

# **HARUN FAROOCKI**

**o trabalho  
com as imagens**

**HARUN**

**FAROCKI**

**o trabalho  
com as imagens**

14 a 20 de dezembro

Fortaleza, 2017

200

150

100

50



# SUMÁRIO

## **Apresentação**

por Ednei de Genaro e Virgínia Pinho

## **Por que Harun era tão precioso para nós?**

por Raymond Bellour

## **A saída dos operários da fábrica**

por Harun Farocki

## **Sobre o documentário**

por Harun Farocki

## **A industrialização do pensamento**

por Harun Farocki

## **FILMES**

## **INSTALAÇÕES**

# Apresentação

A mostra Harun Farocki – o trabalho com as imagens acontece no Cinema do Dragão e no Centro de Narrativas Audiovisuais, o Cena 15, entre os dias 14 e 20 de dezembro de 2017. Realizada com recursos públicos, através do edital Temporada de Arte Cearense (TAC) e do Edital das Artes da SecultFor, toda a sua programação é gratuita. Apesar de ser uma pequena amostra da obra de Harun Farocki, esse é o maior conjunto dela apresentado no Ceará até então. É também a primeira vez que teremos instalações do artista em um espaço da cidade.

Harun Farocki (1944 – 2014) foi um dos mais respeitados realizadores da Alemanha. Sua obra tratou frequentemente de questões ligadas à produção e a percepção de imagens, constituindo-se numa profunda autorreflexão sobre a cultura audiovisual e a tecnologia, a proliferação de mídias, a explosão de consumo e a produção da informação – assuntos de indiscutível relevância na sociedade contemporânea.

A obra de Farocki se movimenta na direção de produzir pensamento crítico. Ele desenvolve uma forma estética múltipla e experimental que tem muito a nos ensinar sobre como fazer um

cinema que não parou de pensar. Ao mesmo tempo, também nos revela os meandros do ofício do cineasta que, como um mestre artesão, não separa a matéria do pensamento.

O conjunto de doze filmes apresentados – produzidos entre 1969 e 2010 – tem como fio condutor o modo como o artista exerce seu trabalho ao mesmo tempo em que conduz a um recorte modulado pela categoria trabalho em sua obra. Seu foco sobre o mundo do trabalho permite conectar questões que são profundamente atuais para nós brasileiros. Suas discussões sobre a relação homem–máquina e os impactos das novas tecnologias sobre os trabalhadores, exploram um ininterrupto ensaísmo que não se desligam, por nenhum momento, do horizonte de compreensão do movimento duplo de inércias e transformações da sociedade. Talvez por isso que a obra deste cineasta, como as de Walter Benjamin, por suas potências de pensamento, forma estética e gesto crítico, instiga e permanece atual para tantas pessoas, de diferentes perfis intelectuais – sociólogos, filósofos, historiadores, teóricos de mídia, artistas, críticos do cinema, críticos de arte...

Como Alexander Kluge, cineasta – e filósofo, professor universitário, ensaísta – Farocki elegeu a palavra e a imagem, o texto e o filme, andando juntas, em movimentos ensaísticos, enquanto deriva filosofia, estética e política; enquanto experiência de dispensa de padrões, modelos, conceitos “fechados”, sem com isso significar falta de rigor, precisão e forma estética. Pelo contrário, em Farocki, a montagem, em seus movimentos de conexão, inversão, modulação, expansão, sintetização, transposição, recombinação e espelhamento conduzem a uma obra na qual a arte de seu feitio e desenvolvimento lógico podem atingir extremo rigor. Sua acuidade maior, seu polimento e preocupação estéticos, durante anos, era fazer com que os fluxos cinematográfico e literário de ideias alcançassem uma horizontalidade e transversalidade... Não submeter. Não ilustrar. Não roteirizar. De um conjunto de imagens ganhando disposição na mesa de montagem, um conjunto de palavras são geradas e destas disposição e geração, novos conjuntos de imagens e palavras. Um

caminho que transpõe a lógica dialética: transindividual.

“Não procure, encontre!” (Godard), o movimento do mundo “não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita” (COMOLLI, 2008, p. 177). Farocki compreendia que, mesmo quando decidia filmar algo em cinema direto, em seus filmes de observação, por exemplo na obra *A entrevista*, era o acaso, o objet trouvé, que encaminhava e dava princípio e sentido a sua ideia de autoria e resistência não-conservadora aos ininterruptos processos de industrialização, que impôs novas dimensões para a arte, para o artista, para a vida, para o pensamento. Em 2011, no diálogo com Hito Steyerl: “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.” (FAROCKI, Harun; STEYERL, 2011). Em 1993, na nota de desabafo, *Industrialização do pensamento*, publicada no presente catálogo: “O termo ‘cinema autoral’ me tocou, e desde então tenho observado o desenvolvimento das técnicas de produção. Descrevi aqui, brevemente, um desenvolvimento muito poderoso que me exclui e me deixa de fora. A minha única defesa é fazer filmes sobre este assunto. Eu faço filmes sobre a industrialização do pensamento”.

De *Fogo inextinguível*, sua obra mais conhecida do início da carreira, até suas derradeiras obras, a instalação *Paralelo* e o projeto *Labour in a Single Shot* (as três exibidas na Mostra), a questão da industrialização do pensamento pode ser vista e analisada a partir de um desdobramento central: as imagens do trabalho. Em *Fogo inextinguível* (1969), a guerra está dentro da fábrica; em *Como se vê* (1986), técnicas de trabalho que se apegam à noção de mão e cérebro trabalhando juntos ou que desejam acabar com isso; em *A função de líder* (1994), na Alemanha oriental a vida está dentro da fábrica, na Alemanha ocidental há vida somente fora da fábrica; em *A entrevista* (1997), dispositivos para o suplício do exército de reserva; em *Intervalo* (2007), o campo de concentração é transformado em

“entreposto” industrial; em *Labour in a Single Shot* (2011–2017), seu último projeto, Harun Farocki e Antje Ehmann reafirmam as imagens do trabalho.

Convidados todas(os) para este encontro com a obra de Farocki.

Ednei de Genaro e Virgínia Pinho

FAROCKI, Harun; STEYERL, Hito. *A Magical Imitation of Reality*. Kaleidoscope Press. Cahier n° 2, February, p.5–30, Milan, 2011.

COMOLLI, Jean Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.



# Por que Harun era tão precioso para nós?

por Raymond Bellour

No último e-mail que ele me enviou, na primavera passada, Harun Farocki me escrevia que “para não se tornar um pequeno burguês”, ele tinha tomado, com aproximadamente dezoito anos de idade, a resolução de fazer as três coisas seguintes, uma vez por ano, pelo menos: um trabalho físico, um roubo numa loja e pedir carona. Mas ele tinha se tornado mais modesto. Escrever um texto uma vez por ano para a *Trafic* bastaria. Duas coisas o tinham atrasado neste ano: para responder a um convite, ele teve que ler textos sobre cinema, e percebeu que não era o único a pensar o que ele tentava pensar. E seu projeto “*Labour in a Single Shot*”, nos últimos meses, o tinha esgotado. “Um texto sobre a atitude de documentário, um outro sobre ‘*Labour in a Single Shot*’, prometido!”.

Se eu amo tanto essas palavras, apesar da tristeza ligada ao fato de que tenham se tornado as últimas para mim, é por que três coisas se misturam a elas: seu hábito, cada vez mais, de me escrever em francês, para se aperfeiçoar, fazendo inclusive cursos já há alguns anos, pois ele amava as línguas, a linguagem das línguas (“Sou amigo

dos dicionários. Adoro pesquisar a origem das palavras”<sup>1</sup>), e a França era o país dos cineastas dos quais ele se sentia próximo – Bressons, Godard, Straub–Huillet; depois, um desejo intacto de juventude que o levou, já frágil dos pulmões, a fazer, nesses dois últimos anos, viagens longas demais de um lado ao outro do planeta para levar a cabo este projeto de oficina de filmes sobre o trabalho que mantinha com sua esposa Antje Ehmann, que reinventava o modelo do filme Lumière, substituindo os operadores profissionais que outrora chegavam de Paris por estudantes, diretores locais se abrindo ao cinema segundo o imperativo categórico vinculado à realidade de documentário do plano contínuo tão precioso para Béla Tarr e também Gus Van Sant<sup>2</sup>; enfim, esse e-mail continha uma promessa de escrita ritual para a Trafic, que ele havia, desde então, honrado uma dúzia de vezes (encontramos no seu computador esse texto prometido sobre o documentário que publicamos).

Um cineasta que escreveu, continua escrevendo, como fez desde sempre, não apenas os textos dos seus filmes e sobre seus filmes, mas sobre os filmes dos outros e sobre o cinema de forma geral, é uma coisa bastante rara para ser ignorada. “Textos de cineastas”: era também a quarta das sete categorias de artigos que Serge Daney esperava ver figurar na Trafic quando, num manifesto intitulado “L’objet” (O objeto), ele acompanhava em 1991 a saída do primeiro número. E é assim que, por intermédio de Christa Blümlinger, de quem ele já era próximo há anos, recebemos regularmente o

1. Trecho de uma palestra dada em 1990 em homenagem a Vilém Flusser, em *Reconnaître & poursuivre* (Reconhecer e perseguir), textos reunidos e introduzidos por Christa Blümlinger, TH.TY. (Teatro tipográfico), 2002, p. 93.

2. Gus Van Sant, “A câmera é uma máquina”, Trafic, n. 50, “O que é o cinema?”, verão de 2004, p. 497–499.

número 11 (verão de 1994) dos textos de Harun Farocki, fielmente traduzidos por Pierre Rusch. Foi assim, desde o início, o texto do seu filme mais forte, *Images du monde et inscription de la guerre* (Imagens do mundo e inscrição da guerra). Depois artigos variados, ao gosto da sua atualidade e da nossa. Seja, num inventário no estilo Prévert, apenas medida de uma variedade de pensamento: “D’un pas décidé” (De um passo decidido), para acompanhar o seu filme *Les ouvriers quittent l’usine* (A saída dos operários da fábrica); “Une extreme passion” (Uma extrema paixão), evocação do cineasta Holger Meins, membro da RAF morto na prisão, de quem foi colega na Academia do Cinema de Berlim, e de quem analisa, plano a plano, o filme de doze minutos *Oskar Langenfeld*; “Influence transversales” (Influências transversais) é a ocasião para ele fazer a ponte sobre a relação doravante estabelecida no seu trabalho entre filme e instalação; “Hommage” (Homenagem) foi escrito por Frieda Grafe, a grande crítica de cinema alemã quase desconhecida na França, que tinha acabado de morrer, sobre cuja *Trafic* teria publicado três textos e esperava outros; depois, no nosso grande número 50, “O que é o cinema?”, este foi o texto fundamental, “Le point de vue de la guerre” (O ponto de vista da guerra), a partir das pesquisas feitas e das instalações concebidas sobre as imagens da guerra no Iraque; “La diva aux lunettes” (A diva de óculos), na ocasião de um conjunto sobre Fassbinder, é grandemente consagrada para um dos primeiros filmes deste, *Pourquoi Monsieur E. est-il atteint de folie meurtrière?* (Por que o Sr. E. é acometido de uma loucura assassina?), mas também em *Secret de Veronika Voss* (Segredo de Veronika Voss); “Duisburg, trente ans après” (Duisburg, trinta anos depois) é a evocação divertida do festival alemão do documentário do qual Farocki foi durante muito tempo um dos pilares; “História de uma instalação (sobre a Copa do Mundo de Futebol)”, em forma de jornal, é, sem dúvida, a crônica mais atenta jamais escrita sobre uma produção deste tipo, *Deep Play*, para a *Documenta 12*; “Comment montrer des victimes” (Como mostrar vítimas?), suscitado pela realização do seu filme *En sursis* consagrado ao campo de concentração de Westerbork, é a ocasião de retornar

aos filmes consagrados ao nazismo e aos campos, particularmente *Verboten!* (Proibido!) de Samuel Fuller; enfim, “*Jeux sérieux*” (Jogos sérios) explica todas as medidas necessárias em várias instituições americanas para a elaboração da sua instalação epônima sobre as imagens da guerra no Iraque.

Se bem que na ocasião da exposição conjugada “HF | RG [Harun Farocki | Rodney Graham]”, na primavera de 2009 na Galeria Nacional do Jeu de Palme, pudemos ver, em meio às instalações, uma vitrine associando, por um lado, os números da *Trafic* com os quais Harun tinha até então colaborado, por outro lado, aqueles da revista *Filmkritik*, da qual ele foi um dos principais animadores berlinenses entre os anos 1970 e 1980. Ele escrevia lá sobre Bresson, Fuller, Godard, Hitchcock e *Vertigo*, assim como a propósito de um ou outro dos seus filmes em andamento, sobre esse ou aquele problema de cinema, o que ocorre por exemplo, na sala de montagem, etc., etc...<sup>3</sup>

O que aproxima esses textos de ontem e de hoje, abertos a todos os ventos do cinema, é, em primeiro lugar, um gosto pela minúcia do detalhe e, por se tratar de filmes singulares, a preocupação e a descrição dos planos. O que encontramos, por exemplo, no seu comentário passo a passo da fabulosa sequência de abertura no metrô de *Pickup on South Street* de Fuller, na abertura do seu filme *L'Expression des mains* (A expressão das mãos). Também é uma forma única de gerar encadeamento das frases, por saltos de lógicas desviantes tanto quanto obstinadas, que evocam as trajetórias em ziguezague dos voos de insetos ou de morcegos, mas que não vão menos direto ao ponto que a ideia se fixou. É evidentemente a mesma lógica que rege, nos seus filmes, o encadeamento dos planos, ou as relações entre telas nas suas instalações. “*Pensée gestuelle*” (Pensamento gestual), diz Farocki, quando enfatiza a que ponto, no

3. Certo número desses textos, misturados a outros publicados pela *Trafic*, foram publicados no volume *Reconnaître & poursuivre*, op. Cit.

trabalho de montagem, “cada corte é um esforço excepcional”. Se bem que a qualidade singular do seu estilo mantém o fato de que, por sua vez, sentimos sem parar esse esforço do corte à vontade da qual somos conduzidos, e que a lógica frequentemente paradoxal que resulta daí termina por parecer natural.

Sabemos que há vinte anos comentando o pedido que Régis Durand lhe fez em 1995 de uma obra sobre o seu próprio trabalho, Farocki enfatiza: “Eu estava esperando por essa oportunidade desde que vi Numéro deux de Goddard”. (Harun Farocki, “Waiting Trailors”, em Anjte Ehmman e Kodwo Eshun, Harun Farocki Agaisnt What? Againt Whom?, Londres, Koenig Books/Raven Row, 2009, p. 231–232. Entre tantos livros e catálogos, é a referência essencial para toda inserção do conjunto da obra.) Harun Farocki dobrou a sua atividade de cineasta de uma produção dita de artista e que foi hoje que esta nova identidade lhe valeu um reconhecimento internacional incomparável ao seu renome anterior. Ele evocou em detalhes em “Influences transversales” (Influências transversais) as razões, as condições e os efeitos de tal deslocamento. Ele lembra aí, em particular, que não havia escolha, depois que, em 1992, Vidéogrammes d’une révolution (Videogramas de uma revolução), seu grande filme político realizado com Andrei Ujic sobre a revolução romena, tinha tido um só espectador no dia da estreia em cada um dos dois cinemas berlinenses onde foi projetado. Também diferencia esses três seres aos quais o seu trabalho se encontrava, contudo, confrontado: o telespectador, ao qual se dirigiu há muito tempo (quando a televisão era um lugar de criação, mas onde suas obras sempre são difundidas) e que ele deve, para se representar, “inventor de todas as peças”; o espectador de cinema, que lhe parece poder avaliar a atenção na sala; os visitantes de museu, que lhe falam mais voluntariamente mas de quem ele tem “mais

dificuldade de compreender o que [Ihe] dizem”<sup>4</sup>.

Quero simplesmente dizer nessas poucas páginas a que ponto, formado pela arte e o pensamento do cinema, Harun Farocki permaneceu fiel a ele, não apenas continuando a fazer filmes na menor ocasião em que Ihe era solicitado por várias galerias, museus, bienais, mas marcando também a que ponto, através das suas instalações, a realidade do cinema como arte da visão e da montagem nunca parou de informar a sua criação – só seria através da estratégia, imaginada desde a sua primeira instalação para dois monitores, *Section*, em 1995, de uma versão de cinema/televisão formada por duas telas encaixadas uma na outra alternando com imagens em quadro cheio – estratégia diretamente vinda do filme que Ihe serviu como modelo, *Numéro deux* (Número dois) de Jean Luc Godard<sup>5</sup>, o único cineasta a quem ele consagrou um livro<sup>6</sup>. É por essas razões que Harun era e continua sendo tão precioso para nós.

4. Harun Farocki, “Influências transversais”, *Trafic*, no 43, outono de 2002, p. 23.

5. Comentando o pedido que Régis Durand Ihe fez em 1995 de uma obra sobre o seu próprio trabalho, Farocki enfatiza: “Eu estava esperando por essa oportunidade desde que vi *Numéro deux* de Godard”. (Harun Farocki, “Waiting Trailors”, em Anjte Ehmann e Kodwo Eshun, *Harun Farocki Against What? Against Whom?*, Londres, Koenig Books/Raven Row, 2009, p. 231–232. Entre tantos livros e catálogos, é a referência essencial para toda inserção do conjunto da obra.)

6. Kaja Silverman e Harun Farocki, *Speaking About Godard*, New York, NYU Press, 1998.

Nesta obra imensa, de natureza essencialmente sociopolítica, fadada à análise tanto dos traumatismos históricos quanto da normatividade das instituições e das condutas, e por todos os processos de produção de imagens (em quase cinquenta anos, quase cem filmes de cinema e televisão, e mais de vinte instalações), o cinema ocupa uma função única, aliando memória antropológica e invenção de formas. É assim, para um uso diferenciado do arquivo de cinema, que é destinada uma parte crucial da obra, que pode se recusar sumariamente à forma de uma sequência de gestos<sup>7</sup>.

Um primeiro gesto, destinado à televisão dos anos 1980, é, antes tudo, crítico, no trabalho desenvolvido de revista encontrando outros meios. Assim, no mesmo ano de 1983, uma reportagem atenta e preciosa sobre a filmagem de *Amerika* de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, filme no qual o próprio Farocki interpreta um papel; e uma abordagem de *L'Argent* (O Dinheiro) de Bresson, contemporâneo do seu artigo “Bresson, um estilista”<sup>8</sup>. Depois, no ano seguinte, Peter Lorre – *Le Double Visage* (com Felix Hofmann, 59’), na figura excepcional do ator de M se tornou, depois de uma carreira com mais baixos que altos, porém impondo seu personagem inquieto e inquietante, o autor voltou para a Alemanha de um dos filmes mais atormentados do pós-guerra, *Un homme perdu* (Um homem perdido). Do ator multifacetado, mas tão estranhamente sempre idêntico a si mesmo, a figura é imediatamente identificada

7. Sobre esse uso do arquivo, ver Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l’art du cinéma et des nouveaux médias*. (Cinema de segunda mão. Estética do reinvestimento na arte do cinema e das novas mídias), Klincksieck, 2013.

8. *Filmkritik*, n o 3–4, 1984, retomada em *Reconnaître & poursuivre*, op. cit.

com um traço: “Não sabemos se ele usa seu rosto inexpressivo como máscara, ou se ele dá uma expressão à máscara para poder utilizá-la como rosto. Disso resulta uma harmonia fluida entre a máscara e o rosto. Todo o trabalho do ator Peter Lorre repousa nessa imprecisão”.

Vemos todo o efeito condensado nos dois momentos fortes deste filme–documentário de uma vida, o que nos conduz do seu papel mais célebre à obra de arte quase desconhecida que a encerra, ao longo do qual a máscara e o rosto coincidem, petrificados: “Poucos filmes anunciaram o fascismo com tanta precisão quanto *M le maudit*, e poucos filmes o descreveram em retrospectiva com tal intensidade quanto *Un homme perdu*”. Se bem que a passagem barulhenta do trem que abre este filme e aquela que o termina, chegando diretamente no espectador como no herói suicida, nos parecem atualmente uma imagem dos trens da morte atravessando a Alemanha dos anos 1942 a 1944, onde se situa a ação.

Vinte anos depois, com a tela dupla instalada da qual Farocki terá se tornado entusiasta, é a ocasião de um retorno singular à crítica, metamorfoseada em análise de filme por novos meios<sup>9</sup>. Sobre a construção dos filmes de Griffith (2006, 9’ em loop), comenta assim de forma sistemática a correspondência entre a delimitação dos planos e as aberturas e fechamentos de portas num dos “curtas” de Griffith, *The Lonedale Operator* (1911, 11’), onde cada plano compõe assim, segundo o seu próprio espaço, uma

9. Existe também uma versão de monobanda.



célula autônoma<sup>10</sup>. A que se opõem também alguns fragmentos de *Intolerance*, apenas cinco anos mais tarde, onde o sistema se suaviza no perfil da pluralidade dos planos e de uma intensificação da montagem – o que ilustra, em particular, um diálogo amoroso de parte e de outra de uma porta vez por outra aberta e fechada. A graça desta obra menor alcança a simplicidade do que as palavras aliadas às imagens inventam para determinar: os rudimentos de uma arte chamada cinema. E é dizer, da mesma forma, a virtude própria num grau mínimo da instalação, de cuja *Farocki* não para de variar os efeitos.

O segundo gesto é arqueológico. Ele convoca, a partir de situações precisas, disposições sociais, das quais *Farocki* desvenda as funções e o funcionamento, seguindo-as ao longo do desenvolvimento histórico e inscrevendo-as por lá na evolução das técnicas. Assim, *Les ouvriers quittent l'usine* (1995, 36') percorre, a partir do primeiro filme *Lumière*, cem anos de cinema, para determinar as modalidades de uma figura tão variável da fábrica *Lumière* à fábrica *Ford* ou *Siemens*. Mas se o filme permitir assim opor os operários a distância prostrados penetrando no elevador de *Metropolis* e *Marilyn Monroe* saindo trinta anos mais tarde como mulher independente da fábrica de tratamento de peixes em *Clash by Night* (duas figuras do *Lang* alemão e do *Lang* americano), ele não conclui menos, na ocasião de um segmento mostrando um caminhão de mulheres aprisionadas, partindo para trabalhar na fábrica, que “cem anos de cinema mostraram mais portas de prisões e reformatórios que portas de fábricas”. Era anunciar a concepção de um novo filme, mesmo

10. Ali fui ainda mais sensível que tinha desenvolvido em 1980 uma análise sistemática deste filme para estabelecer a função criadora da alternância entre os planos como forma e condição da ficção (“Alternar/contar”), no primeiro dos dois volumes coletivos que organizei sobre o cinema americano (*Flammarion*, 1980).

composto unicamente de trechos, *Images de prison* (2000, 60'). Para algumas diferenças próximas. Inicialmente, onde *Les ouvriers quittent l'usine* era apenas atravessado incidentalmente de alguns planos com cores saturadas (por exemplo, um dedo pressionando o botão de um console ilustrando a técnica de montagem utilizada), *Images de prison* se abre resolutamente a outras imagens, novas, digitais, ilustrando os processos automatizados de vigilância e uma mimética de agora em diante puramente abstrata dos corpos no interior do espaço carcerário, nas instalações que Farocki vai cada vez mais consagrar às imagens de guerra e aos videogames. Em seguida, como um olhar para essas imagens agora sem alma, somos mais tocados pela intensidade dos trechos de filmes escolhidos, dos instantes de *Un chant d'amour* de Jean Genet (a fumaça projetada entre as paredes de duas celas, imitando uma relação impossível) a esses momentos onde explode novamente a tendência de Farocki para Bresson (*Un condamné à mort s'est échappé* – Um condenado à morte escapou, é claro, com esses grandes planos destacando o confinamento, e o fim sobretudo de *Pickpocket*, esta ida e vinda de planos sublimes entre Jeanne e Michel buscando pudicamente se abraçar de um lado e de outro das grades). Enfim, é interessante constatar, conforme semi-acasos do comando, as diferenças da estratégia levada entre filme e instalação: no mesmo ano 2000, Farocki concebe paralelamente a versão de filme de *Images de prison* e a versão instalada segundo a sua técnica favorita da tela dupla, *J'ai cru voir des prisonniers*, a custo de diferenças que um estudo atento poderia comentar. Enquanto que *Les ouvriers quittent l'usine* esperará dez anos para se encontrar implementado em 2006 em doze monitores online, com o título *Les ouvriers quittent l'usine en onze décades* (A saída dos operários da fábrica em onze décadas).

A tela dupla, como tal, possui também uma virtude própria para as confrontações entre o antigo e o novo. *Contre-chant* (2004, 23'), de um jogo de palavras falante, traça, assim, na ocasião de uma celebração de Lille como capital europeia, um paralelismo eloquente entre a grande cidade dos filmes consagrados para celebrá-la nos

anos 1920 (L'Homme à la caméra de Dziga Vertov, Synphonie d'une grande ville de Walter Ruttmann) e a rede tecnológica de todos os sistemas de imagens que concorrem hoje para a vigilância generalizada de uma metrópole. A alternância sutilmente variada das passagens entre as duas telas, com os contrastes estrondosos entre o preto e o branco dos filmes mudos e a tristeza abatida das imagens anônimas, alternância enriquecida pelos efeitos de títulos levados de uma tela à outra, tudo isso faz dessa obra uma análise espectral da sociedade de controle profetizada por Deleuze ao mesmo tempo que uma ode ao cinema mudo, até a invenção plástica e às composições encaixadas dos seus planos, assim datados de exemplaridade histórica. “Vertov e Ruttmann tinham outra coisa em mente – Para eles, as massas não eram um aglomerado a desfazer – e a restituir em números | Imagens tratadas por um programa | Programas que visam reduzir o trabalho do olhar – ou aboli-lo”.

Entre todas essas obras de arquivos, um filme se destaca, *En sursis* (2007, 40'), reconstrução mínima operada a partir do material de um filme inalcançado, gravado sob demanda do comandante do campo de concentração de Westerbork na Holanda por um dos prisioneiros, enviado a Auschwitz pouco depois do fim da filmagem<sup>11</sup>.

Aqui apenas os títulos elementares e deslizantes da objetividade separam os planos ou blocos de planos. Não se imagina que esta obra de testemunho possa se tornar objeto de uma instalação, pretexto à menor flutuação de atenção. Apertado no seu núcleo de dor, este filme de cabo a rabo silencioso é, no

11. Ali fui ainda mais sensível que tinha desenvolvido em 1980 uma análise sistemática deste filme para estabelecer a função criadora da alternância entre os planos como forma e condição da ficção (“Alternar/contar”), no primeiro dos dois volumes coletivos que organizei sobre o cinema americano (Flammarion, 1980).

sentido mais puro e mais duro da palavra, um filme feito para ser projetado, ou confiado, como o foi, à intimidade do DVD<sup>12</sup>. Ele figura ao lado de *Images du monde et inscription de la guerre* (1988, 75'), este filme sendo feito a partir de suas séries múltiplas de imagens desenvolvidas em crítica da razão tecnológica em torno das fotos aéreas por muito tempo negligenciadas das instalações crematórias de Auschwitz.

O terceiro gesto é metassubjetivo. Aqueles que escreveram sobre Harun Farocki e sobre *Section* (1995, 23')<sup>13</sup> não deixaram de enfatizar mais ou menos explicitamente como esta primeira instalação com duas telas consagrada à análise do seu próprio trabalho de cineasta desenvolvia por natureza uma dimensão de autorretrato. E isso, vale a pena esclarecer, no duplo sentido pictórico e literário do termo, já que uma figura, a sua (seu rosto, suas mãos), habita as imagens, e que um discurso de palavras, as suas, chamando à tela umas ou outras imagens de seus filmes anteriores, tece a trama segundo a qual o autorretrato se torna “uma deambulação imaginária ao longo de um sistema de lugares, depositário de imagens–lembranças”<sup>14</sup>. Aqui, seus filmes, por planos ou blocos de planos lembram a si próprios na passagem incessante de um

12. Éditions Survivance, 2012.

13. Christa Blümlinger, em *Cinéma de seconde main*, op. cit.; Thomas Elsaesser, na introdução do livro que ele organizou, *Harun Farocki. Working on the Sight–Lines*, Amsterdam University Press, 2004; Georges Didi–Huberman, em *Remontages du temps subi. L’œil de l’histoire*, 2, Minuit, 2010.

14. Michael Beaujour, *Miroirs d’encre. Rhétorique de l’autoportrait*, Seuil, coll. ‘Poétique’, 1980, p. 110.

monitor ao outro conforme a vontade de uma mão vigilante.

Mas para esta obra–matriz, inegavelmente pela perspectiva que ela abre, podemos preferir, para que ela sustente uma relação íntima com o cinema, um filme realizado dois anos mais tarde, igualmente a partir de uma mistura entre trechos de filmes e tomadas de vistas reais. O dispositivo de *L'Expression des mains* (*A Expressão das Mãos*, 1997, 30'), de aparência simples, tem um efeito vertiginoso no sentido em que imita a realidade de uma instalação que não é. Filme antes de tudo tratando do filme através da imagem de vídeo. De Harun Farocki, à exceção de um grande plano (pouco depois do início do filme e retomada ao fim) do seu rosto delicadamente anamorfoseado como para exaltar a intensidade da relação se revelando aqui entre um corpo e imagens de filme – e escutamos a voz comentando todas essas aparições de imagens. De cada lado do seu corpo ausente se encontra um monitor de vídeo – monitores sobre os quais se sucedem inúmeras imagens dos filmes evocados, aparecendo também periodicamente numa única imagem central. Assim, o filme é feito para o essencial de uma ida e volta incessante – da direita para a esquerda, da esquerda para a direita – da câmera oscilando de um monitor ao outro para revelar certo uso das mãos no interior desse ou daquele filme. Incontáveis usos, do amor à guerra, da carícia ao terror, do lazer ao trabalho, da mão do herói do velho oeste sacando sua pistola àquela da mulher que dá à luz buscando apoio para superar a dor.

A força do filme mantém os movimentos pelos quais as mãos do cineasta entram no jogo para imitar, conforme a vontade de uma variedade de posições e de movimentos, tudo o que as mãos pararam de expressar no interior dos planos. Suas mãos são mãos belas, aptas a exprimir todos os sentimentos do corpo. Nós as vimos inicialmente rabiscar num caderno elementos da sequência de abertura de *Pickup on South Street* longamente comentada (a abertura do saco, os lábios da atriz). Depois, gesto clássico da encenação, enquadrar os detalhes no interior de um ou outro plano. Até, enfim, se animar literalmente para parecer reviver os filmes. Dois livros servem de

intercessores para essa determinação, longamente laminada, de forma que repetidas páginas são oferecidas, cobertas de padrões e desenhos se relacionando à expressão das mãos: um método sobre a construção das diferentes linguagens dos sinais para surdos; depois um ensaio sobre o gestual e a atuação de atores, ambos datando dos anos 1920. A voz do cineasta nos diz, então, por exemplo: “Supondo que o mudo tivesse perdurado, podemos perguntar se o cinema não teria sido produzido sobre uma língua universal”. Assim, temos esse sonho de um dicionário para o cinema, próprio para “nos inculcar uma consciência da linguagem cinematográfica”, de cuja Farocki esboça a utopia na sua homenagem a Flusser. “Poderíamos chamá-lo de dicionário de imagens ou ‘Thesaurus’, vocabulário de imagens, poderíamos também batizá-lo de ‘Arquivos de expressões fílmicas’”<sup>15</sup>. Ele esclarece que um primeiro projeto neste sentido foi *Les ouvriers quittent l’usine*, um segundo foi *L’Expression des mains*, e que ele trabalha num terceiro sobre a prisão. Portanto, o que alcança o privilégio que atribuo nisso a *L’Expression des mains*? Tão simplesmente a esta coisa inédita que, para além de tudo que nasce nos seus outros filmes de arquivos das possibilidades da montagem, vemos aí um crítico de cinema que se tornou autor de filmes capazes de imitar, através do único movimento de suas mãos, as emoções geradas no interior dos filmes, tantos filmes, concentradas nos planos de mãos com as quais as suas entram em ressonância. Ao ponto que ele não exagera ao dizer que *L’Expression des mains* (*A Expressão das Mãos*) imita o corpo do cinema.

Aí está, também, porque Harun continua tão precioso para nós.

## POURQUOI HARUN NOUS ÉTAIT SI PRÉCIEUX

Texto originalmente publicado em francês na revista  
Trafic (Paris,n°93, p. 66–73).

Tradução do francês: Juliano Timbó Martins

Agradecimento a gentil concessão de tradução de  
Raymond Bellour e Vibeke Madsen – Editions P.O.L.

200

150

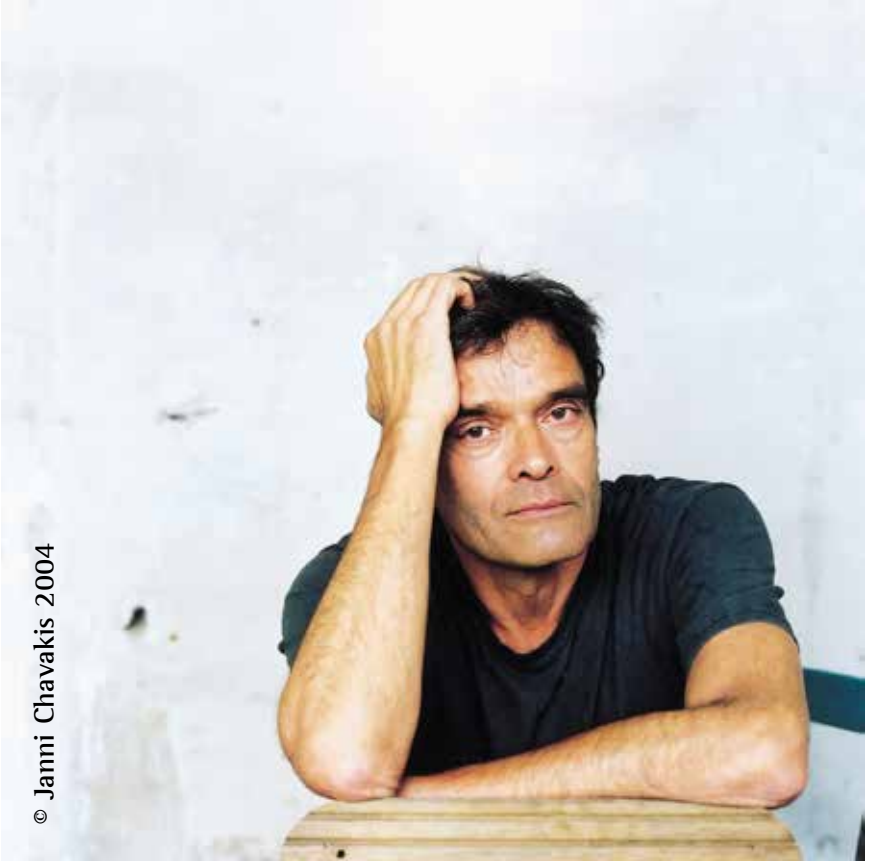
100

50





© Janni Chavakis 2004





# A saída dos operários da fábrica

por Harun Farocki

O filme *La Sortie des Usines Lumière à Lyon* (A saída dos operários da fábrica Lumière em Lyon) dos irmãos Louis e Auguste Lumière (1895) dura 45 segundos e mostra aproximadamente cem trabalhadores saindo da fábrica de artigos fotográficos de Lyon–Montplaisir. Eles saem através de dois portões, desaparecendo por ambos os lados da imagem do filme. Nos últimos doze meses, reuni a maior quantidade de variações possíveis do tema deste filme: trabalhadores saindo do seu local de trabalho. Encontrei exemplos em documentários, em filmes sobre a indústria e produções publicitárias, em noticiários semanais e em longas–metragens. Deixei de lado os arquivos de televisão, que oferecem uma quantidade incomensurável de material para qualquer tema. Também não achei que fossem interessantes os arquivos de propaganda cinematográfica e televisiva, nos quais o trabalho industrial aparece pouquíssimas vezes. Os spots publicitários só têm mais medo da morte do que do trabalho numa fábrica.

Berlim, 1934: os trabalhadores e funcionários da fábrica Siemens saem das instalações da empresa reunidos em grupos, para participarem de uma manifestação nazista. Tem um grupo de inválidos de guerra, e muitos vestem jalecos brancos, como se quisessem dar uma ideia de ciência militarizada.

Alemanha oriental, 1963 (sem especificação de lugar): um grupo de luta trabalhista (Betriebskampfgruppe, em alemão) – que é uma milícia formada por trabalhadores sob liderança do partido – sai para fazer exercícios de treinamento. Homens e mulheres de uniforme sobem com muita seriedade em pequenos veículos militares e se dirigem para uma floresta, onde enfrentarão outro grupo de homens com gorros, representando os “sabotadores”. Quando a coluna de veículos cruza o portão da fábrica, a fábrica fica parecida com um quartel.

Alemanha ocidental, 1975: em Emden, na frente da fábrica da Volkswagen, um pequeno carro com alto-falantes toca música; são versos de Wladimir Majakowski, cantados por Ernst Busch. Um sindicalista chama os trabalhadores que estão saindo do turno da manhã para uma manifestação contra a planejada migração da fábrica para os Estados Unidos. A imagem mostra como pano de fundo o sindicato dos operários da fábrica da República Federal de 1975 com uma música revolucionária otimista – uma música que surgiu no local real dos acontecimentos, diferentemente da prática tola tão comum de muitos filmes de 1968, que era simplesmente de musicalizar as imagens. Parece irônico que os trabalhadores tolerem essa música, já que a quebra com o comunismo é tão completa, que nem mesmo percebem que a Revolução de Outubro é invocada com essa canção.

A câmera Lumière de 1895 focaliza os portões da fábrica, convertendo-se numa precursora de muitas câmeras de vigilância que, hoje em dia, produzem automática e cegamente uma quantidade inacabável de imagens para proteger a propriedade privada. Com esses tipos de câmeras, talvez se pudesse ter identificado os quatro homens que, no filme de Robert Siodmak, *Rächer der Unterwelt* (Os Assassinos, 1946), chegam numa fábrica de chapéus disfarçados de trabalhadores

e roubam o dinheiro destinado ao pagamento dos salários. Neste filme, vemos trabalhadores que, na verdade, são ladrões, saindo da fábrica. As câmeras que vigiam os muros, alambrados, tetos ou pátios agora incluem sensores automáticos de movimento (*Video Motion Detection*): elas não registram a mudança da iluminação nem do contraste, e são programadas para diferenciar uma ameaça real de um movimento sem importância (o alarme soa quando uma pessoa passa por cima do alambrado, mas não quando um pássaro voa por perto).

Com isso, uma nova ordenação de arquivo é anunciada, uma futura biblioteca para imagens em movimento, na qual podemos procurar e encontrar elementos visuais. Nunca se classificaram nem registraram as determinações dinâmicas e de composição de uma sequência de imagens, que são aspectos decisivos no momento de editar um filme, em se tratando de criar um filme a partir de uma sequência de imagens.

A primeira câmera na história do cinema focalizou uma fábrica, mas cem anos mais tarde é possível dizer que a fábrica quase nunca atraiu os filmes, pelo contrário, os repeliu. Os filmes sobre o trabalho ou os trabalhadores não chegaram a se tornar um gênero importante, e o local da fábrica permaneceu sendo um local de filmagens secundárias. A maioria dos filmes narrativos transcorre nos momentos da vida em que se está longe do trabalho. Tudo o que diferencia a forma de produção industrial de outras formas de produção – a divisão do trabalho em pequenos passos, a repetição permanente, um grau de organização que praticamente não exige tomada de decisões e que não dá espaço à ação do indivíduo –, tudo isso torna difícil representar mudanças. Quase tudo que foi trocado através de palavras, olhares ou gestos nas fábricas nos últimos cem anos não foi registrado pelos filmes. A invenção da câmera e do projetor é, no fundo, algo mecânico, e em 1985 já tinha passado o apogeu das invenções mecânicas. Os procedimentos técnicos que surgiram naquela época – química e eletricidade – praticamente já não estão acessíveis para a compreensão visual. A realidade que surgiu nesses procedimentos técnicos praticamente carece de movimentos

visíveis. Contudo, a câmara cinematográfica permaneceu fixada no movimento. Há dez anos, quando se utilizavam principalmente computadores enormes, que tinham uma parte visivelmente móvel – uma fita magnética que ia de um lado para o outro –, as câmeras sempre focavam este último movimento perceptível para representar as operações invisíveis. Esta busca pelo movimento é cada vez mais carente do material que pode levar o cinema à autodestruição.

Detroit, 1926: trabalhadores descem as escadas de uma ponte de pedestres que cruza uma rua paralela ao prédio principal da Ford Motor Company. A câmara realiza um giro seguro e constante para a direita, onde se abre uma passagem grande o suficiente para deixar passar várias locomotivas simultaneamente. Por trás, vemos um pátio retangular grande o suficiente para que um dirigível possa aterrissar. Nas bordas da praça, estão centenas de trabalhadores, dirigindo-se para as saídas, onde chegarão em poucos minutos. Um trem de carga passa muito ao fundo da imagem – em perfeita concordância com a velocidade do giro da câmara –, depois aparece uma segunda transição na imagem, muito similar à primeira, e as escadas divididas em quatro estão novamente repletas de trabalhadores descendo por elas. A câmara coloca o prédio em cena, e faz isso com imensa maestria e segurança, de tal forma que o prédio se transforma numa construção cenográfica, como se tivesse sido construído por uma empresa produtora de cinema, para servir a um giro de câmara bem calculado. A força onisciente da câmara transforma os trabalhadores num exército de figurantes. O principal motivo pelo qual os trabalhadores aparecem nas imagens é demonstrar que não se está filmando um modelo de uma fábrica de automóveis, ou que, caso contrário, o modelo esteja numa escala de 1:1.

No filme Lumière de 1895, podemos descobrir que os trabalhadores foram alinhados por trás dos portões, e que começaram a sair mediante um comando do operador de câmara. Antes que a direção cinematográfica intervisse para condensar o assunto, havia a ordem da indústria que sincronizava a vida de muitas pessoas. Esta ordem os deixava sair num momento determinado, com isso eles ficavam limitados

nas suas saídas do trabalho, como numa estrutura. A câmera Lumière ainda não tinha visor e não podia fazer bem o enquadramento – com os portões da fábrica, finalmente conseguiram executar a ideia de um enquadramento que não deixava dúvida.

O portão da fábrica estrutura os trabalhadores e trabalhadoras sincronizados conforme a ordem de trabalho, e essa compressão produz a imagem de uma força trabalhadora. É evidente, é claro, a partir da observação ou reconhecido através dela, que aqueles que saem pelo portão da fábrica compartilham algo fundamental. A imagem se aproxima do conceito, e por isso essa imagem se tornou uma figura retórica. Encontramos isso em documentários, filmes da indústria e de propaganda, frequentemente com música e/ou palavras, impregnando a imagem com um sentido linguístico, como “explorados”, “proletariado industrial”, “trabalhadores braçais” ou “sociedade das massas”.

O aspecto comunitário não dura muito. Logo depois que os trabalhadores passam pelo portão, eles se dispersam, virando apenas indivíduos – e é este lado da existência deles que é contemplado na maioria dos filmes narrativos. Se os trabalhadores que deixaram a fábrica não se reunirem numa manifestação, a imagem da existência trabalhadora deles se desintegra. O cinema poderia mantê-la, fazendo-os dançar pelas ruas – na representação da aparição dos trabalhadores em *Metropolis* de Fritz Lang (1927), há uma forma de movimento parecida com a dança. Neste filme, os trabalhadores vestem uniformes de trabalho e se movem num ritmo cansado e sincronizado. Esta imagem futurista não se realizou, pelo menos não na Europa ou América do Norte, onde mal conseguimos distinguir se as pessoas vêm do trabalho, da academia ou do serviço de assistência social. O capital (ou, como chamado em *Metropolis*, os senhores das fábricas) não pretende que os escravos do trabalho tenham uma aparência uniforme.

Como a imagem da sociedade depois da saída da fábrica já não se sustenta, aparece a figura retórica da saída da fábrica normalmente no início ou final de um filme – como

um slogan –, num momento onde é possível fazer dela um prefácio ou epílogo sem importância. É surpreendente que logo o primeiro filme tenha algo que é difícil de superar. Ele expressa algo a que não se pode acrescentar nada.

Quando se trata de começar ou terminar uma greve, ou sobre a ocupação ou evacuação de uma fábrica, o local em frente à fábrica se torna um cenário fértil. O portão da fábrica constitui o limite entre a esfera segura da produção e o espaço público; este é o lugar ideal para transformar a luta econômica numa luta política. Os trabalhadores em greve atravessam o portão da fábrica, e as outras camadas e classes sociais se unem a eles. Contudo, não foi assim que a Revolução de Outubro começou, e nem como os regimes comunistas foram derrotados. Entretanto, algo assim colaborou fortemente para o fim do comunismo na Polônia, ou seja, o fato de que, durante a ocupação do estaleiro de Lenin em Gdansk, um grupo de não trabalhadores resistia diante dos portões da fábrica para negociar com a polícia e evitar a tentativa de desocupação clandestina da fábrica. É disso que fala o filme *O Homem De Ferro* (1981), de Andrzej Wajdas.

Em 1916, no episódio moderno de *Intolerância*, de D. W. Griffith, é feita uma representação dramática de uma greve. Primeiro, os trabalhadores têm o salário reduzido (pois as associações que pretendiam melhorar moralmente os trabalhadores exigem mais fundos); e quando os grevistas se concentram nas ruas, chega a polícia, toma posição e abre fogo com metralhadoras contra a multidão. A luta trabalhadora aparece aqui como uma guerra civil. As mulheres e os filhos dos trabalhadores ficam na frente das casas, observando o massacre horrorizados. Também aparece um grupo de desempregados, disposto a ocupar o lugar dos grevistas, servindo literalmente como um exército de reserva. Provavelmente é o maior tiroteio diante dos portões de uma fábrica em cem anos de história do cinema.

1933: na representação de uma greve dos trabalhadores portuários de Hamburgo, no filme *O Desertor*, de Wsewolod Pudowkin, um piquete observa como os fura-greves descarregam os navios. Um

deles se desequilibra com o peso de uma caixa, aguenta o peso por um tempo, mas finalmente cai. O piquete observa com um frio interesse histórico e social o impotente homem que cai, enquanto sombras passam pelo rosto dele. São as sombras dos desempregados, que correm para a entrada do porto, para tomar o posto do acidentado. São figuras tão afetadas pela miséria, que aparecem envelhecidas ou infantilizadas. O piquete olha diretamente o rosto de um homem mais velho que brinca com sua saliva, e fica assustado. Se há tantas pessoas sem trabalho e que não encontram um lugar na sociedade trabalhadora, como uma revolução social pode ser possível? O filme mostra os rostos dos empobrecidos através das grades da entrada da fábrica. Eles olham a partir da prisão do desemprego para a liberdade chamada trabalho assalariado. Filmados através das grades, é como se tivessem sido presos num campo de trabalho. Milhões de pessoas foram consideradas desnecessárias neste século; consideradas como socialmente nocivas ou racialmente inferiores. E foram presas em campos de concentração pelos nazistas ou comunistas para sua reeducação ou aniquilamento.

Charles Chaplin aceitou um trabalho numa linha de montagem e foi expulso da fábrica pela polícia durante uma greve... Marilyn Monroe se sentou na linha de montagem de uma fábrica de peixes no filme de Fritz Lang... Ingrid Bergman trabalhou numa fábrica durante um dia, e quando se aproximou do portão pudemos ver no seu rosto uma expressão de medo e santidade, como se estivesse indo para o inferno... As estrelas do cinema que são inseridas no mundo do trabalho são pessoas importantes ao modo feudal; acontece com elas o mesmo que acontece aos reis que, durante uma caçada, se perdem no caminho e conhecem a fome. Monica Vitti, em *O Deserto Vermelho* (1964), de Michelangelo Antonioni, desejando conhecer a vida dos trabalhadores, arranca um pedaço de pão mordido de um dos trabalhadores em greve.

Comparando a iconografia do cinema com a pintura cristã, é possível equiparar a figura do trabalhador com a de um santo. Contudo, o cinema retrata o trabalhador de outras formas, capturando algo da existência proletária em outras formas da vida. Quando o cinema americano trata



questões de poder econômico ou dependência, prefere exemplificá-las com o pequeno ou grande gângster, em vez de usar exemplos de trabalhadores ou empresários. Como a máfia controla alguns sindicatos nos Estados Unidos, a transição de filmes de trabalhadores para filmes de gângsters pode ser suave. A concorrência, a formação de monopólios, a perda da independência, o destino dos pequenos funcionários e a exploração remetem ao submundo. O cinema americano transferiu a luta pelo salário e pão da fábrica para os grandes saguões dos bancos. As lutas sociais também são tematizadas nos filmes de faroeste, no enfrentamento entre pecuaristas e agricultores, mas raramente os tiroteios acontecem nos pastos e campos, para isso utilizam frequentemente a rua do vilarejo ou o *saloon*.

Na realidade, as lutas sociais quase nunca se desenrolam nos portões das fábricas. Quando os nazistas aniquilaram o movimento trabalhista alemão, fizeram isso nas casas e bairros da cidade, nas prisões e nos campos de concentração, mas quase nunca na frente das fábricas ou dentro delas. Grande parte dos grandes atos de violência neste século – guerras civis e mundiais, campos de reeducação e extermínio – tinha uma relação muito próxima com a forma de produção industrial e suas crises, e até faziam referência a isso, mas tudo ocorre longe do local da fábrica.

1956: um noticiário semanal da *British Pathé* mostra imagens da luta de classes na Inglaterra. Grevistas em frente à fábrica Austin em Birmingham querem impedir que os fura-greves continuem com a produção. Eles começam com protestos passivos e depois ficam mais violentos, impedindo que os materiais finalizados e produtos entrem e saiam da fábrica. Eles tentam abrir à força a porta de um caminhão e expulsar um dos fura-greve, mas não o atingem através da janela aberta, para que ele abra a porta ou pare o veículo. Evidentemente que esta luta segue as regras não escritas que limitam o nível de violência. Os grevistas agem com paixão, mas sem nenhuma vontade de machucar alguém ou destruir alguma coisa. Quase sempre as lutas dos trabalhadores são muito menos violentas que aquelas feitas em nome deles.

Eu coletei, estudei, comparei e montei essas e outras imagens

que abordam o tema do primeiro filme da história do cinema *A Saída Dos Operários Da Fábrica* num filme chamado *Arbeiter verlassen die Fabrik* (“A saída dos operários da fábrica”, vídeo, 37 minutos, P&B e colorido, 1995). A montagem do filme teve um efeito arrebatador em mim; quando vi o resultado diante dos meus olhos, fui tomado pela ideia de que durante cem anos o cinema só tratou um único tema. Como se uma criança repetisse a primeira palavra que aprendeu, ao longo de cem anos, para eternizar a alegria de falar pela primeira vez. Ou como se o cinema trabalhasse com o espírito dos pintores do Extremo Oriente, que sempre pintam a mesma paisagem, até que fique perfeita e absorva o pintor. Quando já não se podia acreditar em tamanha perfeição, o cinema foi inventado.

No filme dos Lumière sobre a saída da fábrica, o prédio ou a sua área é um recipiente, que começa cheio e termina vazio. Isso satisfaz o desejo visual, que pode surgir a partir de outros desejos. No primeiro filme, tratava-se de representar movimento e, com isso, a possibilidade de mostrar movimento em imagens. Aqueles que representavam o movimento são conscientes disso, e alguns deles até mesmo levantam os braços bem alto ou movem os pés acentuadamente enquanto andam, como se quisessem mostrar um novo *Orbis Pictus* – desta vez com imagens em movimento – para ilustrar o caminhar. Um livro de imagens de movimento poderia representar um léxico, em que o tema do portão aparece num dos primeiros textos da história da literatura, a Odisseia. O ciclope que ficou cego apalpa os animais que vão saindo da caverna, embaixo dos quais estão pendurados Ulisses e o seu povo. A saída da fábrica não é um tema literário, pelo menos não é um que o cinema tenha tomado da literatura contemporânea. Por outro lado, não se pode imaginar nenhuma imagem cinematográfica que não faça referência a outras imagens anteriores ao cinema – imagens pintadas, escritas ou narradas formadas pelo pensamento. Algo dessas histórias pré-históricas pode ser explorado por caminhos aleatórios.

Em 1985, logo depois de ter sido dada a ordem para sair da fábrica, os trabalhadores e trabalhadoras começaram a caminhar, e se

esbarravam uns nos outros de vez em quando – uma jovem puxa outra pela saia, antes de caminharem em direções opostas; sabendo que a outra não reagirá diante do olhar severo da câmera –, mesmo assim o movimento total é rápido e ninguém fica para trás, provavelmente por que se tratava de representar o movimento. Talvez ali já houvesse sinais de que, mais tarde, depois de termos aprendido como as imagens cinematográficas capturam e são capturadas pelas ideias, finalmente vemos que a resolução do movimento dos trabalhadores é representativa, que o movimento humano visível representa os movimentos ausentes e invisíveis das mercadorias, do dinheiro e das ideias que circulam na indústria.

Já na primeira sequência de imagens, o estilo principal do filme já é estabelecido. Os símbolos não são trazidos para o mundo, mas extraídos da realidade. Como se o mundo compartilhasse algo a partir das suas entranhas.

## ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK

Texto originalmente publicado em alemão na revista Meteor (Viena, nº01, Dezembro, 1995, p. 49–55).

Tradução do alemão: Juliano Timbó Martins

Agradecemos a gentil concessão de tradução de Antje Ehmann

# Sobre o documentário

por Harun Farocki

Último dia em Johannesburgo. No terraço próximo ao nosso hotel, eu tiro uma foto de uma das aproximadamente 15 cadeiras ao redor de uma mesa longa e fixa. Uma almofada foi colocada num balde de latão. Três barras de madeira fixadas no balde servem como pés. Para aumentar a estabilidade da cadeira, as barras foram curvadas para fora, provavelmente com vapor – o mesmo método pelo qual as cadeiras da cafeteria de Viena são dobradas. A alça foi deixada no balde. Esta alça é usada para levantar a cadeira e levá-la para dentro, quando o local fecha.

Fui tomado por uma febre por detalhes. Quero nivelar um desequilíbrio.

– Diário de Harun Farocki, abril de 2014<sup>1</sup>

1. Como relatado por Antje Ehmman, Farocki queria começar este texto, que parecia prosaico demais para ele, “com um furor observacional de documentário”. Seguimos a sugestão de Antje de proceder com uma entrada do diário de Farocki – Trans.

Vamos pensar em Allan Turing, que evitou definir a inteligência, buscando, em vez disso, o momento quando um sujeito de teste não poderia mais dizer a diferença entre estar se comunicando com uma pessoa ou uma máquina. Aquilo que demonstra ter inteligência pode ser considerado como tal.

Pelo mesmo motivo, eu quero evitar definir o que é documentário, e o que o distingue da ficção. Em vez disso, quero olhar para o que efetivamente é ou não é documentário para o próprio cinema.

Na televisão alemã, já faz algum tempo, tem uma propaganda de um produto para emagrecer que aparece antes do noticiário e termina com um homem de casaco branco falando com a câmera. É impressionante que as pessoas ainda acreditem que um casaco branco pode dar um ar de credibilidade – a novidade desse vídeo é que a câmera não é fixa, mas sempre fica indo ligeiramente para frente e para trás.

Aparentemente, a câmera não está presa num tripé, mas provavelmente está colocada num suporte de steadicam. Não há motivo prático para isso, é apenas algo retórico. Então, por que essa filmagem não foi feita com um tripé?

– Muitas coisas são filmadas hoje com suportes flutuantes, como steadicams, nas transmissões de noticiários e reportagens. A imagem que balança ligeiramente pretende indicar que o evento sendo documentado ocorreu de forma espontânea e singular, em vez de algo que foi encenado diante da câmera.

– Pretende-se que os telespectadores acreditem que o homem não é um ator pago, e que ele fala voluntariamente em favor do produto.

– Percebi isso pela primeira vez nos anos 1990. Na série NYPD, eu acho. No início de uma tomada, havia um movimento frequente, como se a câmera tivesse percebido quase que tarde demais que algo estava acontecendo, e que precisava ser capturado.

Há alguns anos, percebi num episódio da famosa série de

drama policial alemã *Tatort* que muitas das tomadas começavam com a câmera dando um zoom em alguma coisa, como se encontrasse o enquadramento desejado apenas um pouco tarde demais. Um conhecido que trabalhava na pós-produção me disse que havia um software que poderia produzir este efeito rápida e facilmente.

Em *A Morte do Sr. Lazarescu* (Cristi Puiu, 2005), Lazarescu se senta numa cadeira e faz um telefonema. Depois de um tempo, ele desloca o seu peso. A câmera gira panoramicamente na direção na qual o torso de Lazarescu se moveu e volta novamente. Eu reproduzo esse movimento de câmera vez após vez, como se faz numa filmagem de um momento controverso de futebol. Chego à conclusão que o pequeno movimento de Lazarescu não consegue convencer o cinematografista de que o ator quer se levantar e se mover para a esquerda. O cinematografista simplesmente finge não saber o que o protagonista vai fazer, para ler o movimento dele incorretamente. Em outras cenas nesse filme, podemos ver claramente que os movimentos do ator foram combinados e ensaiados previamente – é particularmente o caso das cenas em que Lazarescu é trazido para as salas de gravação superlotadas de vários hospitais. Uma coreografia cuidadosamente desenvolvida mistura coisas singulares com outras multifacetadas. Há muitas panorâmicas falsas e dissimuladas nesse filme.

Algo similar acontece em *O Filho* (2002), um filme dos irmãos Dardenne: a câmera segue brevemente uma pessoa, depois se corrige e volta ao ator principal, que, por sua vez, se coloca em movimento e é seguido. Oliver é um carpinteiro trabalhando numa oficina de treinamento para criminosos juvenis. Já vimos que a notícia da chegada hoje de um novo aprendiz o deixa desconcertado. Depois de orientar um dos aprendizes, ele dá uma escapada e corre para o escritório para bisbilhotar furtivamente através de uma janela, no momento em que o novo aprendiz é recebido. Logo depois descobrimos a significância da nova chegada. Cinco anos antes, ele tinha invadido o carro de Oliver para roubar um rádio, sem perceber o filho de Oliver lá dentro. A criança o percebeu, e ele a matou estrangulada.

Então Oliver sabia que a pessoa que matou seu filho estava

naquele prédio. Ele queria fazer o seu trabalho, como de costume – mas depois mudou de ideia e foi para o escritório. A panorâmica corretiva, brevemente no aprendiz e depois voltando para Oliver, corresponde à mudança de ideia de Oliver. A câmera diz: não vamos contar mais sobre este fato cotidiano, é melhor voltarmos para Oliver, cuja mente está em outro lugar. A panorâmica expressa uma nervosidade cinematográfica. Isso pode ser entendido como um dispositivo estilístico, como a forma na qual uma panorâmica passa zunindo, algo que, às vezes, é usado para expressar que alguma coisa inesperada está acontecendo.

Uma panorâmica como essa marca a presença do narrador. Um narrador perceptível entra no caminho do imediatismo.

Em longas-metragens – longas-metragens clássicos –, a câmera antecipa. No documentário, a câmera persegue. No longa-metragem clássico, a câmera conhece a encenação – o roteiro, os planos de construção para o estúdio e os ensaios com figurantes e atores. A câmera conhece o texto da produção e o narra sem hesitação. Esta fluência corresponde à continuidade que se aplica à sequência de tomadas.

A nossa nova câmera de vídeo pode fazer algo extraordinário: ela nos devolve algo que perdemos.<sup>2</sup> Se alguém começa a falar ou entra pela porta, e a câmera só grava a terceira palavra ou quando a porta já está meio aberta, ela adiciona a primeira palavra ou a porta começando a abrir na gravação. Isso funciona porque ela filma continuamente e armazena no modo de espera, onde cada nova

2. O cinematografista Ingo Kratisch explica que esta é uma Panasonic AG-HPX 250, que foi usada pela primeira vez para filmar Sauerbruch Hutton Architects (2013) de Farocki – Trans.



imagem gravada é associada à última imagem respectiva.<sup>3</sup>

Vamos ignorar o fato de que o cinematografista Ingo Kratisch, com quem trabalhei durante muito tempo, e eu estamos secretamente orgulhosos de conseguirmos prever a ordem dos eventos, e que o bônus de três segundos desta câmera nos permita subestimar ainda mais esta arte. A questão é porquê o documentarista almeja apresentar uma sentença ou movimento completo, e porquê ele quer provar sua previsão. Enquanto isso, por outro lado, longas-metragens e séries televisivas usam cada vez mais elementos estilísticos originados em documentários, como câmeras instáveis ou panorâmicas e zoom para corrigir a edição da imagem. Isso tudo é usado para fingir que a câmera não pode prever – pelo menos não completamente – os eventos acontecendo diante dela própria.

Eddie Sachs era um piloto de carros que tentava repetidamente vencer as 500 Milhas de Indianápolis – até que morreu num acidente. O diretor Richard Leacock fez um filme sobre ele. Há alguns anos, num evento no Museu do Cinema em Viena, ouvi Leacock dizer, ou melhor, garantir, que nunca tinha tido uma conversa com Sachs. Ele só se sentava do lado dele no carro, e Eddie começava a falar. Leacock certamente estava ciente do seu próprio sofisma; para ele, uma das regras do Cinema Direto era não conduzir entrevistas. O Cinema Direto procura eventos que acontecem como uma narrativa e não precisam de comentários por parte dos protagonistas. Contudo, no filme “The Chair” (1961) de Leacock, sobre um homem sentenciado à morte e a luta finalmente bem-sucedida dos seus advogados por um

3. A formulação de Farocki é um pouco incerta. Para esclarecer, poderíamos dizer que a câmera continuamente filma e armazena até três segundos de vídeo HD, enquanto está no modo de espera. Esses ciclos curtos de filmagem são substituídos por filmagem pré-gravada recentemente gerada e só são salvos se uma filmagem for gravada – Trans.

perdão, tem, de fato, comentários. Aparentemente foram inseridos mediante solicitação do canal de televisão, que não queria sujeitar os seus telespectadores a um filme completamente sem comentários.

Há muitos escritores cujos nomes são conhecidos por todos que já tenham lido um livro sobre literatura – mesmo sem terem lido os próprios autores. Da mesma forma, qualquer pessoa que já tiver lido metade de um livro sobre documentários sabe que Leacock desenvolveu o Cinema Direto juntamente com D. A. Pennebaker, os irmãos Maysles, e o produtor Robert Drew, mesmo que quase certamente nunca tenha visto um filme de Leacock.

Contudo, aqui estamos falando de incertezas controladas – comparáveis não ao real, mas, em vez disso, ao tropeço dissimulado, à língua nos dentes deliberada dos atores. Documentaristas querem o efeito da imperfeição, mas sem uma demonstração do seu desajeitamento.

Nós, documentaristas, frequentemente fazemos filmes de Cinema Direto. Procuramos por eventos que ocorram como se tivessem sido encenados para um filme. Ao mesmo tempo, temos que provar que encontramos algo e registramos aquilo sem escrever ou encenar. Podemos fazer a montagem de uma sentença sem as primeiras palavras, ou filmar uma porta meio aberta – preferivelmente não devido à restrição, mas ao cálculo.

Na noite depois de uma filmagem de documentário, eu normalmente sinto um prazer especial. Ter filmado uma boa cena prova que fomos capazes de prever quando e onde um evento particular aconteceria. Neste sentido, somos mais similares ao caçador do que ao artesão que constrói algo. Não fazemos fotos; nós as tiramos.

Em 2010, quando filmamos um exercício militar na base da marinha Twentynine Palms, num vilarejo de manobras iraquiano ou afegão feito de contêineres de carga cobertos com lona plástica, havia 300 figurantes com roupas locais, e um deles nos contou que ele e outros iriam fazer um ataque armado às 18h. Ele discretamente nos mostrou a direção a partir da qual a unidade militar dele apareceria. Organizamos a tomada e deixamos a câmera rodando. Enquadramos

uma mesa a céu aberto e alguns homens comendo em primeiro plano. Alguns minutos depois das seis, dois “insurgentes” chegaram e abriram fogo de forma selvagem. Os homens à mesa fugiram correndo, apesar de que um deles voltou para levar sua comida consigo.

Não fomos surpreendidos pelo ataque: não balançamos a câmera quando ouvimos os tiros, e não a ligamos tarde demais nem perdemos o começo. Nós conhecíamos o script. Para a manobra de treinamento de três dias, tem um “cenário” que indica para esta data: 16:00: “Assalto ao banco” (tínhamos perdido isso); 17:00: “Guardas americanos são abordados e assediados pelos locais” (filmamos uma parte disso); e 18:00: “Insurgentes executam um ataque armado e depois fogem para uma mesquita”. Fizemos um documentário, inclusive um filme de Câmera Direta.

As pessoas interrompem umas às outras durante filmagens de documentários; não é exatamente previsível quem vai falar quando. A câmera normalmente faz uma panorâmica em alguém que não fala. Isso também tem um efeito acústico. A vara do boom passa por cima, e as primeiras palavras da sentença são silenciosas. Sempre se tenta equalizar isso na edição, mesmo que fosse ser um efeito legal. Um som que só desaparece depois de um tempo daria um sinal mais sutil que uma câmera que corrige o enquadramento ou deixa o foco mais nítido.

Então a câmera tem que ficar virada para a porta ou pessoa certa antes de a tomada começar. Fico relutante em dizer para alguém começar a fazer uma coisa específica ao nosso comando. Quando perguntado sobre o que distinguia um filme de ficção de um documentário, eu costumava dizer que pelo menos eu sabia a diferença entre os diretores em cada gênero: um poderia comprar uma piscina com o seu trabalho, e o outro não poderia. Logo eu tinha que admitir que Michael Moore certamente poderia comprar piscinas com seus filmes.

## À PROPOS DU CINÉMA DOCUMENTAIRE

Texto originalmente publicado em francês na revista *Trafic* (Paris, n°93, 2015, p.78–84).

Tradução do alemão: Juliano Timbó Martins

Agradecemos a gentil concessão de tradução de Antje Ehmann e da revista *Trafic*.

# A industrialização do pensamento

por Harun Farocki

Em torno de 1960, o termo “cinema autoral” começou a ser usado pela primeira vez. Naquela época, a televisão ainda estava usando câmeras com motores tão barulhentos que a imagem e o som não podiam ser gravados simultaneamente. O cinematografista tinha que tirar uma folga enquanto o especialista no som estava trabalhando, e vice-versa. No final da década – o termo “cinema autoral” estava começando a ser esquecido –, a câmera acusticamente isolada tinha se tornado o equipamento padrão para gravação sincronizada de som. As capacidades deste aparato poderiam ser claramente demonstradas mostrando uma pessoa falando e tornando a sua voz audível ao mesmo tempo. A pessoa cuja voz era audível enquanto aparecia na tela se tornou uma figura central nos recursos televisivos e demonstrou que palavras economizam trabalho. O cinematografista, que durante a era do cinema mudo tinha reunido uma coleção completa de expressões visuais capazes de transmitir um possível significado intencional, agora só precisava gravar algumas tomadas

contínuas para possibilitar que o texto da pessoa filmada fosse abreviado. A frequência dos cortes num programa de televisão normal caiu de dez por minuto, em 1960, para cinco ou seis por minuto, em 1970.

A próxima fase da racionalização veio com a introdução da tecnologia de vídeo móvel. A padronização de câmeras eletrônicas tornou os assistentes, que anteriormente eram responsáveis pela iluminação e posicionamento da câmera, totalmente supérfluos. O tempo de processamento foi reduzido drasticamente, especialmente devido ao fato de que um videocassete podia ser inserido com um único gesto e ser rebobinado ou avançar em grande velocidade. Metade do tempo gasto na edição de um filme é consumido rebobinando ou avançando o material do filme, enquanto se procura pela próxima imagem adequada. Hoje em dia, parecemos achar ainda mais difícil preencher esse tempo produtivamente.

A produção industrial dos itens do cotidiano, como carros ou televisões, também não pode dispensar completamente a participação humana. Não haverá gravações de imagens e sons completamente automatizadas fora dos estúdios no futuro próximo. Uma pessoa com a aptidão de se tornar um jornalista, vendedor ou leitor de medidores irá para o local de filmagem alternativo armada com um equipamento que não precisa nem saber como ligar ou desligar. Os equipamentos receptores sensoriais assumirão um “contorno ótico”, e os sinais recebidos serão transformados à vontade em tomadas de ângulos altos e baixos, close-ups e tomadas longas, panorâmicas e tomadas em movimento, imagens brutas ou refinadas, ricas ou pobres em contraste. Todo o trabalho que agora depende da habilidade dos artesãos das câmeras será feito previamente à gravação, através de operações de cálculo.

Hoje já é possível, via satélite, determinar o que um homem nas ruas de Bagdá está lendo no seu jornal. Em breve será possível atravessar as nuvens e depois as casas que recebem sinais, e transferi-las para imagens. Para uma maior nitidez, a perspectiva do satélite será traduzida naquela do jovem garoto que está engraxando o sapato do homem que lê o seu jornal nas ruas de Bagdá.

O termo “cinema autoral” me tocou, e desde então tenho observado o desenvolvimento das técnicas de produção. Descrevi aqui, brevemente, um desenvolvimento muito poderoso, que me exclui e me deixa de fora. A minha única defesa é fazer filmes sobre este assunto. Eu faço filmes sobre a industrialização do pensamento.

#### THE INDUSTRIALIZATION OF THOUGHT

Texto originalmente publicado em inglês na revista  
Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture  
(vol. 15, Issue 3, 1993, p. 76–77).

Tradução do inglês: Juliano Timbó Martins

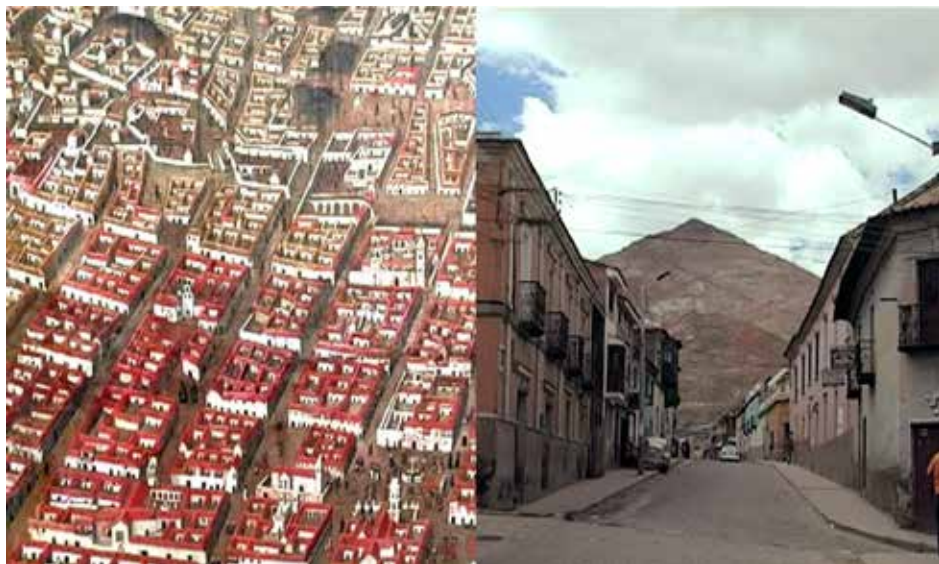
Agradecemos a gentil concessão de tradução de Antje Ehmann.

# FILMES



# A prata e a cruz

Alemanha / 2010 / vídeo (dois canais) / cor / 17 min



O trabalho examina a pintura “El Cerro Rico y la Villa Imperial” (Óleo sobre tela, 262x181 cm), de Gaspar Miguel des Berrío, 1758, no Museu Colonial Charcas da Universidade San Francisco Xavier, Sucre / Bolívia. Cerro Rico é uma montanha localizada na cidade de Potosí, na Bolívia. Nos séculos XVI e XVII, Potosí pertencia ao Alto Peru. A montanha, então rica em prata, foi intensivamente explorada pela metrópole espanhola. A montagem de Farocki realiza a contra-imagem de um genocídio apagado pela retratação.

**Título original: DAS SILBER UND DAS KREUZ**

**Realização: Harun Farocki**

**Fotografia: Ingo Kratisch**

**Montagem: Christine Niehoff**

**Pósprodução, gerenciamento e som: Matthias Rajmann**

**Narração: Cynthia Beatt**

**Tradução: Michael Turnbull**

**Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin**

## **Exibições:**

- 15 de dezembro de 2017, sexta, às 18h.
- 20 de dezembro de 2017, quarta, às 19h.

# Em comparação

Áustria, Alemanha / 2009 / 16mm / cor / 61 min



As diferenças entre as culturas e formas de trabalho podem ser expressas na fabricação e utilização de tijolos. Os tijolos criam espaços, organizam relações sociais, armazenam conhecimentos. Visualizamos, comparativamente, diversos processos, sociabilidades e temporalidades a partir da tecnologia milenar do tijolo. “Eu queria, disse Farocki, pensar em um filme que contribuísse para o entendimento do conceito de trabalho. Que comparasse o trabalho em uma sociedade tradicional, como a africana [Burkina Faso], com uma sociedade industrializada recentemente, como a Índia, e uma sociedade muito industrializada, como a Europa ou Japão. O objetivo da comparação será o trabalho de construção de casas. Casas habitáveis.

**Título original:** ZUM VERGLEICH

**Direção:** Harun Farocki

**Roteiro:** Harun Farocki, Matthias Rajmann

**Fotografia:** Ingo Kratisch

**Som:** Matthias Rajmann

**Montagem:** Meggie Schneider

**Desenhos:** Andreas Siekmann

**Colaboração:** Antje Ehmman, Anand Narayan Damle, Michael Knauss, Regina Krottil, Iyamperumal Mannankatti, Mamta Murthy, Markus Nechleba, Jan Ralske, Yukara Shimizu, Isabelle Verreet.

**Exibição:** 14 de dezembro de 2017, quinta, às 19h.

# Intervalo

Alemanha, Coréia do Sul / 2007 / vídeo / pb / 40 min



Filme mudo em preto e branco, registrado no momento de funcionamento do campo de concentração nazista de Westerbork, na Holanda. De início, um campo de refugiados para judeus que fugiam da Alemanha, estabelecido em 1939. Após a ocupação da Holanda, sua função fora revertida pelos nazistas. Em 1944, o dirigente do campo encomenda um filme a um dos presos, detentor de conhecimentos cinematográficos, Rudolph Breslauer. Como a maioria dos judeus da Holanda já havia sido deportada, Westerbork fora convertido em um entreposto de trabalho com a aprovação do comandante. Provavelmente o dirigente encomendara o filme para fazer propaganda contra o fechamento do entreposto pela SS. Harun Farocki exuma os fragmentos dispersos e os traços, aparecendo uma

cautelosa hermenêutica da imagem a partir deste singular arquivo do Holocausto.

**Título original:** AUFSCHUB

**Realização:** Harun Farocki

**Colaboração:** Antje Ehmann, Christiane Hitzemann, Lars Pienkoß, Matthias Rajmann, Jan Ralske, Meggie Schneider

**Documentação:** Herinneringscentrum Kamp Westerbork, Memorial Center Camp Westerbork Hoogdalen

**Imagens:** Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie / The Netherlands Institute for War Documentation, Amsterdam

**Produção:** Harun Farocki Filmproduktion, Berlin

**Encomendado e financiado por** Jeonju

**International Filmfestival, Jeonju**

**Film footage:** Rijksvoorlichtingsdienst Filmarchief,

**The Netherlands Institute for Sound and Vision, Hilversum.**

## **Exibições:**

- 14 de dezembro de 2017, quinta, às 20h30.
- 19 de dezembro de 2017, terça, às 19h.

# A entrevista

Alemanha / 1997 / vídeo / cor / 58 min



No verão de 1996 filmamos indivíduos desempregados desde há muito tempo (...). Indivíduos que não haviam terminado a escola primária, universitários, profissionais com pós-graduação, desocupados e gerentes de segunda categoria, todos eles deviam aprender a se oferecer e vender a si mesmo. (...). Foi Kafka quem compareceu ao ser aceito por um emprego para entrar no Reino dos Céus; os caminhos que conduzem a ambos são completamente incertos. Hoje, fala-se em conseguir um emprego com o maior obsequismo, mas sem grandes expectativas.

Harun Farocki

**Título original: DIE BEWERBUNG**

**Direção e Roteiro: Harun Farocki**

**Fotografia: Ingo Kratisch**

**Montagem: Max Reimann**

**Som: Ludger Blanke**

**Música: Neil Young**

**Pesquisa: Ludger Blanke**

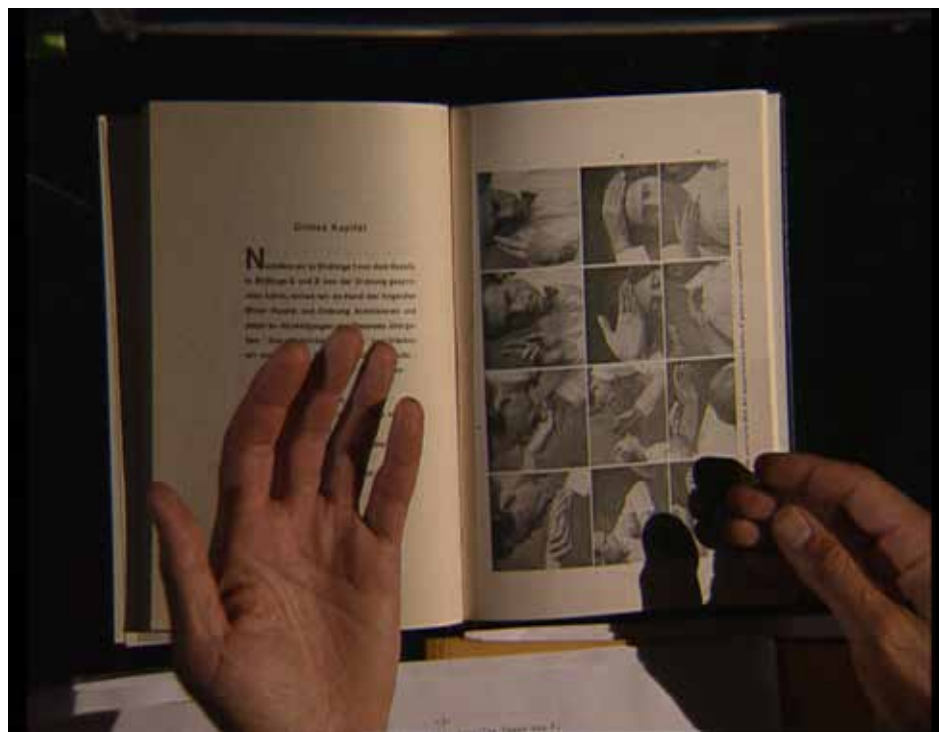
**Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin,  
for Süddeutsche Rundfunk, Stuttgart**

**Exibição: 17 de dezembro de 2017, domingo, às 19h.**



# A expressão das mãos

Alemanha / 1997 / vídeo / cor / 30 min



Historicamente, o close-up do cinema foi inicialmente empregado para transmitir emoções através das expressões faciais. Mas logo os cineastas também começaram a concentrar sua atenção nas mãos. Usando extratos de filmes, Farocki explora essa linguagem visual, é simbolismo, deslizamentos freudianos, automatismos e sua música. Muitas vezes, as mãos traem uma emoção que o rosto tenta dissimular. Eles também podem funcionar como um canal (trocar dinheiro) ou testemunhar uma forma de competência (trabalho).

**Título original:** DER AUSDRUCK DER HÄNDE

**Direção:** Harun Farocki

**Roteiro:** Harun Farocki, Jörg Becker

**Fotografia:** Ingo Kratisch

**Som:** Klaus Klingler

**Montagem:** Max Reimann

**Pesquisa nos EUA:** David Barker, Tom Bigelow

**Produção:** Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, for WDR

## **Exibições:**

- 15 de dezembro de 2017, sexta, às 16h30.
- 19 de dezembro de 2017, terça, às 20h30.

# Natureza morta

Alemanha / 1997 / 16mm / cor / 56 min



De acordo com Harun Farocki, os fotógrafos de hoje que trabalham em publicidade estão, de certo modo, continuando a tradição dos pintores flamengos do século XVII, na medida em que retratam objetos da vida cotidiana – a “vida morta”. O cineasta ilustra esta hipótese intrigante com três sequências documentais que mostram os fotógrafos no trabalho criando uma “natureza morta” contemporânea: uma peça de queijo, um copo de cerveja e um relógio caro.

**Título original:** STILLEBEN

**Direção e Roteiro:** Harun Farocki

**Fotografia:** Ingo Kratisch

**Montagem:** Irina Hoppe, Rosa Mercedes, Jan Ralske

**Som:** Ludger Blanke, Jason Lopez, Hugues Peyret

**Colaboração** Jörg Becker, Dina Ciraulo, Cathérine Mariette

**Narração:** Hanns Zischler

**Produção:** Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Production (Christian Baute, Pierre Hanau), in coproduction with ZDF/ 3sat, RTBF–Carré Noir (Christiane Philippe), Latitudes Production (Jacques–Henri Bronckart), ORF (Dr. Heinrich Mis), in collaboration with NOS TV The Netherlands Programme Service (Cees van Ede), Planète Cable (Michel Badinter), with support from Centre National de la Cinématographie, France, documenta X (Brigitte Kramer)

**Exibição:** 17 de dezembro de 2017, domingo, às 20h30.

# A saída dos operários da fábrica

Alemanha / 1995 / vídeo / cor e pb / 36 min



“Trabalhadores saindo da fábrica” – tal foi o título do primeiro filme cinematográfico mostrado em público. Durante 45 segundos, a sequência mostra os trabalhadores de uma fábrica de produtos fotográficos de Lyon, de propriedade dos irmãos Louis e Auguste Lumière. Os trabalhadores saem apressados pelos portões, para fora das sombras da fábrica e buscando o sol da tarde. Em seu ensaio, Harun Farocki desvela a própria história do cinema e sua relação com o capitalismo. O resultado desse esforço é uma análise cinematográfica a partir da cinematografia em si. O filme de Farocki mostra que a sequência dos irmãos Lumière já traz o germe de um desenvolvimento social: o ocultamento do trabalho industrial.

**Título original:** ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK

**Direção, Roteiro e Comentários:** Harun Farocki

**Assistência:** Jörg Becker

**Montagem:** Max Reimann

**Narração:** Harun Farocki

**Pesquisa:** Janny Léveillé (Paris), Marina Nikiforova (Moskau), David Barker (Washington), Kinemathek im Ruhrgebiet, Paul Hoffmann

**Produção:** Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, WDR, Cologne with contributions by ORF, Vienna, Dr. Heinrich Mis, LAPSUS, Paris, Christian Baute, DRIFT, New York, Chris Hoover

## **Exibições:**

- 16 de dezembro de 2017, sábado, às 19h.
- 20 de dezembro de 2017, quarta, às 20h30.

# Interface

Alemanha / 1995 / vídeo / cor / 23 min



Harun Farocki foi contratado pelo Museu de Arte Moderna de Lille para produzir um vídeo sobre “o trabalho”. Sua criação foi uma instalação para duas telas que foi apresentada no âmbito da exposição de 1995: *The World of Photography*. O trabalho *Interface* desenvolveu-se a partir dessa instalação. Refletindo sobre o próprio trabalho documentário de Farocki, examina a questão do que significa trabalhar com imagens existentes, em vez de produzir as próprias e novas imagens. O título original toca no duplo significado de “Schnitt”, referindo-se ao local de trabalho de Farocki, à mesa de edição, bem como à “interface homem-máquina”, onde uma pessoa opera um computador usando um teclado e um mouse.

(3sat, setembro de 1995, adaptado)

**Título original: SCHNITTSTELLE**

**Direção, Roteiro e Comentários: Harun Farocki**

**Fotografia: Ingo Kratisch**

**Montagem: Max Reimann**

**Som: Klaus Klingler**

**Ator, narrador: Harun Farocki**

**Produção: Musée Moderne d'art de Villeneuve d' Ascq,**

**Harun Farocki Filmproduktion, Berlin**

## **Exibições:**

- 15 de dezembro de 2017, sexta, às 16h30.
- 19 de dezembro de 2017, terça, às 20h30.



# O papel dominante

Alemanha / 1994 / vídeo / cor / 35 min



1989, a queda do muro de Berlim. Equipes de televisão tentando, por dias, obter uma imagem emblemática que cristalizaria o evento: sem sucesso. Cinco anos depois, Farocki entrega um filme de montagem de tais filmagens, tentando compreender a “imagem ausente”. “Hoje, 5 anos depois, disse Farocki, este material mostra a medida em que a consciência coletiva foi afetada pelo evento, bem como todos os esforços feitos para reprimir o trauma”.

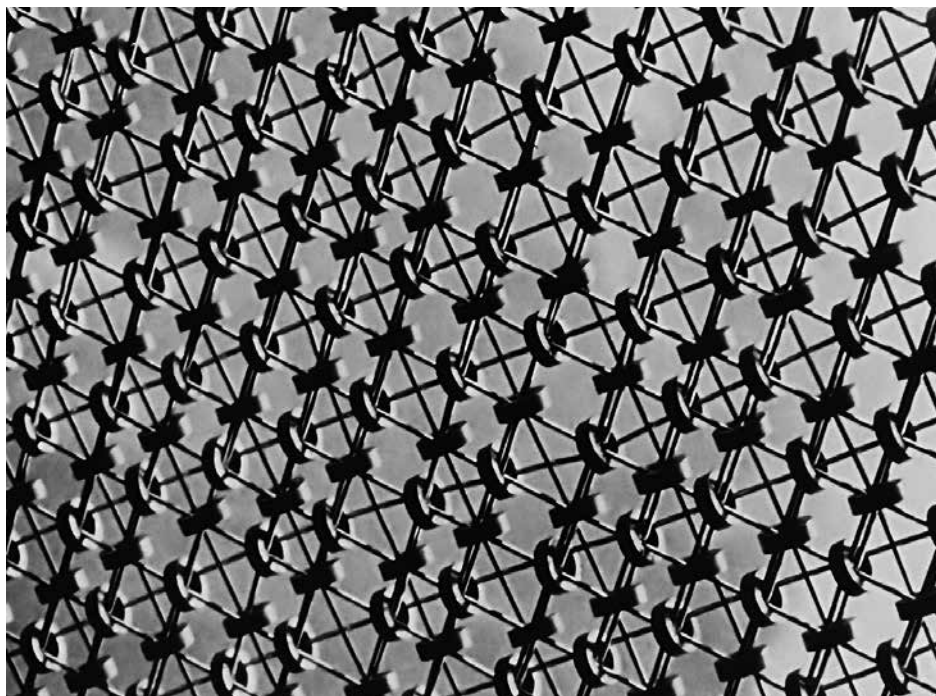
**Título original:** DIE FÜHRENDE ROLLE  
**Direção, Roteiro e Comentários:** Harun Farocki  
**Pesquisa:** Tanja Baran  
**Montagem:** Max Reimann  
**Narração:** Harun Farocki  
**Produção:** Tele Potsdam, Berlin, 3sat, Mainz

### **Exibições:**

- 16 de dezembro de 2017, sábado, às 19h.
- 20 de dezembro de 2017, quarta, às 20h30.

# Como se vê

Alemanha Ocidental / 1986 / 16mm / cor e pb/ 72 min



Meu filme “Como se pode vê” é um longa-metragem cheio de ação. Ele reflete sobre as meninas nas revistas pornográficas a quem os nomes são atribuídos e sobre os mortos sem nome em túmulos, sobre máquinas que são tão feias que as coberturas devem ser usadas para proteger os olhos dos trabalhadores, sobre motores que são muito bonitos para serem escondidos sob os capuzes de carros, sobre técnicas de trabalho que se apegam à noção de mão e cérebro trabalhando juntas ou que desejam acabar com isso.

Harun Farocki

**Título original: WIE MAN SIEHT**

**Direção, Roteiro, Comentários e Entrevista: Harun Farocki**

**Assistencia de Direção: Michael Pehlke**

**Fotografia: Ingo Kratisch, Ronny Tanner**

**Montagem: Rosa Mercedes**

**Som: Manfred Blank, Klaus Klingler**

**Pesquisa: Michael Pehlke**

**Narração: Corinna Belz**

**Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin–West,  
with financial support from Hamburger Filmbüro**

**Exibição: 16 de dezembro de 2017, sábado, às 20h30.**

# Indústria e fotografia

Alemanha Ocidental / 1979 / 35mm / pb / 44 min



Farocki (...) explica de forma convincente que ‘aprender com imagens’ não é tanto uma questão de ter poder sobre a imagem ou uma posição de assunto consistente em relação à imagem, o que permitiria ao acesso do cineasta completar o conhecimento. Em vez disso, ele insiste em buscar a separação de referência e do discurso da fotografia, provando que isso é uma separação de assunto, bem como uma separação dentro do próprio assunto”. (Thomas Elsaesser). Na obra, fotografia e indústria (siderúrgica e metalúrgica) serão abordadas de forma íntima, inusitada e intrigante. A fotografia implica em poder recuperar historicamente as transformações (des)antropomórficas da indústria, ou de revelar uma lógica que estruturou um mundo, mas também, e sobretudo, porque ela própria, enquanto indústria de reprodutividade técnica.

**Título original: INDUSTRIE UND FOTOGRAFIE**

**Direção e Roteiro: Harun Farocki**

**Fotografia: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes, Rolf Silber**

**Montagem: Hella Vietzke**

**Música Tony Conrad and Faust**

**Narração: Christhart Burgmann**

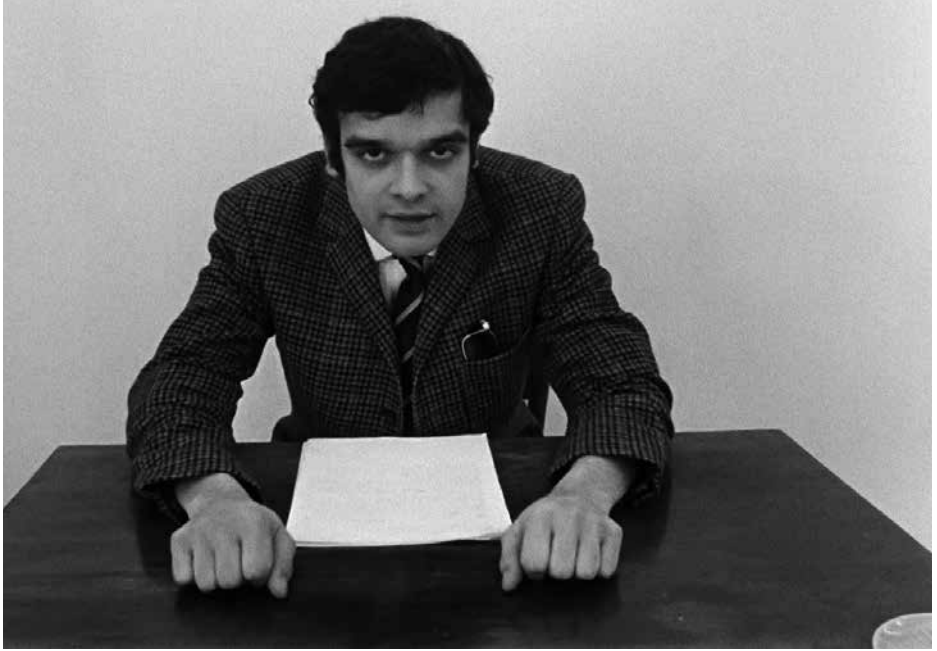
**Produção: Harun Farocki Filmproduktion,  
Berlin–West, for WDR, Cologne.**

## **Exibições:**

- 15 de dezembro de 2017, sexta, às 18h.
- 20 de dezembro de 2017, quarta, às 19h.

# Fogo inextinguível

Alemanha Ocidental / 1969 / 16mm / pb / 25 min



“Se lhes 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 ao contexto”. Essas palavras são faladas no início do agitprop. Farocki se abstém de fazer qualquer tipo de apelo emocional. Seu ponto de partida: “Quando o Napalm está queimando, é muito tarde para extinguí-lo. O Napalm deve ser combatido onde ele é produzido, nas fábricas.

**Título original:** NICHT LÖSCHBARES FEUER

**Direção, Roteiro e Montagem:** Harun Farocki

**Assistência de direção:** Helke Sander

**Fotografia:** Gerd Conradt

**Som:** Ulrich Knaudt

**Atores:** Harun Farocki, Hanspeter Krüger, Eckart Kammer, Caroline Gremm, Gerd Volker Bussäus, Ingrid Oppermann

**Produção:** Harun Farocki, Berlin–West for WDR, Cologne

## **Exibições:**

- 14 de dezembro de 2017, quinta, às 20h30.
- 19 de dezembro de 2017, terça, às 19h.

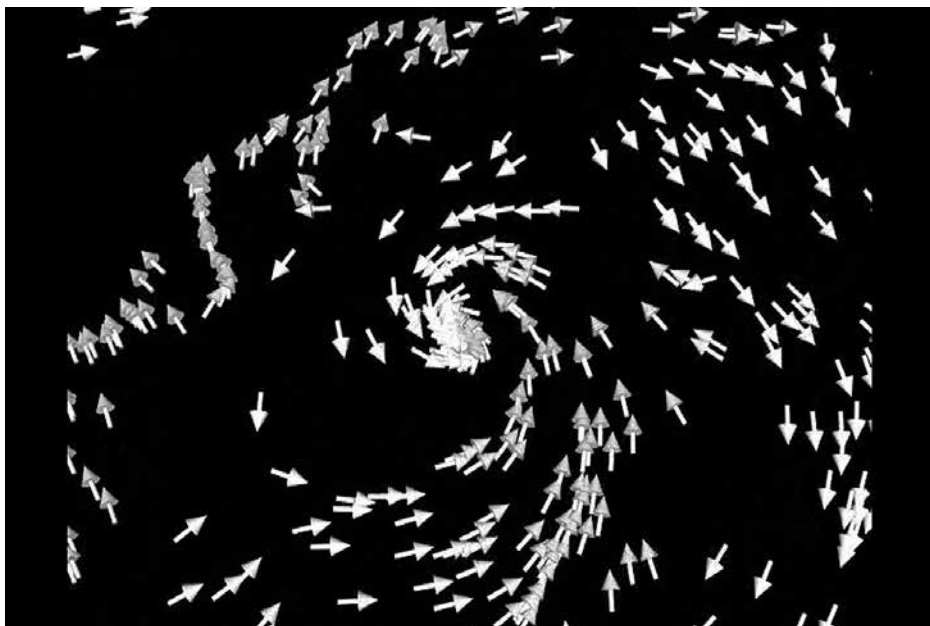


# INSTALAÇÕES

Uma obra de quatro partes, Paralelo trata do gênero de imagem da animação por computador. As animações de computador estão se tornando um modelo geral, superando o filme. Nos filmes, há o vento que sopra e o vento produzido por uma máquina de vento. As imagens do computador não possuem dois tipos de vento.

# Paralelo I

Alemanha / 2012 / vídeo / cor / 16 min (looping)

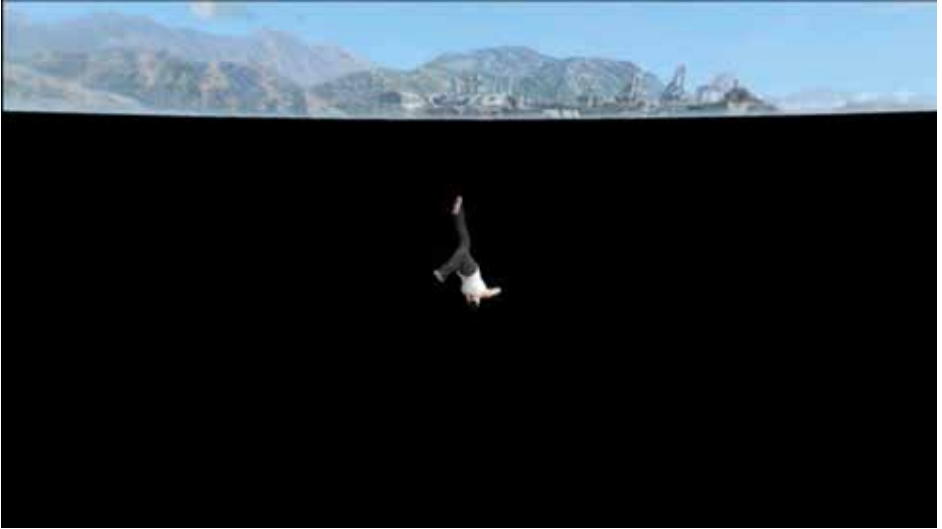


Paralelo I, abre um histórico de estilos em gráficos de computador. Os primeiros jogos da década de 1980 consistiam apenas em linhas horizontais e verticais. Essa abstração foi vista como uma falha, e hoje as representações são orientadas para o foto-realismo.

Harun Farocki

# Paralelo II

Alemanha / 2014 / vídeo / cor/ 9 min (looping)



# Paralelo III

Alemanha / 2014 / vídeo / cor/ 7 min (looping)



Paralelo II e III procuram os limites dos mundos do jogo e a natureza dos objetos. Surge que muitos mundos de jogos tomam a forma de discos que flutuam no universo – remanescentes das concepções pré-helenísticas do mundo. Os mundos têm um avental e um pano de fundo, como estádios de teatro, e as coisas nesses jogos não têm existência real. Cada uma de suas propriedades deve ser construída e atribuída separadamente a elas.

Harun Farocki

# Paralelo IV

Alemanha / 2014 / vídeo / cor/ 11 min (looping)



O Paralelo IV explora os heróis dos jogos, os protagonistas que os respectivos seguidores seguem durante a década de 1940, um mundo pós-apocalíptico, ocidental ou outro gênero. Os heróis não têm pais ou professores; eles devem encontrar as regras a seguir por sua própria iniciativa. Eles dificilmente têm mais de uma expressão facial e apenas muito poucos traços de caráter que expressam em várias frases curtas, se quase intercambiáveis. Eles são homúnculos, seres antropomórficos, criados por seres humanos. Quem joga com eles tem uma participação no orgulho do criador.

Harun Farocki

**Direção:** Harun Farocki

**Pesquisa:** Matthias Rajmann

**Colaboração:** Christian Brosche, Paul Felkner, Ingo Kratisch,  
Reiner Meyer, Niko Neu, Matthias Oborski, Jan Ralske,  
Andrew Stifter

**Produção:** Harun Farocki Filmproduktion

# Labour in a Single Shot

Harun Farocki e Antje Ehmann / 2011 – 2017



Labour in a Single Shot é um projeto de Antje Ehmann e Harun Farocki – iniciado em 2011. Iniciamos oficinas de produção de vídeo em diversas cidades em todo o mundo. A tarefa das oficinas é produzir vídeos de 1 a 2 minutos de duração, cada um deles em um único plano. O assunto da investigação é “trabalho”.

Labour in a Single Shot visa responder e lidar com as características específicas de cada uma das cidades e regiões onde acontecem as oficinas do projeto. Em cada cidade, todos os dias vemos todo tipo de trabalho: sapateiros, cozinheiros, meseros, limpadores de janelas, enfermeiros, tatuadores ou trabalhadores de lixo. Mas a maioria das atividades de trabalho acontece atrás de portas fechadas. Muitas vezes o trabalho não é apenas invisível, mas também inimaginável. Portanto, é vital realizar pesquisas, abrir os olhos e se colocar em movimento. Onde podemos ver quais tipos de trabalho? O que está escondido? O que acontece no centro de uma cidade, o que ocorre na periferia? O que é característico e o que é incomum em relação a cada cidade? Que tipos de processos trabalhistas estabelecem desafios cinematográficos interessantes?



## **Exibição:**

Dias 14 a 22 de dezembro de 2017

Local: CENA 15 – Rua José Avelino, 495.

Visitação de segunda a sábado, das 10h às 18h

# PROGRAMAÇÃO

## QUINTA 14/12

19h Em comparação

---

20h30 Intervalo  
Fogo inextinguível

---

## SEXTA 15/12

16h30 Interface  
A expressão das mãos

---

18h Indústria e fotografia  
A prata e a cruz

---

## SÁBADO 16/12

19h O papel dominante  
A saída dos operários  
da fábrica

---

20h30 Como se vê

## **DOMINGO 17/12**

**19h A entrevista**

---

**20h30 Natureza Morta**

## **TERÇA 19/12**

**19h Intervalo  
Fogo inextinguível**

---

**20h30 Interface  
A expressão das mãos**

## **QUARTA 20/12**

**19h Indústria e fotografia  
A prata e a cruz**

---

**20h30 O papel dominante  
A saída dos operários  
da fábrica**

# Equipe

Coordenação geral: Virgínia Pinho

Curadoria: Ednei de Genaro e Virgínia Pinho

Produção: João Paulo Pinho

Projeto Gráfico: Bernardo Oliveira

Montagem: Alexandre Veras

Tradução: Juliano Timbó Martins

Legendagem: Dimitri Lomonaco

Produção de cópias: André Matos

Assessoria de imprensa: Dégagé

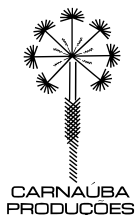
# Agradecimentos

Aline Albuquerque  
Amanda Pontes  
Antje Ehmann  
Beatriz Furtado  
Bitú Cassundé  
Fred Benevides  
Hugo Casarini  
Jane de Almeida  
João Wilson Damasceno  
José Meneleu Neto  
Kátia de Sá  
Lis Paim  
Luciana Vasconcelos  
Mariana Nunes  
Matthias Rajmann  
Pablo Assumpção  
Patrícia Mourão  
Pedro Azevedo  
Raymond Bellour  
Rodrigo Oliveira  
Vibeke Madsen – Editions P.O.L.

Harun Farocki **GbR**

REALIZAÇÃO

# Cinema & REVOLUÇÃO



PATROCÍNIO



GOVERNO DO  
ESTADO DO CEARÁ  
*Secretaria da Cultura*

APOIO

PROJETO APOIADO PELO EDITAL  
DAS ARTES DE FORTALEZA 2016 –  
SECULTFOR” – Lei nº 10.432/2015



**Prefeitura de  
Fortaleza**  
*Secretaria Municipal da Cultura  
de Fortaleza*



PARCEIROS

**cinema  
do dragão**

**CENA 15**  
CENTRO DE NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

Distribuição gratuita | Comercialização proibida