direção: Luis Bruñuel. França, 1929 (16 min) p&b.
- Um condenado à morte escapou (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*). Direção: Robert Bresson. França, 1956 (101 min) p&b.
- Um homem com uma câmera (*Chelovek s kino-apparatom*). Direção: Dziga Vertov. URSS, 1929 (68 min) p&b.
- Verifica incerta - Disperse exclamatory phase. Direção: Gianfranco Baruchello; Alberto Grifi. Itália / França, 1965 (35 min) cor.
- Wie baue ich einen Molotow-Cocktail? Direção: Hoger Meins. Alemanha, 1968, p&b.

SOBRE O AUTOR

Ednei de Genaro é doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestre em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Fez graduação em Geografia, entre os anos 2000 e 2007, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), frequentando disciplinas de Filosofia, Artes e Sociologia.