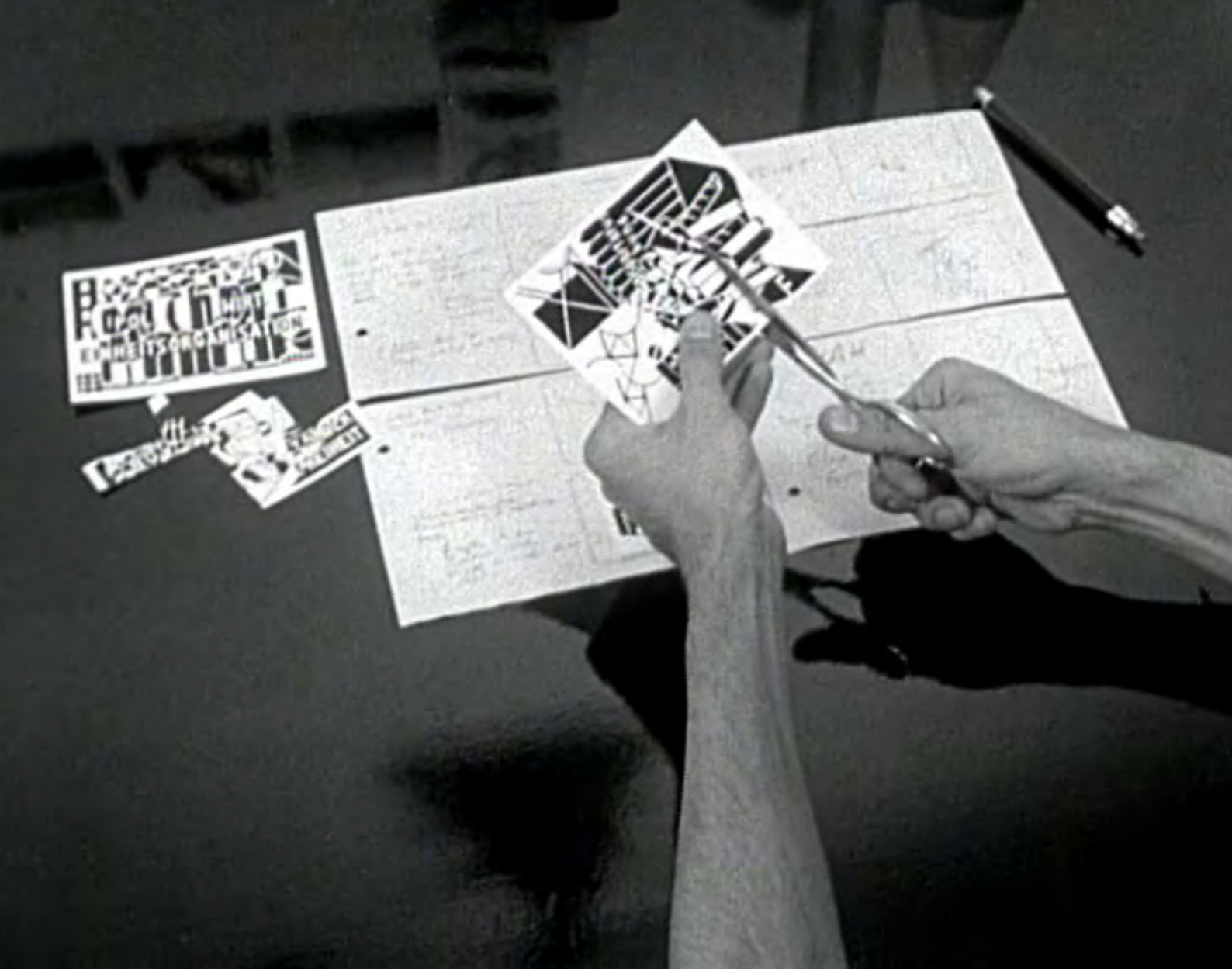


HARUN FAROCKI e o trabalho com as imagens do mundo

Luís Felipe Duarte Flores

LUÍS FELIPE DUARTE FLORES

Harun Farocki e o trabalho com as imagens do mundo

BELO HORIZONTE
2021

LUÍS FELIPE DUARTE FLORES

Harun Farocki e o trabalho com as imagens do mundo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como pré-requesito para a obtenção do título de Doutor. Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea. Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

BELO HORIZONTE
2021

AGRADECIMENTOS

Antônio, meu filho, estrela mais brilhante do meu coração, com quem tenho a alegria de partilhar um tempo e lugar no Cosmos, em sua vasta imensidão.

César, pela companhia incansável nas sendas do pensamento, e por ser um verdadeiro mestre, daqueles que, como Borges dizia, treinamos nossa voz para imitar.

Edu e Pedro, pela leitura paciente desta tese em fase preliminar, de qualificação, e pelas contribuições cruciais para que eu chegasse a esta versão.

Roberta, cuja interlocução perspicaz foi incentivo fundamental para acreditar na importância deste trabalho.

André, um dos primeiros leitores do projeto que deu origem a esta tese, e que me inspirou em inúmeras ocasiões a aprimorar o senso crítico e a concretude do pensamento.

Anna e Claudinha, por todas as trocas e lições valiosas, que muito contribuíram para embasar e aprimorar as ideias deste texto.

Mateus, por me ensinar um saber que não basta ler nos livros, mas também por partilhar, com generosidade, aportes bibliográficos, ensinamentos e insights inestimáveis.

Anita, cujo olhar atento e cuja fala criteriosa foram inspirações decisivas na minha busca pessoal das imagem que faltam.

Gustavo, viajante do tempo e jardineiro de moradas lunares, que escolheu, para a minha sorte, andar ao meu lado sob o céu deste mundo.

Luiza, presença serena e antiga, cheia de sabedoria, cujo espírito compreensivo e vasto aumenta meu prazer de estar na terra.

Pedro, meu irmão, pela estrada da vida que trilhamos até aqui, que teria sido certamente mais sem graça sem a sua inteligência viva e seu senso de humor contagiante.

Maria, amor que a vida trouxe numa partida de sinuca; e que tem sido companhia deslumbrante, em aventuras imprevistas e conversas penetrantes.

Fernando, amigo pródigo de versos e filosofias, que guarda para mim uma mão sempre estendida, seja nos perigos ou nos encantos da vida.

Ewerton, em muitos sentidos um mestre imenso e carinhoso, em muitos outros um *enfant terrible*; nos dois casos, amigo precioso que onde estiver afugenta tudo que é ruim.

Pedro Veras, um irmão de espírito que melhora meus dias com seu coração colossal e sua inteligência sensível. Flávio, amigo generoso e alegre, com quem aprendo quase tudo sobre a força das imagens. Lucas, em cujo peito aberto, se a "carapuça" servir, o mundo se renova em melodias e histórias.

Breno, amizade que cresce de longe, mesmo em tempos difíceis, e que muito me inspira com sua maneira bonita de ver e pensar o mundo.

Fábio, amigo inventivo e sensível, inteligência admirável, com quem aprendo, a cada encontro, a cultivar a vida como um tecido impossível de gestos e miragens.

Carol G., companhia rara nos caminhos desta vida.

Luma, por alimentar meu espírito de lume e ternura, mesmo em tempos tão improváveis. A linguagem que alicerça este trabalho seria bem mais pobre sem a sua música.

Cardes, exemplo vivo de um trabalho com as imagens e o mundo que se faz no equilíbrio entre o amor e a insurgência.

Larissa e Pedro, companhias argutas e exigentes para ver e pensar filmes juntos. Kima, Fabi, Diego, Gabriel e Carina, com quem pude renovar as formas de olhar.

Alessandra, Carla Italiano, Ousmane, Iara, em nome dos quais agradeço a todos os integrantes e ex-integrantes que conheço do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, um oásis incomparável para o pensamento vivo e fraterno.

Pablo Gonçalo, Patrícia Machado e Andréa França, pelos diálogos que enriqueceram a pesquisa. Virgínia, que me apresentou a um dos filmes mais importantes para esta tese.

Outros amigos — e até inimigos — que alimentam e alimentaram minha participação modesta dentro de um vasto pensamento coletivo.

Rodrigo, pela companhia nos momentos doces e pelo apoio nos difíceis.

Stefania, por me ensinar da mágica de estar junto no mundo, como apenas ela poderia.

Bruno, atual Coordenador do PPGCOM, pelo apoio generoso e cuidadoso, pela conduta irretocável e solidária, diante dos desafios do presente.

Lena, por me ensinar a percorrer, com atenção, as muitas cidades que existem dentro desta, e pelo incentivo decisivo quando precisei.

Wagner, por me dar uma ferramenta decisiva na decifração da ordem deste mundo, e por me mostrar que a ação transformadora pode tomar muitas formas.

Maria, Manel, Cosmo, Alma, Flora, Luna, Flávia, Pedro, Júlia, Felipe, Olívia, Fernanda, Roberto, Rosa e Antônia, a família do Carongo, sem a qual eu não teria terminado esta tese. Permito-me uma digressão: um escritor alemão recomendava não escrever a conclusão do trabalho no lugar onde habitualmente se trabalha, pois aí se perderia a coragem de fazê-lo. Tive a sorte imensa de poder terminar este texto em um lugar miraculoso, onde a vida simplesmente predomina, em pleno pertencimento com as forças da natureza.

Os que lutam sem cansar para cuidar deste mundo. Os que acreditam nas forças da natureza. Os que defendem o brilho da madrugada.

Meus pais, Dimas e Marília, umbral primeiro da minha presença neste mundo, que deram estrutura sólida para que eu o habitasse e que sempre primaram pela minha educação.

Meus irmãos, especialmente pelos momentos vividos na infância.

Harun Farocki Institut, pelo fornecimento de materiais preciosos a este estudo. CNPq/Capes, pela concessão da bolsa que viabilizou esta pesquisa.

Finalmente, como acredito que as ideias habitam o fundo do ar, sendo, como os *daemones*, livres para circularem e se apossarem de nossos espíritos, em encontros e acontecimentos difíceis de determinar, é possível que aqueles a quem eu deveria realmente agradecer tenham ficado de fora dessa pequena lista de débitos, que me orgulho muitíssimo de ter.

Ser = fazer-se perceptível
o prazer de pensar intervindo
coisas novas em movimento
o materialismo prático da ciência
não é importante que o sentido saia do mundo
[mas que o sentido entre nele

(Bertolt Brecht)

RESUMO

Esta tese analisa algumas estratégias fílmicas usadas pelo cineasta Harun Farocki no seu trabalho de olhar criticamente para as imagens do mundo, tomadas em suas múltiplas manifestações. Contemplamos suas obras cinematográficas, televisivas e instalativas, realizadas entre 1966 e 2014, estabelecendo entre elas relações comparativas e aproximativas. Buscamos fortalecer o pensamento sobre o artista no Brasil e destacar como seu cinema realiza um potente gesto de elaboração estética e política pela via das imagens. Agrupamos os filmes em cinco eixos, de acordo com seus contextos históricos e com os procedimentos expressivos dos quais se valem. No primeiro eixo, estão as obras gestadas quando o cineasta era estudante da DFFB (Academia Alemã de Cinema e Televisão de Berlim). No segundo eixo, estudamos filmes e programas de televisão realizados ao longo da década de 1970, quando Farocki intensificou sua participação na televisão pública alemã, em especial na WDR. Tais obras desconstroem a linguagem audiovisual e, em particular, as convenções televisivas. Esse eixo inclui, ainda, dois longa-metragens de ficção. No terceiro eixo, incluímos documentários realizados a partir da década de 1980, que estabelecem, na relação com o espaço pró-fílmico, uma postura de observação próxima àquela do cinema direto. Tais filmes, embora suspendam tacitamente a negatividade, constituem formas de crítica sutis e, ao mesmo tempo, complementares em relação às outras frentes de atuação do cineasta. No quarto eixo, abordamos filmes tecidos sob a modalidade do ensaio, que deslocam os sentidos das imagens do mundo e as reinserem em redes mais amplas (sociais, econômicas ou tecnológicas). No quinto eixo, entramos nos experimentos realizados pelo diretor nos espaços de arte contemporâneos. Concentramo-nos no modo como suas instalações preservam uma atitude crítica e uma configuração ensaística, mas também modificam-se no contato com outros circuitos de produção e exibição. A postura de Farocki congrega duas concepções cruzadas: a crítica da razão instrumental, inspirada na abordagem de Adorno e Horkheimer em *A Dialética do Esclarecimento*; e a crítica tal como definida por Foucault, como "arte da inservidão voluntária". Nos dois casos, os recursos do cinema, especialmente os da montagem, são utilizados para analisar as imagens do mundo em contextos variados e fornecer chaves insubmissas de pensamento.

Palavras-chave: Harun Farocki. Cinema. Documentário. Montagem. Imagem técnica.

ABSTRACT

This thesis analyzes some film strategies used by filmmaker Harun Farocki in order to look critically at the images of the world, taken in their multiple manifestations. Through the careful exam of his works for cinema, television and art spaces, we establish comparations and approximations between them, with the goal of enhancing the knowledge about the artist in Brazil and emphasizing his important gesture of aesthetic and political elaboration through images. His films are grouped around five axes, according to their historical contexts and the expressive procedures they use. In the first axis, we find works made by the filmmaker when he was a student at DFFB. In the second axis, we study films and television programs made throughout the 1970s, when Farocki intensified his participation in German public television, especially in WDR. Such works seek to deconstruct audiovisual language practices, particularly the customary television precepts. This axis also includes two fiction features. In the third axis, we include documentaries that establish an observational attitude similar to that of direct cinema. Although they tacitly suspend negativity, these films compose subtle forms of criticism, and at the same time they complement the other research fronts of the filmmaker. In the fourth axis, we approach films that follow the tradition of essaystic organization, in order to displace the wordly images' conventional meanings and to reposition these images in broader networks of social, economic or technological order. In the fifth axis, we observe experiments that the director carried out in contemporary art spaces, such as galleries and museums. Our focus is on how his installations preserve a critical attitude and an essayistic configuration, while also engendering new aesthetical forms, in association with their production and exhibition circuits. Farocki's artistic perspective brings together two intersecting political-philosophical conceptions: the critique of instrumental reason, inspired by Adorno and Horkheimer's *Dialectic of Enlightenment*; and critique as defined by Foucault, the "art of voluntary inservitude". In both cases, cinematic resources, especially those belonging to the scope of montage, are used to analyze images of the world in different contexts and to provide disruptive modes of thinking through them.

Keywords: Harun Farocki. Cinema. Documentary. Montage. Technical image.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS IX
INTRODUÇÃO 12
1. CENAS POLÍTICAS 27
1.1 Zero de conduta? *30*
1.2 Os jornais deles *42*
1.3 Uma montagem de ideias (o Vietnã é aqui) *77*
2. PEDAGOGIAS DA IMAGEM 103
2.1 As relações do trabalho *107*
2.2 "O que deve ser feito": sobre a televisão *116*
2.3 A guerra como produção *133*
2.4 Alguma coisa se torna visível *173*
3. OBSERVAÇÕES DO MUNDO 189
3.1 Propagandas mortas? *196*
3.2 Como fabricar um executivo *218*
3.3 Arquiteturas e performances *235*
3.4 Isto não é (apenas) um tijolo *277*
3.5 A maquinação da vida *290*
4. IMAGENS DO PENSAMENTO 298
4.1 Ver como se vê *304*
4.2 Batalhas das imagens *338*
4.3 Transformações do olhar *367*
4.4 Imagens invisíveis *379*
5. A ARTE DO CONTRABANDO 426
5.1 Deslocamentos da visão *434*
5.2 Explorações da imagem sintética *450*
5.3 Como correm os cavalos? *470*
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS 476
BIBLIOGRAFIA 485
ANEXO I: O QUE DEVE SER FEITO 505
ANEXO II: FILMOGRAFIA DE HARUN FAROCKI 509

Lista de figuras

Figura 01....*Quebrem o poder dos manipuladores*....028
Figura 02....*BZ ins Klosett*....031
Figura 03....Aulta inaugural da DFFB....037
Figura 04....*Cinejornal II*....038
Figura 05....*O voluntário de campanha*....045
Figura 06....*O voluntário de campanha*....047
Figura 07....*As palavras do presidente*....051
Figura 08....Protesto contra o Xá iraniano....053
Figura 09....*Quebrem o poder dos manipuladores*....063
Figura 10....Cena do crime na tentativa de assassinato de Rudi Dutschke....063
Figura 11....Capa de jornal contra Rudi Dutschke....064
Figura 12....*Os jornais deles*....069
Figura 13....*Os jornais deles*....071
Figura 14....*Os jornais deles*....073
Figura 15....*Os jornais deles*....076
Figura 16....*Fogo inextinguível*....079
Figura 17....*Fogo inextinguível*....090
Figura 18....*Fogo inextinguível*....093
Figura 19....*Natal branco*....097
Figura 20....*Natal branco*....099
Figura 21....*A divisão dos dias*....110
Figura 22....*Algo auto-explicativo (15x)*....115
Figura 23....*O problema com as imagens*....121
Figura 24....*Sobre 'Song of Ceylon'*....126
Figura 25....*Narrar*....136
Figura 26....*Narrar*....142
Figura 27....*Entre duas guerras*....146
Figura 28....*Entre duas guerras*....150
Figura 29....*Entre duas guerras*....154
Figura 30....*Indústria e fotografia*....166
Figura 31....*Indústria e fotografia*....168
Figura 32....*Uma imagem*....198
Figura 33....*Natureza morta*....203
Figura 34....*A aparência*....214
Figura 35....*O treinamento*....221
Figura 36....*O re-treinamento*....228
Figura 37....*A entrevista*....230
Figura 38....*Os criadores dos mundos das compras*....238
Figura 39....Árvore de grafos....244
Figura 40....*Um novo produto*....252
Figura 41....*Um novo produto*....253
Figura 42....*Sauerbruch Hutton Arquitetos*....264
Figura 43....*O que há?*....271
Figura 44....*O que há?*....273
Figura 45....*O que há?*....276
Figura 46....*Em comparação*....280
Figura 47....*Em comparação*....284
Figura 48....*Em comparação*....285

Figura 49....*Como se vê*.....305
Figura 50....*Como se vê*.....307
Figura 51....*Como se vê*.....321
Figura 52....*Como se vê*.....323
Figura 53....*Imagens do mundo*.....329
Figura 54....*A saída dos operários da fábrica*.....334
Figura 55....*O papel da liderança*.....356
Figura 56....*Interface*.....368
Figura 57....*Interface*.....371
Figura 58....*Imagens da prisão*.....393
Figura 59....*Contra-música*.....399
Figura 60....*Contra-música*.....408
Figura 61....*Reconhecer e perseguir*.....416
Figura 62....*In-formação*.....435
Figura 63....*Jogos sérios*.....451
Figura 64....*Jogos sérios*.....453
Figura 65....*Paralelo*.....457
Figura 66....*Paralelo*.....459

Os aviões devem ser
norte-americanos.
Os carros,
alemães.
As máquinas de escrever,
italianas.
O televisor,
japonês.
A máquina de barbear,
holandesa.
Etcétera.

— Aqui tem uma carta urgente.
— Abrirei amanhã, que será ainda mais urgente.

(Joan Brossa)

Introdução

Próximo ao fim de *Diante dos olhos, Vietnã*, filme realizado pelo cineasta alemão Harun Farocki, em 1982, há uma cena que se situa, diegeticamente, no contexto da Guerra do Vietnã. Vemos um soldado estadunidense prostrado, em aparente sinal de derrota, a cabeça e os braços tombados sobre a mesa, cercado por duas crianças e alguns soldados vietcongues. Uma das crianças, ao ver um papel sobre a mesa, pergunta: "O que é esse desenho?". Sem se levantar, o estadunidense explica que se trata do esquema das operações de ataque do seu exército, baseadas em fotografias de reconhecimento aéreo feitas por aviões. Para diagnosticarem se existe vida ativa nas aldeias, e decidirem se irão bombardeá-las, os militares comparam duas fotografias sucessivas e verificam as variações que ocorrem ou não entre elas. "Um esquema primitivo", ele afirma, "incapaz de compreender a complexidade da vida social". Um jovem vietcongue, então, questiona: "O que são essas imagens?". Ele mostra, para responder, as pegadas de sandálias de borracha, umas feitas com um pneu da marca Michelin, outras com um pneu da marca Goodyear, e explica que seu trabalho é *ler* essas imagens técnicas tiradas a 10.000 metros de altitude. Sua hipótese provisória, conforme ouvimos, é que os veteranos do período Việt Minh usam pneus Michelin, e aqueles recrutados nos últimos dez anos usam Goodyear. "Até a profundidade do traço permite uma interpretação", ele prossegue, pois afinal, "quanto tempo dura uma sandália feita de pneu, na cidade, no solo macio, nas pedras? Isso também permite conclusões sobre o tempo de serviço, a mobilidade e a mortalidade".

O mundo, percebemos logo, está sujeito a ser analisado e operado, destruído e recriado, mediante o poder que as instituições exercem, particularmente pela via das imagens técnicas. Mas, no instante seguinte, ainda prostrado sobre a mesa, o personagem induz uma quebra no seu próprio papel de militar, ao dizer que não se considera mais um soldado: "Estou mais para um filósofo". Questionado por uma voz feminina sobre qual é, afinal, o tipo de filosofia a que ele se filia, ele explica que um filósofo pergunta "o que é o homem?", enquanto ele pergunta "o que é uma imagem?". Comenta, então, que as imagens raramente têm um sentido na nossa cultura, que elas são apenas "empregáveis". A tarefa dele, contudo, consiste em examiná-las para adquirir informações, "somente informações que podem ser

expressas com palavras ou números". Além disso, segundo ele, "os sons são mantidos em estima ainda mais baixa do que as imagens" — mas no Vietnã, ele aprendeu a escutar os sons. "Mesmo assim", conclui, "é preciso vigiar para que ninguém venha e componha música com esses sons".

A partir dessa cena, na qual se joga com a lógica cerrada de vigilância e gestão da guerra, aplicada pelo exército imperialista no Vietnã, constata-se um estado de coisas no qual o mundo se tornou analisável como imagem — para ecoar a sombria hipótese heideggeriana, de 1938, no texto "A era da imagem do mundo" (HEIDEGGER, 1977). O soldado em situação de prostração, dotado de uma consciência exacerbada sobre o mecanismo interior da guerra das imagens (que é também o soldado do lado supostamente derrotado, por ser "incapaz de compreender a complexidade da vida social"), nos oferece, em chave invertida, uma formulação sobre a postura do próprio cineasta. O cinema de Farocki, situado precisamente na interseção entre imagem e tecnologia, consiste em um esforço sistemático de buscar e reunir diferentes imagens do mundo, e interpor, a elas, estratégias críticas de observação ou análise. Ele busca, com isso, *encontrar as imagens* que faltam na superfície do mundo; *recompor as imagens* do mundo onde elas foram segmentadas; *enfrentar as imagens* que dominam o mundo; e *pausar as imagens* que aceleram o ritmo do mundo.

A crítica é o impulso motor, que reside no centro do cinema de Farocki, seja em suas desconstruções da linguagem televisiva, em seus filmes de observação ou em seus ensaios. Ela consiste, sobretudo, em uma tentativa de elaboração imanente sobre aquilo que se seja deseja criticar, de modo a adentrar as formas que o poder assume e confrontá-las a partir do interior. O problema da crítica, nos ensina Foucault, com base na alta empreitada kantiana, pode assumir muitas faces, mas corresponde usualmente a uma atitude contingente quanto ao sistema ou à instituição que condiciona o pensamento do sujeito — ou o sujeito do pensamento, que, por sua vez é co-determinado pelo seu(s) objeto(s). No jogo com a governamentalização, por exemplo, Foucault entende que "a crítica teria essencialmente por função o desassujeitamento do sujeito, no jogo do que se poderia chamar, em uma palavra, a política da verdade" (FOUCAULT, 1990, p. 5). Butler, por sua vez, ao retomar Foucault, afirma que "a crítica começa com a presunção de governamentalização e prossegue com seu malogro em totalizar o sujeito que ela almeja conhecer e subjugar" (BUTLER, 2000, p. 15).

Ao mesmo tempo, nos ensina Barthes, a função da crítica não é descobrir e explicar seus objetos semanticamente, nem encontrar seus sentidos ocultos, mas sim descrever e explicitar o funcionamento de um sistema que produz uma vasta gama de significações — ou representações, podemos acrescentar. Algo que ecoa, como veremos a seguir, na concepção preconizada pela Teoria Crítica frankfurtiana, com Adorno e Horkheimer, figuras importantes para a formação de Farocki: uma crítica imanente e não baseada em critérios externos, que se propõe a tratar não apenas o conteúdo de um determinado objeto (que é, em última instância, a sociedade), mas também a forma onde esse conteúdo é apreendido. A crítica, que Foucault definiria, ainda, como a "arte da inservidão voluntária, [...] da indocilidade refletida" (FOUCAULT, 1990, p. 5), nos remete livremente à tarefa do historiador materialista, segundo Walter Benjamin: "arrancar a tradição ao conformismo que quer subjugá-la", também essa uma tarefa crítica.

Cabe lembrar, para retomar a cena de *Diante dos olhos, Vietnã*, que o termo alemão para "reconhecimento" aéreo é *Aufklärung*, o mesmo utilizado para se referir à noção filosófica de "Iluminismo" ou "Esclarecimento". Ao reverter, portanto, a dinâmica das tecnologias de visão e análise emblematizadas pelas operações militares de bombardeio, o artista busca realizar a sua própria crítica da razão ocidental, um mote que remete, de várias maneiras, às páginas escritas por Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento* (ADORNO; HORKHEIMER, 2006). A tese dos dois filósofos, escrita em 1947, ainda sob as marcas sombrias da Segunda Guerra e do nazismo na Alemanha (embora eles estivessem residindo nos EUA), é que a razão ocidental, particularmente a chamada *razão instrumental*, com sua lógica do progresso, carrega em si mesma o germe irrefreável da autodestruição. Os fenômenos modernos do "Esclarecimento", em particular o processo de racionalização das atividades humanas, seriam inseparáveis de uma dupla condição de catástrofe, na qual os sujeitos, alienados de suas condições basilares de experiência e imaginação, são crescentemente submetidos à técnicas de produção e controle que estruturam o mundo dito civilizado.

Tal crítica da razão, que assume um caráter rigoroso e reflexivo, ecoa na cena do soldado que coleta dados a partir das fotografias aéreas, pois, segundo Adorno e Horkheimer, "a pretensão do conhecimento [...] não consiste no mero perceber, classificar e calcular, mas precisamente na negação determinante de cada dado imediato" (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 34). O esquema de reconhecimento

do exército, conforme exposto pelo personagem, submete as imagens a um esquema operativo que se baseia em medições, cálculos e contagens, repercutindo um formalismo matemático que abstrai numericamente a realidade imediata e "mantém o pensamento firmemente preso à mera imediatidade" (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 34). Nesse movimento, a apreensão do mundo se pauta sobretudo pela "eliminação das qualidades e sua conversão em funções", resultando no "empobrecimento do pensamento bem como da experiência" (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 41). As consequências disso para a imagem podem ser de muitas ordens, mas a principal, a nosso ver, é sua crescente padronização, a partir de pressupostos industriais (a indústria cultural), que podem estar ligados tanto às fábricas do entretenimento quanto às tecnologias de vigilância e análise cada vez mais sofisticadas. Mas o soldado prostrado reconhece o malogro do sistema utilizado, e sabe que há um valor das imagens para além de sua dimensão operativa.

É no avesso dessa obscura e perversa "regressão pelo progresso"[1], portanto, que Farocki utiliza os expedientes do cinema para restituir às imagens do mundo uma forma de consciência e uma possibilidade (outra) de pensamento. Ele vai se aliar, assim, a uma série de pensadores que se preocuparam com a modernização técnica do mundo, ao longo do século XX, particularmente aqueles preocupados em refletir sobre as condições sócio-históricas de experiência e percepção dos sujeitos, em tempos de mudanças aceleradas. É o caso de Walter Benjamin, Michel Foucault, Günther Anders, Paul Virilio, Hannah Arendt, Bernard Stiegler, Jean Baudrillard, entre muitos outros. Mas Farocki não é um filósofo, no sentido estrito do termo, e enquanto seus predecessores ou mesmo interlocutores — como Wolfgang Ernst, Vilém Flusser e Friedrich Kittler — pensaram tais questões pela via da palavra e da tradição filosófica, o cineasta faz uso especialmente da montagem e de outras operações da imagem em movimento. Assim sendo, ele também se coloca em uma zona singular de tensionamento, na qual um mesmo gesto de organização serve, compositamente, para fabricar ou mostrar imagens e para colocar em perspectiva crítica os fenômenos apreendidos imageticamente. Harun Farocki, um pensador das imagens do mundo — e também do mundo a partir das imagens, sem dúvida. Mas somente se guardarmos bem que ele não as pensa, de todo, com a distância ou a

[1] Pois "a maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão" (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 41).

abstração permitidas pelas palavras, e sim as modifica, incessantemente, em um ritmo de reelaboração e retomada que faz emergir novos modos e configurações.

Nas páginas que se seguem, analisamos a trajetória de Harun Farocki, com ênfase nas estratégias cinematográficas que ele utiliza para apreender as imagens do mundo, nos seus mais diferentes lugares de circulação, bem como oferecer a elas uma possibilidade de interpretação crítica, capaz de aprimorar nosso conhecimento sobre o que vemos. Nesse sentido, entendemos por "imagens do mundo" o conjunto expandido de formas que capturam ou representam a realidade social e histórica, incluindo aquelas categorias visuais que não se limitam aos suportes técnicos nem aos processos de criação do filme ou da fotografia — é o caso das imagens geradas por programas computacionais. Buscamos nuançar as diferentes estratégias cinematográficas empregadas pelo artista para apreender, organizar e construir formas de ler materiais bastantes variados.

Assim como as imagens do mundo assumem muitas formas, e estão presentes nos mais variados circuitos da vida, em nossas sociedades ocidentais, existem diferentes modos de analisá-las. Farocki elege alguns modelos privilegiados para organizar suas meditações, em frentes distintas, que se cruzam e complementam. Um primeiro espectro de obras associa a construção das imagens às lutas concretas dos estudantes na República Federal da Alemanha, nos anos 1960; um segundo conjunto depura, de maneira incisiva, as possibilidades de representação televisiva e cinematográfica; um terceiro se aproxima da tendência do cinema direto; um quarto mobiliza a forma do ensaio fílmico; um quinto, por fim, dialoga com as dinâmicas instalativas dos espaços de arte, como museus e galerias. Diante dessa variedade, buscamos investigar de que modo as obras executam, com maior ou menor recurso aos meios típicos do cinema, um esforço de compreensão das condições tecnológicas e midiáticas de constituição dos sujeitos do olhar — e do olhar dos sujeitos — no mundo contemporâneo. Esse esforço, que carrega uma postura de "inservidão voluntária", como queria Foucault, busca mapear cinematograficamente as operações imperceptíveis que ordenam e dominam o mundo na atualidade e enfrentá-las, criticamente, pela via das imagens.

* * *

Farocki estabeleceu um caminho peculiar, a nosso ver bastante *sui generis*, para refletir — com severa contenção estética e material — sobre as condições da produção de imagens em seu tempo. Muitos de seus filmes trazem reflexões acerca dos processos da sociedade industrial, um aspecto que não deixa de trazer implicações para o campo do cinema. Na ideia do "*Verbund*", abordada em *Narrar* (*Erzählen,* 1975) e *Entre duas guerras* (*Zwischen Zwei Kriegen*, 1978), ele encontra uma analogia inusitada para o seu trabalho de cineasta. "No final dos anos 1920 e início dos 1930", conforme explica Elsaesser, "fábricas concorrentes da metalurgia alemã decidiram formar um conglomerado e cooperar, e diversas companhias químicas formaram o truste conhecido como IG Farben" (ELSAESSER; ALBERRO, 2014). O "*Verbund*" era uma rede de tubos, capaz de transportar os restos de um processo industrial para servir de combustível em outro, em um complexo circuito de reaproveitamento da energia e maximização da produção. Farocki fez uso dessa ideia para se referir ao princípio, presente em seu trabalho, de combinar diferentes meios (como o cinema, a televisão e os espaços de arte), reutilizar imagens e temas, transpor formas e processos. Ao pensar as condições financeiras de sua vida e trabalho como artista, em um texto de 1975, publicado na *Filmkritik*, ele afirma:

> Estou buscando um sistema compósito do meu trabalho [*einen Verbund meiner Arbeit*], seguindo o modelo da indústria de aço, na qual cada produto desperdiçado flui de volta para o processo de produção e quase nenhuma energia é perdida. Estou financiando a pesquisa básica sobre o material por meio de uma transmissão de rádio, eu discuto certos livros, estudados em relação à minha pesquisa, em programas de rádio sobre livros, e muito do que vejo durante esse trabalho é incorporado em transmissões televisivas. Se eu for bem-sucedido com esse método compósito, posso alcançar mais do que o normal. Para um programa sobre livros de história, posso dirigir até um arquivo e inspecionar uma fornalha; mas isso ainda é menos do que o necessário (FAROCKI, 2020e, p. 116).

Com mais de 100 obras realizadas, entre filmes e instalações[2], Farocki mantém uma produção incessante de filmes que instauram não uma sobrecarga ou maximização do sistema, como no "*Verbund*" alemão, mas sim um contínuo entretecer de temas e abordagens, de modos e modelos. Semelhante organização pretende, primeiramente, encontrar um equilíbrio justo entre o financiamento do trabalho e a frequência do pensamento cinematográfico, visando não o incremento da

[2] O levantamento completo de suas obras, com as respectivas fichas técnicas, pode ser encontrado ao final desta tese, no Anexo II (*Cf. infra*, p. 509-529).

produção e/ou do lucro, mas a permutação das possibilidades entre as diferentes esferas. Ao apontar que Farocki credita a si mesmo a dupla função de autor e produtor, em alguns de seus filmes, Christa Blümlinger sugere que ele é o típico "autor como produtor" (BLÜMLINGER, 2004, p. 173), conforme conceituado por Walter Benjamin, para quem "o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo" (BENJAMIN, p. 127). Ainda que fincadas no terreno da literatura, as reflexões do filósofo berlinense são pertinentes para compreendermos a atitude de Farocki em relação aos meios de produção de sua época. Segundo Benjamin (1996, p. 122):

> Antes [...] de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras.

Benjamin mobilizaria, ainda, o conceito brechtiano de "refuncionalização", que caracterizaria "a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na libertação dos meios de produção, a serviço da luta de classes" (BENJAMIN, 1996, p. 127). Se o aparelho produtivo destinava às imagens técnicas uma submissão ao império da mercadoria, ele conclama que "modificá-lo significaria derrubar [...] a barreira entre a escrita e a imagem" (BENJAMIN, 1996, p. 129). O trabalho do autor, quanto consciente das condições da produção intelectual de sua época, "não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção", sendo que "seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter antes de mais nada uma função organizadora" (BENJAMIN, 1996, p. 131).

Ao atuar no sistema de financiamento da televisão pública alemã, e de maneira incansável, ao longo das décadas de 1970 e 1980, Farocki conseguiu desenvolver um trabalho de grande vigor crítico e pedagógico, fora dos modelos de produção convencionais. Ele enfrenta temas variados, porém complementares no decorrer de um projeto estético coerente de compreensão do mundo social e histórico, bem como das vias de operação midiática que o representam e re/produzem, visível ou invisivelmente. Em uma cadeia de realização singular, esse enfrentamento logrou elucidar, a partir de abordagens cinematográficas distintas, elementos variados e

variáveis do capitalismo avançado. Esse é dissecado, à maneira de uma grande máquina cibernética de natureza midiática — uma "máquina do mundo", para retomar a formulação poética de Drummond. Em geral, Farocki apanhou de modo minucioso os componentes deste mundo, na superfície sem fundo das grandes cidades, nas instituições de controle e produção global, na vasta *imagerie* da comunicação de massa, nos fenômenos históricos do século XX (dentro e fora da Alemanha), na esfera cotidiana cada vez mais submetida ao império da mercadoria, nas relações de trabalho e vida crescentemente tomadas pela dinâmica corporativa[3].

Para apreender a máquina desse mundo, contudo, é preciso interrompê-la, ainda que provisoriamente; penetrar em seu estranho mecanismo, sem suspender a qualidade daquilo que só existe em movimento. Chaplin nos deu a imagem fascinante do operário que, enlouquecido pela velocidade da linha de montagem, pula na esteira atrás de uma peça e acaba engolido pelo motor com engrenagens colossais. Em Farocki, o trabalhador das imagens também percorre os mecanismos e códigos por dentro, não com a inteligência espontânea da gag, mas com o rigor do cientista ou pesquisador que busca conhecer, comparar e articular. Ele mobiliza os meios ao seu dispor para criar estratégias eficazes, que nos permitem apreender e decodificar o mundo, em alguns casos de maneira abrangente, em outros circunscrita, sempre dispostos a observar as coisas e os acontecimentos com postura curiosa, jamais descomprometida ou ingênua. Ainda que amparada por fontes de financiamento moderadas, sua postura congrega, ao lado da tendência à autorreflexão — compartilhada com Godard, Varda, Marker e outros — um depuramento crescente de sua própria inflexão nas imagens, de modo a privilegiar efeitos de distanciamento ou objetividade.

O autor é delineado como produtor, mais uma vez: nas suas aparições em cena, ao longo dos filmes, Farocki posiciona-se preferencialmente sentado à mesa de trabalho, seja para escrever textos (*Narrar*, *Entre duas guerras*), folhear livros (*Os jornais deles*, *Imagens do mundo*), examinar imagens (*Interface*, *A expressão das mãos*) ou demarcar uma função de escritura no cinema — e logo, de intervalo. As aparições mais despojadas, vale dizer, frequentemente bem-humoradas, ele guarda para os filmes dos outros. Com frequência, seus filmes versam sobre obras ou sequências de outros cineastas, analisam métodos de montagem e representação, e

[3] Parafraseamos, aqui, algumas formulações de Mateus Araujo (2018) sobre o cinema de Godard e que nos parecem válidas para pensar o cinema de Farocki.

convocam, direta ou indiretamente, dispositivos de produção imagética. Seu pensamento, mesmo que gestado nas regiões da linguagem cinematográfica, costuma transbordar para outros contextos e delinear apreensões multifacetadas das manifestações imagéticas do mundo.

Farocki atua, em todos os casos, criando interstícios entre os fragmentos de mundo perscrutados, os quais, do contrário pareceriam inseridos em fluxos continuados, vias de passagem velozes demais, colmatadas que estão pela lógica de sincronização ininterrupta que rege o programa capitalista. Para que o pensamento *do* — e *com* — o cinema possa se manifestar, é preciso traçar desde cedo métodos capazes de instaurar intervalos, a princípio com maior fervor (nos filmes de caráter militante), depois com quase frieza (especialmente nos ensaios fílmicos dotados de comentários, em tom quase monocórdico), um rigor de máquina e de autômato que, não obstante a existência de ressalvas, foi descrito por alguns como uma voz "desencarnada". Assim fazendo, o cineasta como que entreabre a superfície legível de objetos e sistemas tecno-midiáticos, em um entrecruzamento complexo das esferas da guerra, da economia, da política, da comunicação e da sociedade.

* * *

Esta tese se divide em cinco capítulos, que se dedicam a uma parcela considerável da obra de Harun Farocki, abrangendo desde o seu primeiro filme, *Dois caminhos*, dedicado a examinar uma pintura cristã antiga, até sua última obra, *Paralelo* (2012-2014), realizada a partir de imagens de videogame. Cada um dos capítulos circunscreve um conjunto delimitado de objetos fílmicos, com base em critérios que concernem seja à forma ou ao contexto de sua produção.

Começamos por compor um **primeiro capítulo** dedicado a deslindar as bases de análise e intervenção política que fundamentam a trajetória de Farocki. Para tanto, abordamos o período de sua juventude que vai desde o ano do seu ingresso na DFFB — Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (Academia Alemã de Cinema e Televisão de Berlim), em 1966, até a realização de *Fogo inextinguível*, em 1969, um ano depois de ele ter sido expulso da instituição. Nesse ínterim, o diretor vivenciou os anos mais turbulentos da militância estudantil de Berlim Ocidental. A construção coletiva e o ativismo estabelecido com as lutas concretas da época ajudaram a moldar sua consciência política e influenciaram decisivamente sua formação intelectual. Para

melhor situar o contexto de gestação das obras, bem como oferecer uma base sólida de análise, fizemos um retrospecto das principais reivindicações políticas das juventudes de esquerda naquele momento, pautando-nos especialmente pelas pesquisas de Christina Gerhardt (2017; 2018) e Quinn Slobodian (2012). Também incluímos indícios que demonstram a participação do diretor nas ações políticas e que ajudam a entender um pouco suas atitudes no cinema e no mundo.

Os filmes analisados nesse capítulo inicial apresentam, no geral, um caráter nítido de agitação e enfrentamento das instituições, que despertavam, por inúmeras razões, a indignação feroz dos estudantes. É o caso de *Os jornais deles*, resposta frontal contra o grupo editorial Axel Springer, gestada no seio do Gruppe 3, um coletivo de reflexão e prática cinematográfica insurgente; *As palavras do presidente*, resposta à violência policial contra os estudantes durante a visita do xá iraniano ao país; *Natal branco*, um pequeno panfleto contra a Guerra do Vietnã; *Sem título ou o cinema itinerante para estudantes de engenharia* (*Ohne Titel oder Wanderkino für Ingenieurstudenten*, 1968), filme perdido, que buscava conscientizar os técnicos nas fábricas; e *Fogo inextinguível*, que também aborda a Guerra do Vietnã. O que todos esses filmes trazem, em comum, é um uso político do meio cinematográfico, especialmente se considerarmos que cada um deles consistia em uma resposta dupla: por um lado, aos acontecimentos concretos da luta, por outro, às perversas imagens do mundo veiculadas pelos jornais e pelas redes de televisão. No último deles, *Fogo inextinguível*, observamos já certo distanciamento em relação ao caráter de agitação dos filmes realizados no contexto do movimento estudantil. A partir desse ponto, ocorre uma passagem do diretor para atitudes críticas pautadas por uma motivação analítica, que dará o tom de suas obras posteriores.

Após esse primeiro momento, de contextualização da militância de Farocki, realizamos um passo adicional no **segundo capítulo**, que busca evidenciar os experimentos de depuração e questionamento de Farocki em relação às práticas televisivas, bem às formas narrativas convencionais, predominantemente ao longo da década de 1970. Seguimos o percurso do diretor na sua primeira década fora da DFFB, marcada pelas produções televisivas no âmbito da WDR (West 3), canal de televisão pública da Alemanha Ocidental. De maneira geral, tais obras são caracterizadas por uma atitude crítica acentuada em relação às imagens do mundo, no sentido de que os procedimentos midiáticos de produção e representação do mundo são minuciosamente destrinchados. Em um primeiro momento, nosso esforço buscou

situar as obras realizadas na WDR, a partir de dois materiais basilares: as pesquisas de Volker Pantenburg (2017a; 2017b; 2017c; 2019), sobre a emissora, e os fragmentos autobiográficos de Harun Farocki (2017b). Depois, com base no manifesto intitulado "O QUE DEVE SER FEITO" (FAROCKI, 2017), que traduzimos como anexo desta tese, avaliamos algumas proposições de Farocki para renovar os modos de narração e documentação por meio dos filmes. Por fim, explicitando com maior ênfase nosso diálogo com Thomas Elsaesser (1985, 2004a, 2004c), abordamos as duas ficções realizadas por Farocki.

Nas análises realizadas, a fim de demonstrar o aprimoramento consistente do método de trabalho farockiano, subdividimos os filmes em torno de quatro eixos. No primeiro, incluímos as duas colaborações realizadas com Hartmut Bitomsky, que consistem em tentativas rigorosas de veicular conceitos marxistas no cinema. São elas, *A divisão dos dias* (1970) e *Alguma coisa autoexplicativa* (1971). No segundo eixo, deslindamos as operações de dois episódios realizados por Farocki para a série *Telekritik* (também da WDR), nos quais ele interpõe uma crítica incisiva ao meio televisivo, a partir dos princípios técnicos e estéticos que lhe são constitutivos. No terceiro eixo, abordamos duas das obras mais vigorosas do realizador na década de 1970, *Narração* (1975) e *Entre duas guerras* (1978), que investigam o entrelaçamento entre as esferas da produção e da guerra no mundo moderno. No quarto eixo, abordamos o segundo e último longa de ficção de Farocki, *Diante dos olhos, Vietnã*, que oferece um balanço bastante desiludido em relação aos caminhos da militância, passados e futuros. A partir de então, interessado em buscar maneiras alternativas para lidar com as imagens do mundo e compreender seus mecanismos e contextos de gestação, Farocki dividiria seus esforços em duas estratégias fílmicas principais: a observação e o ensaísmo.

O **terceiro capítulo** consiste, assim, em um esforço modesto de conferir destaque aos documentários de Farocki que se pautam pelo regime da observação. Eles se debruçam, grosso modo, sobre situações sem quase nenhum interesse cinematográfico explícito, seja pela escassez de oportunidades de drama, pela dificuldade de condensação do tempo ou pelo elevado grau de padronização. Para analisar tais obras, foi preciso, no geral, lançar mão de uma descrição minuciosa, capaz de valorizar as relações narrativas muitas vezes sutis que cada filme busca compor, a partir de situações aparentemente inexpressivas. Analisamos, em um primeiro momento, filmes que enfrentam contextos de produção de imagens técnicas

para fins de publicidade, caso de *Uma imagem* (1983), *Natureza morta* (1987) e *A aparência* (1996). Depois, voltamo-nos para os filmes que abordam atividades de treinamento e gestão em contextos corporativos: *O treinamento* (1987), *O re-treinamento* (1994) e *A entrevista* (1997). A seguir, tratamos filmes que mostram modos de planejamento de espaços determinados ou reuniões corporativas, como a construção de shoppings ou a arquitetura dos escritórios empresariais: *Os construtores dos mundos de compras* (2001), *Nicht ohne Risiko* (2004), *Um novo produto* (2012) e *Arquitetos Sauerbruch Hutton* (2013). Por fim, investigamos duas obras de observação centradas no tema do trabalho manual: *Em comparação* (2007), que observa a fabricação artesanal de tijolos e a compara às formas de mecanização da atividade, e *Georg K. Glaser, ferreiro e escritor* (1988), no qual o ofício de moldar o metal está associado à tarefa da escrita. Para fechar o capítulo, escolhemos um filme que reúne, de algum modo, todas as questões desse conjunto, *Como viver na RFA* (1990).

Na história do cinema, cabe destacar, ainda que alguns desses campos, como a imagem publicitária, recebam alguma dose de atenção crítica, é pouco comum um enfrentamento detido, com a câmera, dos processos envolvidos em estúdios, institutos e corporações. A conduta de Farocki, portanto, consiste em um trabalho rigoroso de observação, quase sempre em parceria com o cinegrafista Ingo Kratisch, seu parceiro inseparável de cinema. A câmera, de maneira geral, nos permite apreender, como um misto de documentação e ficção, situações como uma reunião de negócios ou um seminário de treinamento empresarial. Por um lado, os acontecimentos se desdobram com aparente continuidade perante os nossos olhos, mas, por outro lado, há uma dose de decupagem, de construção, que reforça o caráter artificioso daquilo que vemos. Em um tipo tácito de *reductio ad absurdum*, a atitude de negatividade é como que suspensa, para dar lugar a uma emulação tácita daquilo que se observa. É só a partir desse compromisso radical com a situação mostrada que Farocki pode restituir, a ela, uma forma sutil de crítica, evidenciando seu caráter algo paradoxal.

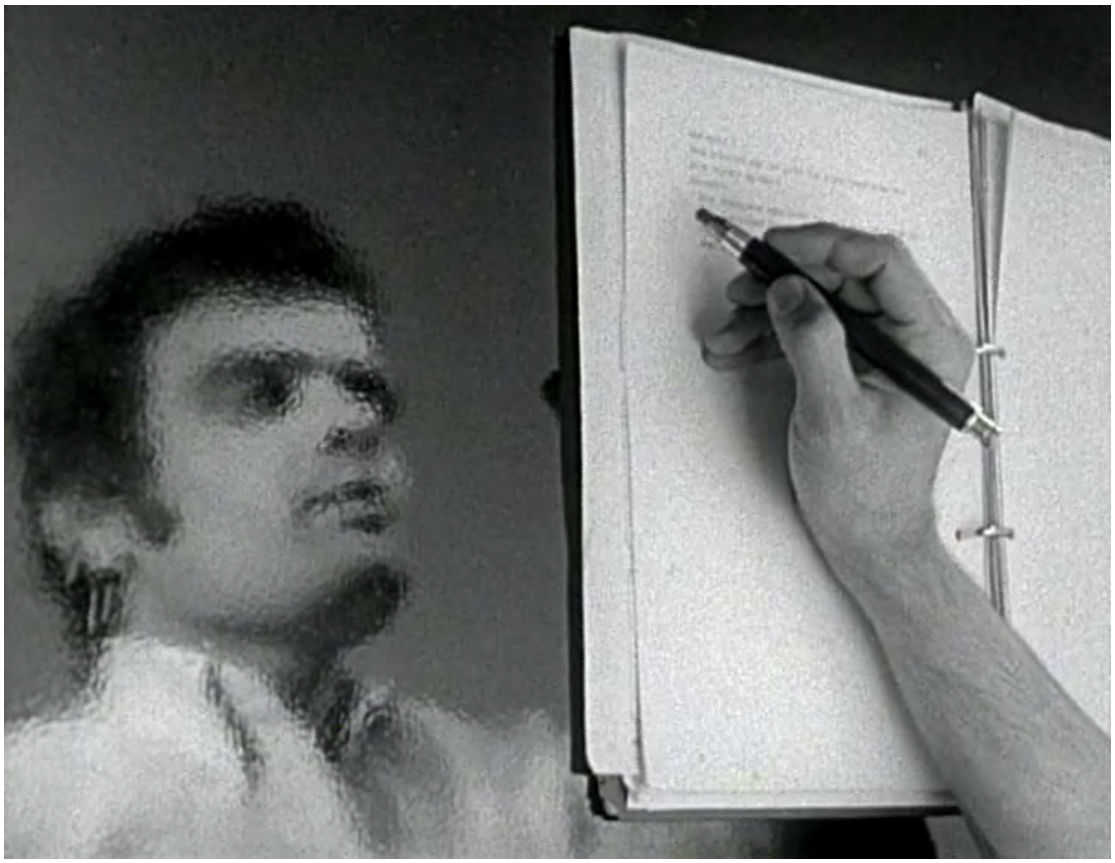
Em paralelo aos filmes de observação, muitas vezes complementando-os ou oferecendo perspectivas contrastantes àquelas colhidas sob a modalidade do documentário, Farocki desenvolveu uma ampla frente de trabalho sob a forma do ensaio fílmico, contemplados no **quarto capítulo**. Aqui, nossa aposta consistiu em estender a trilha aberta pelos estudos sobre o ensaísmo no cinema, utilizando a análise fílmica para compreender os modos de construção do pensamento nas obras de

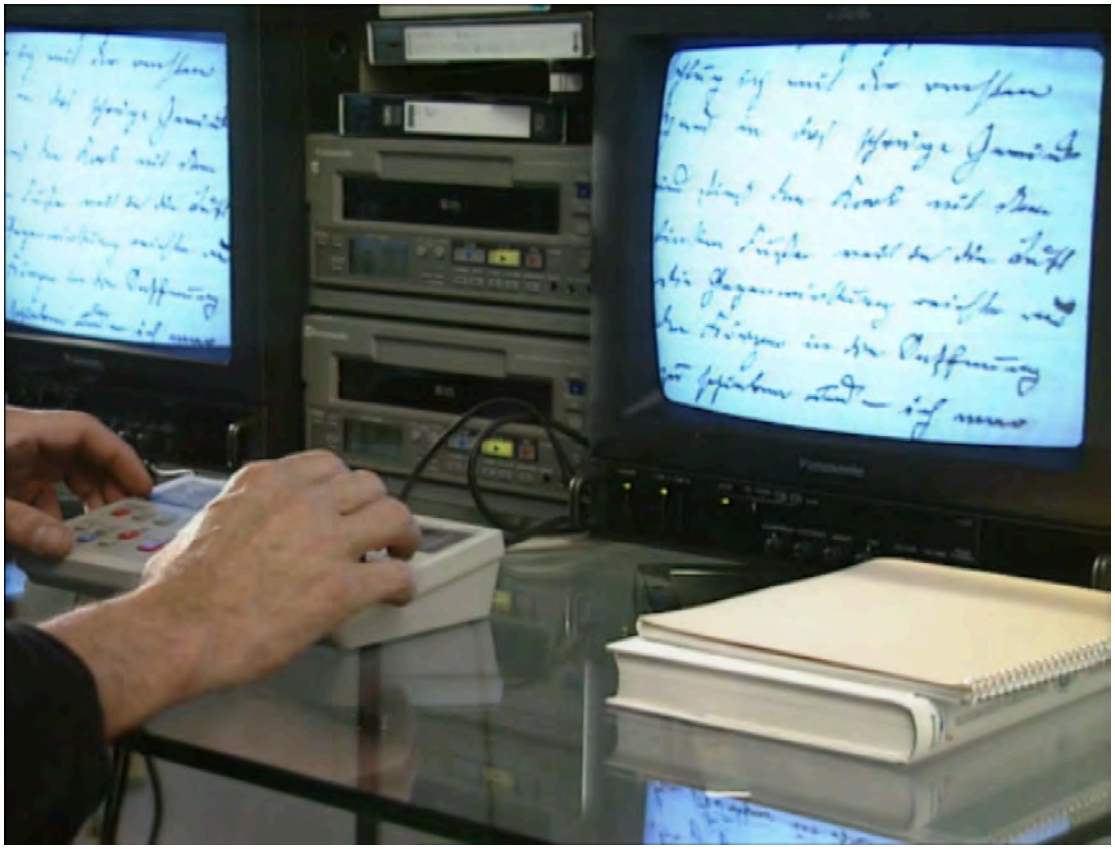
Farocki. Por outro lado, delineamos, na imanência dos filmes, alguns aspectos particulares do trabalho do cineasta alemão, especialmente sua economia de narração rigorosa e sua tendência a recompor redes de ilações e transferências entre imagens diversas colhidas no mundo. Buscamos ressaltar o impulso de dissociação e recombinação da montagem, em relação aos materiais convocados, que permite compreender suas condições de produção e reavaliar as possibilidades interpretativas de cada tema ou motivo. Existem diferenças importantes entre os filmes tratados nesse capítulo, algo que tivemos o cuidado de matizar ao longo dos agrupamentos em tópicos. Em um primeiro momento, reunimos três proposições fílmicas que, além de serem os primeiros trabalhos de maior fôlego do diretor sob a forma do ensaio, fornecem o modelo para as variações posteriores. É o caso de *Como se vê* (1986), de *A saída dos operários da fábrica* (1995) e de *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989), obra que fornece o título para esta tese. Ao combinar imagens de diferentes contextos para compor uma reflexão consistente em torno de determinados temas, esses ensaios realizam um rigoroso trabalho de decifração do presente. Em um segundo momento, associamos duas obras que tematizam o processo de derrocada da União Soviética em dois países distintos: a Romênia, em *Videogramas de uma revolução* (1992) e a própria Alemanha, em *O papel da liderança* (1994). Pelo fato desses dois ensaios darem ênfase às imagens televisivas, no seu processo de compreensão dos fenômenos sócio-históricos, agregamos ao conjunto um terceiro filme composto unicamente por comerciais televisivos, *Um dia na vida de um consumidor* (1993). Em um terceiro momento, decidimos destacar duas obras que lançam as bases para a renovação da montagem do cineasta a partir de sua noção de "influências transversais" (FAROCKI, 2015b). Tanto em *Interface* (1995) quanto em *A expressão das mãos* (1997), observamos uma combinação de imagens por meio de dois ou mais monitores de reprodução. Por fim, tratamos de três obras nas quais Farocki aprofunda suas investigações com materiais pouco usuais no circuito cinematográfico, especialmente aquelas imagens que ele nomeia de *operativas*, por não serem destinadas à recepção estética, mas sim ao cálculo e à ação. Essas três obras são: *Imagens da prisão* (2000), *Reconhecer e perseguir* (2003) e *Contra-música* (2004).

Os dois últimos conjuntos de filmes, acima, cujas pesquisas se pautam basicamente pelas noções de *influências transversais* e de *imagens operativas*, abrem uma via para as intervenções de Farocki nos espaços de arte, como museus e galerias.

No **quinto capítulo**, sondamos algumas dessas obras, limitando-nos a priorizar, contudo, as repercussões nos dispositivos instalativos de modos de organização dos materiais já presentes nos filmes anteriores. Se, por um lado, perdemos algo ao não desenvolver o pleno potencial de espacialização e recepção peculiar aos circuitos das artes visuais, por outro lado, apostamos na importância de se demarcar o enraizamento de Farocki no campo simbólico do cinema, cuja lógica de montagem ele não parece abandonar. Em *In-formação* (2005), *A saída dos operários da fábrica em onze décadas* (2006), *Deep play* (2007), *Jogos sérios* (2009-2010) e *Paralelo* (2012-2014), o cineasta preserva uma autonomia considerável na composição de suas obras instalativas, dando continuidade ao seu processo de apreensão analítica das imagens do mundo e renovando-o por outras vias.

Muito do que se realizou nesta pesquisa não seria possível sem as bases sólidas lançadas por investigadores que veem tentando, nas últimas quatro décadas, traduzir em palavras a complexa obra de Harun Farocki. Entre vários nomes que poderiam ser citados, cabem destacar os de Thomas Elsaesser, Peter Voltzenlogel, Christa Blümlinger e Volker Pantenburg. Um cineasta que se dedicou sistematicamente, por mais de quatro décadas, ao enfrentamento das condições tecnológicas de produção da imagem e de inscrição dos sujeitos no mundo, adquire nos dias de hoje uma relevância fundamental. Ainda estamos longe, é certo, de uma consciência apropriada em relação à presença da técnica em nossa civilização, seja para enfrentar seus problemas cada vez mais acentuados, enquanto a ameaça de catástrofes sem precedentes se delineia nos contornos geopolíticos de todo o globo; seja para tomar as rédeas de um destino novo, inteiramente desconhecido. Em ambos os casos, as investigações realizadas por Farocki assumem uma função crítica importante, cuja agudeza fortalece as lutas políticas movidas no presente. Por esse motivo, as questões exploradas nesta tese assumem um caráter de contestação premente, tanto para o cinema quanto para a história.





1. Cenas políticas

O conhecimento do homem sobre a matéria
é o conhecimento de suas formas de
movimento, porque nada existe neste mundo
exceto matéria em movimento, e esse
movimento deve assumir certas formas.

(Mao Tsé-Tung, "Sobre a contradição")

Mostrado em *plongée*, um jovem de costas, com cabelos negros ligeiramente volumosos, vestido de calça jeans e camisa preta, termina de escrever uma frase no asfalto, com tinta branca. Finda a tarefa, ele se levanta, abandona o quadro pela lateral, e nos deixa enxergar, sobre o chão, uma inscrição em letras capitais: "BRECHT DIE MACHT DER MANIPULATEURE!" (em bom português, "QUEBREM O PODER DOS MANIPULADORES!") (FIG. 1A). Tal expressão, cabe notar, não está grafada em papel ou cartaz, nem estampada em quadro negro, e muito menos organizada em um letreiro de cinema convencional. Escrita na superfície da rua, ela constitui a cartela de título de um filme realizado por Helke Sander em 1968, quando ela estudava na DFFB — *Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin* (Academia Alemã de Cinema e Televisão de Berlim). Mesmo de costas, o jovem pode ser identificado como um dos colegas de curso da diretora, que interpreta a si mesmo no curta-metragem. Seu nome, Harun Farocki. Ele entra de novo no quadro e escreve o restante dos créditos no chão: os nomes da diretora, dele mesmo, de Skip Norman e Uli Knaudt, todos alunos da DFFB, além de "outras pessoas do acampamento antiautoritário", referência à ocupação da Academia pelos estudantes (FIG. 1B).

A premissa do filme é explicitada em um novo diagrama traçado por Farocki, logo após os créditos: "INDÚSTRIA DE BASE (AÇO, ETC.)" e "INDÚSTRIA DA SUPERESTRUTURA (IDEOLOGIA)", "ALIADAS DA IMPRENSA" "CONFORME EXEMPLIFICADO" "NO CASO AXEL SPRINGER" (FIG. 1C). Trata-se, como veremos, de um filme de protesto e agitação. A voz *over* vem reforçar a problemática e afirma que "a partir do poder econômico, vem o poder político". Farocki escreve os nomes dos 16 jornais do grupo de Axel Springer, magnata que monopolizava a imprensa berlinense. Ao fim da sequência, introduzindo a próxima cena, a voz *over* pergunta: "Por quê você lê *Die Welt*, senhor presidente?".

Figuras 1A, 1B e 1C: créditos iniciais de *Quebrem o poder dos manipuladores* (*Brecht die Macht der Manipulateure*, 1968) de Helke Sander, escritos por Farocki sobre o asfalto.

O curta de Sander explicita o conluio político e econômico do grupo editorial berlinense fundado e controlado pelo magnata Axel Springer. A proposta da diretora tinha uma verve de insurreição, que a levou a inventar uma forma singular de protesto cinematográfico. A sequência de abertura do filme nos leva a pensar nas afinidades com a obra de Farocki: ambos os diretores enfrentaram, por meio da *práxis* cinematográfica, o complexo cruzamento entre indústria, ideologia e representação midiática. Podemos associar *Quebrem o poder dos manipuladores* (*Brecht die Macht der Manipulateure*, 1968), formal e tematicamente, a outras obras realizadas pelos estudantes da DFFB no mesmo ano, em especial *Nossas pedras* (*Unsere steine*, 1968) de Ernst-Ulrich Knaudt e *Os jornais deles* (*Ihre Zeitungen*, 1968) de Farocki. Elas repercutem, de diferentes maneiras, o mesmo caso dos militantes de esquerda da época contra o grupo editorial Axel Springer.

Em seus primeiros anos de carreira, Farocki foi tomado pelos ímpetos do movimento estudantil, que trazia, como fator fundamental de consciência política, um desacordo profundo diante das práticas da mídia corporativa. Nascido em 1944, na pequena cidade tcheca de Nový Jičín, na região dos Sudetas (região leste da atual República Tcheca, na época anexada à administração nazista), ele era filho de Abdul Qudus Faroqui, médico indiano de religião islâmica, e de Lili Draugelattis, correspondente de veículos estrangeiros e estudante de medicina. Farocki resume sua infância, a adolescência e o início da vida adulta com as seguintes palavras:

> Eu deveria ter nascido em Berlim, no Hospital de Virchow, mas saímos da cidade devido aos bombardeios. Nasci em Neutitschen, hoje Nový Jičín, naquele tempo Sudentengau, hoje República Tcheca. Ficamos lá apenas algumas semanas; passamos menos tempo do que o necessário, o que explica eu não ser tcheco nem sudeto. Gastei muito tempo com a grafia do meu nome, Harun El Usman Faroqui, até que a simplifiquei em 1969. […] Meu pai era indiano. Foi treinado, inicialmente, para ser piloto em Dessau; depois, completou seu primeiro período de estudos com uma tese de doutorado intitulada *O conflito hindu-maometano do ponto de vista econômico*, em Griessen, e em seguida estudou medicina em Berlim. Minha mãe era alemã e cresceu em Berlim. Depois de seu treinamento como correspondente de língua-estrangeira, ela trabalhou para a sociedade científica e estudou medicina por alguns semestres. Em 1947, mudamos para a Índia, onde meu pai tentou se estabelecer como medico. A guerra civil nos levou a lugares diferentes. Em 1949, mudamos para a Indonésia, onde minha irmã Suraiya e eu fomos à escola. Primeiro em Sukabumi, depois em Jakar; a língua oficial da escola era o holandês. […] [Em 1953-1958,] voltamos a viver na Alemanha. Moramos em Bad Godesberg, uma pequena cidade perto de Bonn, onde apenas cinco casas haviam sido bombardeadas, e onde frequentei a escola jesuíta, também frequentada pelos filhos da elite. Vi meus primeiros filmes de gângster e de faroeste no cinema Burgichtspiele. Outras experiências culturais: em 1958, em Colônia, houve a grande exposição de Picasso; em Bonn, assisti, no teatro da escola, à peça *A nossa cidade*, de Thornton Wilder. […] [Em 1958-1962,] meu pai montou um consultório em Hamburgo. Morávamos numa casa conjugada e tínhamos um Mercedes. Vi a estreia mundial da peça de Brecht, *A Santa Joana dos matadouros*. As coisas não iam bem na escola. Eu ia, todos os dias, a um bar mal frequentado, o que ajudava a me rebelar contra meu pai. Fugi de casa várias vezes e queria ser escritor. […] [Em 1962-1966,] finalmente fugi de casa, me mudei para Berlim Ocidental e, seguindo os exemplos dos beatniks, sobrevivi de empregos casuais e vivi em apartamentos baratos. Também frequentei aulas noturnas e, finalmente, terminei o segundo grau. Eventualmente, conseguia que aceitassem alguma critica para um rádio ou jornal e, ocasionalmente, um pequeno texto literário. […] Nesse ano [de 1966], fiz meu primeiro curta de três minutes para um canal de televisão de Berlim (*Zei Wege*/*Two Paths*). Casei-me com Ursula Lefkes. Fui aceito para a recém-aberta Academia de [Cinema e Televisão] de Berlim, a DFFB. Também tirei minha carteira de motorista (FAROCKI, 2010, p. 66-67).

Destaquemos, desde já, a rebeldia e o inconformismo próprios da juventude, com a fuga de casa e as idas ao bar mal frequentado. Notemos, também, o apreço por Brecht, as intervenções no rádio e na televisão e, principalmente, o seu ingresso na primeira turma da DFFB, em 1966. A influência do ambiente universitário da Berlim Ocidental, prenhe de experiências políticas, de debates intensos sobre a ação militante, de contestações contra o estado das coisas vigente, de reavaliação crítica do funcionamento da sociedade, foi decisiva para a formação intelectual e artística de Farocki. Tudo isso, em meio à efervescência explosiva do "longo 1968" (STAM, 2018), período entre 1966 a 1972 que se caracteriza pela emergência de uma nova

esquerda, capaz de acolher intensidades sociais diversas em relação às esquerdas precedentes. Os principais fatores da formação do cineasta, vê-se logo, não vieram diretamente da aprendizagem oficial na DFFB, escola da qual ele foi expulso por duas vezes. Mais importantes foram as vivências e buscas realizadas ao lado dos colegas da época, coletivamente comprometidos com um espírito político irreverente que se moldava em uma atitude de discordância em relação aos representantes usuais da norma, da ordem e da disciplina.

1.1 Zero de conduta?

Existiria um quarto filme dos alunos da DFFB sobre o grupo editorial Axel Springer, além dos já mencionados — *Quebrem o poder dos manipuladores*, *Nossas pedras* e *Os jornais deles.* Trata-se de um curta-metragem inacabado, concebido por Holger Meins, também ele colega de Sander, Farocki e Knaudt na Academia. Meins, cabe lembrar, se tornou muito conhecido posteriormente, devido à sua participação no *RAF — Rote Armee Fraktion* ("Fração do Exército Vermelho"), ao lado de Ulrike Meinhof, Gudrun Enssin, Horst Mahler e Andreas Baader. O militante, que morreu em circunstâncias cruéis na prisão[4], era figura frequente nas mobilizações políticas da época, dentro e fora da DFFB. Fragmentos do seu filme, que traria o título irreverente de *BZ ins Klosett* ("Berliner Zeitung no banheiro" ou "Berliner Zeitung na privada"), podem ser vistos em um corte de 1978 do documentário *Sobre Holger Meins* (*Über Holger Meins*) de Gerd Conradt e Hartmut Jahn[5] e no filme *Uma juventude alemã* (*Une jeunesse allemande*, 2015) de Jean-Gabriel Périot (FIG. 2). Neles, vemos um jovem que defeca no banheiro e, ao acabar, limpa a bunda com um exemplar do Berliner Zeitung, um dos jornais editados pelo grupo Springer. Em seguida, joga-o na privada, por cima das fezes. A mensagem, provocativa, estaria conectada à visão da militância no período: Meins questionaria a sujeira da mídia corporativa, cujo discurso corrupto sobre o mundo se igualaria aos excrementos no vaso. Mas o que

[4] Meins representa um dos primeiros casos de prisão completamente midiatizada, no qual a ação da polícia estava perfeitamente sincronizada com o planejamento da imprensa, conforme sugere o filme *Über Holger Meins* (1982), de Gerd Conradt e Hartmut Jahn.

[5] A versão mais difundida, *Über Holger Meins — Ein Versuch, Unsere Sicht heute* (*Sobre Holger Meins — Uma tentativa, nossa visão hoje*, 1982), não traz os extratos do filme de Meins.

mobilizava Farocki e seus colegas contra o magnata Axel Springer e seu grupo, com força o suficiente para eles se engajarem em um projeto coletivo de agitação política?

Figuras 2A e 2B: fragmentos do filme *BZ ins Klosett*, de Holger Meins.

Não existe resposta única para essa questão. Deixando-se de lado, provisoriamente, o papel mais abrangente das mídias na sociedade, o que vem à tona é o conluio, entre a imprensa corporativa e outras forças institucionais (polícia, empresas, políticos), contra as posições dos estudantes na época. Juntas, essas entidades produziam um perverso consenso da população alemã em relação às guerras da Argélia e do Vietnã, ao mesmo tempo que difamavam os militantes, em especial as juventudes de esquerda, que protestavam contra o autoritarismo reinante na Alemanha Ocidental. A posição dos estudantes resulta, portanto, de uma rede de relações complexas em torno das representações midiáticas, naquele momento. Exemplar, nesse sentido, é a atuação de Ulrike Meinhof, militante notável que realizava, desde o final de década de 1950, intervenções em rádios, jornais, revistas e emissoras televisivas. Tendo sido editora da revista *Konkret*, fundada por Klaus Rainer Röhl, ela representava "uma extrema-esquerda engajada, porém 'séria' e 'responsável'" (PÉRIOT, 2015, p. 63). Em geral, ela contestava a violência do Estado policial então instalado na República Federal da Alemanha (a Alemanha capitalista), cuja democracia hipócrita ainda não teria se desvinculado da herança nazista. Não cabe retraçar em detalhes a história de Ulrike nem do RAF, grupo do qual ela fez parte ao lado de Meins[6], mas somente ressaltar que ela foi umas das principais porta-vozes do

[6] Sobre o RAF, conferir SMITH, J.; MONCOURT, André. *The Red Army Faction: A documentary history* (2 vols.). Londres: PM Press, 2009 e 2013. VARON, Jeremy. *Bringing the war home*. Berkeley: University of California Press, 2004. PASSMORE, Leith. *Ulrike Meinhof and the Red Army Faction*.

movimento estudantil na Alemanha, na década de 1960, e que seu pensamento está estreitamente ligado ao contexto universitário vivenciado por Farocki.

De maneira geral, as lutas das esquerdas ao redor do mundo, na década de 1960, que culminariam nos acontecimentos de 1968, partiam do desejo de subverter as estruturas hegemônicas da sociedade e denunciar as práticas opressivas que constituíam, em diferentes níveis, a norma de um estado capitalista que adquiria proporções globais (ROSS, 2002). Cada vez mais, o somatório das forças instituídas pela imprensa, pela guerra, pelas corporações e pela política de gabinete reproduzia as dinâmicas de alienação e exploração que operavam no conjunto da vida cotidiana — escola, casa, empresa, fábrica. Tais aspectos assumiam no chamado Bloco Ocidental, formas relativamente veladas, de modo que países como a RFA encenavam uma aparência democrática. Mas o exercício do poder no dia-a-dia capitalista encontrava também correlatos nas violências ostensivas cometidas, em países do Terceiro Mundo, pelas políticas internacionais dessas supostas democracias ocidentais.

A circulação de imagens sangrentas nas mídias, o surgimento de focos de resistência e guerrilha, a difusão de narrativas e reflexões revolucionárias, tudo isso tornava patente as injustiças do mundo, e gerava uma comoção internacional em diferentes nações. Uma característica fundamental dos movimentos de libertação dos operários e estudantes — ainda que na Alemanha Ocidental a participação dos trabalhadores não tenha sido expressiva — era a necessidade de articular as tensões domésticas com a expressão de uma solidariedade internacional, no reconhecimento tácito de um inimigo global. Havia não apenas uma causa comum, que unia pessoas insurgentes de diferentes regiões do globo, mas também uma reiteração de discursos, palavras de ordem, leituras, cartazes, atitudes e gestos, sem falar em outros signos e elementos culturais compartilhados, como filmes e objetos de arte. A oposição ao Imperialismo estadunidense e à Guerra do Vietnã fornecia uma das principais bandeiras transnacionais, levantadas por manifestantes a milhares de quilômetros de distância entre si, da França ao Japão, da Alemanha à Venezuela. Construía-se, em torno de certos acontecimentos, uma solidariedade que atravessava fronteiras e idiomas, e ecoava nos movimentos de resistência anticolonial, antirracista e anti-imperialista. A eficiência das guerrilhas vietcongues, contra a máquina de guerra estadunidense, fornecia a imagem mais disseminada de força e libertação. Além disso,

---

New York: Palgrave Macmillan, 2011. MEINHOF, Ulrike. *Everybody talks about the weather... We don't: The writings of Ulrike Meinhof*. New York: Seven Stories Press, 2008.

palavras e ações revolucionárias, como na então recente tomada do poder em Cuba (o sonho inesgotável de uma Sierra Maestra), serviam de inspiração para desafiar as barreiras visíveis ou invisíveis da dominação. "Criar dois, três, muitos Vietnãs" era a divisa de Che Guevara, repetida por milhões de vozes ao redor do mundo.

Ao mesmo tempo, ao clamarem por amplas transformações sociais, cada um desses movimentos enérgicos articulava uma resposta frontal em contextos mais circunscritos. Os fatores locais ou nacionais traziam marcações políticas singulares, que congregavam histórias específicas e demandavam estratégias próprias de organização. Na Alemanha Ocidental, e particularmente em Berlim, "o legado [nazi-]fascista, as ruínas da Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria modelaram os movimentos sociais emergentes" (GERHARDT, 2018a, p. 16). Grosso modo, criticava-se o silêncio em relação ao período hitlerista e a ausência de um esforço significativo para de-nazificar o país, especialmente quando comparado à Alemanha Oriental. Segundo estimativas, 60% dos oficiais do exército da Alemanha Ocidental, em 1965, haviam lutado pelos nazistas, e pelo menos dois-terços dos magistrados foram servidores do Terceiro Reich (VARON, 2004, p. 33; BRÜCKNER, 1976, p. 74). Além disso, no período mais intenso do movimento estudantil, entre 1966 e 1969, o chanceler alemão era Kurt Georg Kiesinger, que havia sido membro do Partido Nazista e chefe-assistente do Departamento de Propaganda Radiofônica do Ministério das Relações Exteriores do Terceiro Reich. Junto à percepção da RFA como um estado autoritário, que mantinha elementos estruturantes do período nazista, havia questões de política interna e externa que indignavam os estudantes. Entre elas, o cerceamento das liberdades individuais, a fragilização das posições de esquerda, a imbricação entre interesses públicos e privados, a adoção do rearmamento pelo país e a subserviência do governo à ideologia imperialista e liberal estadunidense.

As frentes partidárias e parlamentares, eleitas como representantes legais da via democrática, intensificavam o descontentamento das frações menos conformadas da população, dado que praticamente não havia respaldo oficial para as demandas à esquerda. Mais ainda, a despeito da discordância da maioria dos eleitores em relação ao rearmamento e às armas nucleares (KÜNTZEL, 1992, p. 11; WITTNER, p. 61), a *CDU — Christlich-Demokratische Union Deutschlands* (União Democrata-Cristã) conseguia aprovar, junto ao parlamento alemão, quase tudo o que queria, sem encontrar oposição efetiva para as suas decisões. A reinserção do país na OTAN, o estabelecimento das Forças Armadas e a consolidação do arsenal de armas nucleares

eram alguns dos tópicos problemáticos. Em 1956, o *KPD — Kommunistische Partei Deutschlands* (Partido Comunista da Alemanha) fora banido da República de Bonn. Em 1959, o *SPD — Sozialdemokratische Partei Deutschlands* (Partido Social Democrata da Alemanha) lançou o Programa Godesberg, no qual abandonava explicitamente a representação da classe trabalhadora e adotava a defesa da livre economia de mercado. Em 1961, para abafar diferenças internas, o mesmo SPD votou uma resolução que excluiu sumariamente sua ala jovem, a *SDS — Sozialistische Deutsche Studentenbund* (União Socialista dos Estudantes da Alemanha). Em 1964, estabeleceu-se o *NPD — Nationaldemokratische Partei Deutschlands* (Partido Nacional Democrata da Alemanha), grupo de extrema-direita, com matriz neonazista, em atividade até hoje. Em 1966, enfim, a CDU e o SPD formaram uma "Grande Coalisão" liberal.

O engessamento da democracia representativa, na Alemanha Ocidental, se agravou pela cooptação do SPD pelas forças liberais, o que gerou um verdadeiro vácuo político e um cerceamento cada vez maior das posições dos eleitores à esquerda (FICHTER; LÖNNENDONKER, 1977, p. 9). A saída encontrada, portanto, foi agir de maneira independente, articular confrontações nas ruas para fazer oposição à política dos gabinetes. Como resultado, os movimentos sociais de esquerda crescem acentuadamente na década de 1960, reunindo sobretudo estudantes indignados com as condições estruturais sufocantes (mas não apenas). Os protestos eram pautados, principalmente, por ações de caráter extraparlamentar — as chamadas *APO — Außerparlamentarische Opposition* — que tinham basicamente duas pautas iniciais. Primeiro, a reforma educacional, dado que as universidades inadequadamente superlotadas da Alemanha Ocidental refletiam a lógica autoritária e o legado nazista, insuficientemente repensado no país. Uma das divisas marcantes do período era a expressão "Unter den Talaren, der Muff von 1000 Jahren", ou "sob as vestes dos professores, o mofo de mil anos". Depois, a mencionada tendência à solidariedade internacional, cujos modelos eram encontrados nos movimentos terceiro-mundistas e nas lutas de guerrilha.

Conjugava-se, assim, um entrecruzamento fecundo das resistências, nas zonas do primeiro mundo do capitalismo ocidental e nos territórios do Terceiro Mundo (América Latina, África e Ásia). Tal fator incide fortemente na cinematografia da época, em especial nos debates em torno dos cinemas novos e nas parcerias intercontinentais, com posturas compartilhadas de enfrentamento estético e

antiautoritário. Na Alemanha Ocidental, os acontecimentos da Argélia, do Congo e do Irã tiveram repercussões importantes e provocaram protestos de dimensões consideráveis nas ruas. No âmbito interno, cabe destacar a intensificação do autoritarismo e da violência policial, além da aprovação, em 30 de Maio de 1968, dos chamados *Notstandsgesetze* ("Atos de Emergência"), um conjunto de leis que "permitiam a redução temporária dos direitos constitucionais durante um estado de exceção e que eram portanto fonte de cerceamento" (GERHARDT, 2018, p. 50). Essas leis haviam sido esboçadas pelo governo em 1958, por "recomendação" dos países aliados, como condição para que eles concedessem soberania à Alemanha Ocidental. Revisadas em 1960 e 1963, eram alvo de forte objeção por parte das esquerdas — incluindo sindicatos, uniões estudantis e grupos de oposição extraparlamentar — que viam nelas um perigoso dispositivo de violação dos direitos democráticos fundamentais.

Os filmes mais conhecidos da década de 1960, feitos pelos cineastas do Novo Cinema Alemão que pertenciam ao chamado Grupo de Oberhausen, respondem de maneira direta ou indireta a muitas das questões mencionadas acima, e trazem elementos das manifestações da esquerda no período. *Quem se importa* (*Wen kümmert*, 1960), de Volker Schlöndorff, abordou a Guerra da Argélia, e acabou censurado na Alemanha Ocidental pela *FSK — Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (Autorregulação Voluntária da Indústria Cinematográfica), por "tomar posição contra uma nação aliada". *Machorka-Muff* (1962), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, lida com a penetração nazista no presente "democrático" da Alemanha Ocidental. *Gato e rato* (*Katz und Maus*, 1966), de *Hans Jürgen Pohland*, é uma confrontação irônica, e até mesmo debochada, do militarismo enraizado no país. Sem falar de vários outros filmes, como *A carreira suave* (*Der sanfte Lauf*, 1967), de Haro Senft, *Eu sou um elefante, madame* (*Ich bin ein Elefant, Madame*, 1969), de Peter Zadek, *Abschied von gestern — (Anita G.)* — (*Despedida de ontem*, 1966), de Alexander Kluge, e *Kommunikation — Technik der Verständigung* (*Comunicação — A técnica do entendimento*, 1962), de Edgar Reitz.

Um diferencial do grupo da DFFB, em relação ao Grupo de Oberhausen e outras vertentes do cinema alemão na época, pode ser encontrado no grau de pertencimento dos realizadores aos grupos políticos da juventude, uma vez que eles eram militantes intrínsecos ao corpo estudantil — até onde sabemos, é o único grupo coeso, desse tipo, dentro de Berlim. Fundada em 17 de setembro de 1966, quatro anos

após o Manifesto de Oberhausen, a escola nasce em meio ao convulsivo cenário social da época. Seus primeiros estudantes vivenciaram, em primeira mão, as lutas da esquerda de então, e muitos acabaram engajados nos protestos urbanos. Estabelece-se, assim, um diálogo no mínimo peculiar, no contexto das ondas cinemanovistas ao redor do mundo. Nas palavras de Tilman Baumgärtel (1996), "os curtas-metragens documentários e os filmes de agitação produzidos pelo coletivo de estudantes politicamente ativos da DFFB no período são testemunhas quase esquecidas dos movimentos estudantis" (BAUMGÄRTEL, 1996). Há conexões que demonstram a consistência desse ativismo político coletivo da DFFB, bem como a inserção de Harun Farocki na militância da época. Uma das preocupações centrais do conjunto dos filmes, cabe reforçar, é a cobertura da mídia corporativa sobre os protestos e eventos da época, uma vez que ela sequestrava e distorcia as imagens do mundo para favorecer interesses dos grupos dominantes, como problematiza o filme de Sander.

Que Farocki, enquanto aluno da DFFB, fazia parte das ações estudantis da época com grau significativo de engajamento, que ele dava contribuições pessoais a protestos e debates de agitação na Berlim Ocidental, é algo que pode ser comprovado a partir de muitos indícios. Fabian Tietke, em artigo sobre alguns dos experimentos cine-militantes dos alunos da Academia, chega a afirmar que Farocki foi membro do SDS. A primeira expulsão que ele sofreu da DFFB, em 1967, ao lado de outros cinco estudantes, foi justificada, pela diretoria, pela nota medíocre obtida em um exame. Cabe ponderar, todavia, que "em vez de mostrarem que eram dignos de uma bolsa, os melhores estudantes se revelavam esquerdistas rebeldes", como afirma a voz de Farocki no filme *Todos morremos, mas o que importa é como, e como vivemos nossas vidas. Holger Meins* (*Es stirbt allerdings ein jeder, Frage ist nur wie und wie du gelebt hast. Holger Meins*, 1976) de Renate Sami. Sua participação na escola está marcada, portanto, por uma atitude francamente política. O zero de conduta, para citar o clássico de Jean Vigo, vem associado à consciência antiautoritária: os "maus alunos", aos olhos dos disciplinadores, são aqueles que portam consigo a revolta, jovens diabos, de uma geração oprimida, em levante contra os donos do poder, assentados em diversas instituições (da família ao Estado, dos jornais às empresas).

Figuras 3A e 3B: Farocki e Holger Meins na aula inaugural da DFFB.

A segunda expulsão que Farocki sofreu da DFFB, em novembro de 1968, ao lado de outros 17 estudantes (entre os quais Bitomsky e Meins), foi "devido a agitações políticas" (FAROCKI, 2010, p. 67). Eles haviam ocupado o edifício da escola como resposta à ratificação das Leis Emergenciais, em 30 de Maio de 1968, e permaneceram no edifício até 10 de junho. Os demais alunos, que não foram expulsos, documentaram o episódio em um cinejornal supervisionado por Klaus Wildenhahn, um dos principais exponentes do cinema direto alemão, na época, e que havia recém-assumido o curso de direção da Academia. Em *Cinejornal I — Requiém para uma empresa* (*Wochenschau I — Requiem für eine Firlma*, 1969), acompanhamos acontecimentos posteriores à expulsão, em particular os encontros realizados pelos comitês estudantis e uma assembleia com alunos de diversas instituições, como a *FU — Freie Universität* (Universidade Livre), a *TU — Technische Universität* (Universidade Técnica) e a própria DFFB. Além do evento ser uma desobediência à proibição de reuniões desse tipo, imposta pelas autoridades, ele contava com a presença dos alunos expulsos da DFFB. Farocki, como podemos ver no documentário, fez uma intervenção breve, na qual pronunciou um discurso efusivamente aplaudido no auditório, com cerca de 300 estudantes:

> Dá pra imaginar insurgentes de Filosofia que alugam uma sala, escrevem artigos e os vendem de noitinha em frente à FU. Mas não dá pra imaginar um cineasta que trabalha como pedreiro e então faz um filme de agitação. Se não quisermos que nosso trabalho de agitação fique estagnado, precisamos resolver nossos problemas de organização com sofisticação técnica. Precisamos considerar onde conseguir as máquinas que precisamos. O mesmo vale para o trabalho de agitação com palavras. Precisamos de máquinas de escrever, impressoras e outras coisas. Parece irrealista, mas não é. Nossas universidades possuem impressoras, câmeras, microscópios,

> equipamentos de rádio, máquinas de escrever e muitas outras máquinas úteis. Vamos tomá-las. Precisamos parar… [aplausos no salão]. Precisamos parar de lutar com armas inferiores.

Se pensarmos nos filmes posteriores de Farocki, é impressionante o quanto essa ideia de "sofisticação técnica", que fundamentaria o "trabalho de agitação", ressoa ao longo de sua carreira. Há, em suas obras, uma consciência dos meios de produção que adquire formas e estratégias singulares, no contato com elementos variados. No contexto da assembleia, sua fala se baseia na tomada das forças produtivas, que traz a filosofia de Marx para o contexto de uma guerra comunicacional. No filme de Renate Sami, durante o registro de uma das ocupações da diretoria pelos estudantes, a câmera enquadra um cartaz dentro da universidade, com os seguintes dizeres: "Pegaremos em armas e invadiremos o sistema, para levá-lo à destruição". A frase expressa um espírito combativo e contestador, pautado pela lógica de guerrilha que predominava nos círculos de estudantes na época, e que deixou sua marca no jovem Farocki. Nessa cena, ele é visto no corredor, sentado, quando o cartaz é abaixado, e sua presença reforça, para nós, o pertencimento à causa do grupo e ao debate político de então.

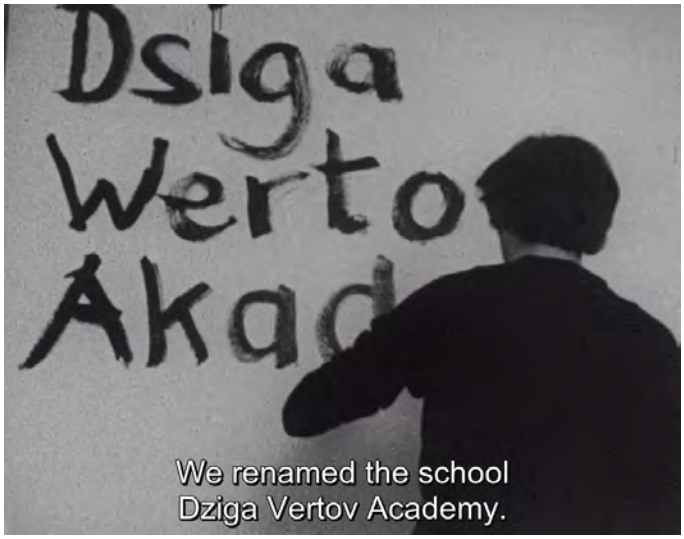


Figura 4: Frame de *Cinejornal II (Wochenschau II, 1969)*.

Em *Cinejornal II* (*Wochenschau II*, 1969), encontramos um seguimento do cinejornal, novamente supervisionado por Wildenhahn. Desta vez, cenas dos estudantes na escola são intercaladas com imagens de uma visita a Berlim de Richard Nixon, o presidente imperialista, em 27 de janeiro de 1969. Sobre essa visita

diplomática, Farocki chegou a fazer um panfleto cinematográfico, com três minutos de duração, chamado *Ohne Titel oder: Nixon kommt nach Berlin* (*Sem Título ou: Nixon vem a Berlim*, 1969). Nixon é representado por um ator, que veste uma máscara tosca, desenhada em saco de papel, em um misto de deboche e indignação. Cartelas veiculam um "slogan" que diz que "o imperialismo é o principal inimigo da humanidade". A montagem fazia uso, também, de outros letreiros, e de fotografias de convulsão social em Chicago, Angola, Caracas, Leopoldville e Saigon. No encerramento, mostrava-se um plano da polícia berlinense, prestes a dispersar uma manifestação[7]. A existência desse filme reafirma as afinidades de Farocki com o movimento estudantil do período, em especial a preocupação de rebater os acontecimentos da época, tal como abordados pelos jornais. Algumas das imagens de *Sem Título ou: Nixon vem a Berlim* parecem ser citadas em *Wochenschau II*, o qual mostra, ainda, cenas da ocupação da DFFB, em junho de 1968, quando os estudantes pintam uma faixa e rebatizam a instituição para "Academia Dziga Vertov" (FIG. 4). A narração explica:

> Renomeamos a escola de Academia Dziga Vertov. Graças a ele, aprendemos a fazer filmes, atuar politicamente, a fazer filmes para mudar o sistema. "Nossa tarefa principal é ajudar os oprimidos e o proletariado a encontrar seu rumo no mundo ao redor deles" [na tela, surgem imagens de *Um homem com uma câmera*].

Em dezembro de 1967, Farocki havia participado de um protesto, na cidade belga de Knokke-le-Zoute. Ela abrigava, então, a quarta edição do EXPRMNTL, festival fundado por Jacques Ledoux, importante curador e especialista em conservação, além de fundador do Museu de Cinema de Bruxelas. Sediado em um cassino luxuoso, lotado de cineastas, artistas de vanguarda, visionários, cinéfilos, curiosos, transeuntes e hippies, o evento era conhecido por considerar "o estado da experimentação em cinema e arte" (BARDON, 2013, p. 54). Não queremos desprezar a relevância do festival, que parecia congregar, como poucos, as preocupações estéticas, culturais e políticas de sua época. O júri da edição de 1967, para se ter uma

[7] Considerado perdido, *Ohne Titel oder: Nixon kommt nach Berlin* foi recuperado e digitalizado recentemente pelo Harun Farocki Institut, tendo sido exibido entre 23/11 e 20/12 de 2019 na Krieg Gallery, na cidade belga de Hasselt. Na exposição foi incluído ainda um outro filme de agitação de Farocki recentemente reencontrado, a pílula de agitação *Anleitung, Polizisten den Helm abzureißen (Instruções para remover capacetes de polícia*, 1969), que mostra, em timbre provocador, o melhor modo de neutralizar um tira.

ideia, era composto por Shirley Clarke, Vera Chytilova, Walerian Borowczyk e Edgar Reitz. Eles entregaram o prêmio principal para *Wavelength* (1967), de Michael Snow. Nos concentraremos nos aspectos que concernem à presença de Farocki no local, quando ele viajou para lá com um grupo de estudantes alemães provenientes, sobretudo, do Institut für Filmgestaltung, em Ulm, e da DFFB. Em sua companhia, estavam Holger Meins, Gerd Conradt e Oimel Mai, entre outros. Ainda que Farocki e Meins tenham se empolgado com alguns dos filmes do festival, como o de Snow, a decepção deles tinha outra razão, como explica Xavier Garcia Bardon:

> O que realmente os espantou foi a afasia política da maioria dos filmes vistos em Knokke. Durante uma época de protestos contra a Guerra do Vietnã, os estudantes [assumiram] a falta de sentido de suas posições como espectadores e decidiram não se calar: "Não podemos ficar sentados em um festival de cinema. Precisamos fazer algo aqui também" [Harun Farocki comenta retrospectivamente sobre os eventos de Knokke no filme *Starbuck — Holger Meins* (2001), de Gerd Conradt]. A intervenção foi gravada em várias ações, algumas das quais fazem pensar […] nas performances de cinema expandido. A primeira estava ligada à exibição do filme *Der weisse Hopfengarten* (1966), de Wolfgang Ramsbott, durante a qual os estudantes desfilavam em frente à tela como soldados, carregando as árvores de natal do palco e apontando-as para a audiência, à maneira de um pelotão de fuzilamento. A segunda interrompeu a exibição de *The Embryo* (1966), de Koji Wakamatsu, no qual uma vendedora de sapatos, sequestrada e drogada, suporta uma tortura terrível do seu patrão. […] Abandonando a sessão, os estudantes alemães, acompanhados de outros da Bélgica, começaram a compor um grande cartaz-manifesto direcionado contra o imperialismo estadunidense, tanto na política quanto no cinema. Para além do texto, que fazia uma comparação entre as operações militares conduzidas pelos EUA no Vietnã e a atividade dos cineastas experimentais, havia este slogan: "A FLN é o único júri". Erguido por alguns segundos no saguão do cassino, o manifesto foi logo destruído pelo diretor do local, que queria impedir quaisquer manifestações políticas em seu estabelecimento. Se a violência da sua reação forneceria aos estudantes a solidariedade de alguns espectadores, outros, como Shirley Clarke, não aderiram ao raciocínio: "Vocês estão culpando os estadunidenses errados", ela disse. […] Em 31 de dezembro, o último dia do festival, estava previsto um debate sobre os filmes na competição. […] Lebel rapidamente tomou a cena. Após parabenizar os organizadores por sua abordagem transdisciplinar, ele anunciou a seleção imediata da Miss Experimentação 1967. No palco, sem roupas, dois jovens e duas jovens (uma das quais Yoko Ono) se inscreveram no torneio. […] Aproveitando o caos, como havia sido combinado com Lebel, os manifestantes tomaram o palco, erguendo um cartaz no qual os fragmentos rasgados do manifesto anterior haviam sido colados, além de placas onde lia-se "Vida longa a Roger Pic, Chris Marker, Joris Ivens"; "Dissolver a arte no tempo da vida"; "Não há realidade sem a morte do espetáculo"; "Cinema silencioso," ou até mesmo "Vida longa a Dziga Vertov". Enquanto o vencedor do torneio Miss Experimentação balançava os quadris em cima da mesa do júri oficial, os manifestantes distribuíam panfletos e gritavam "Realidade!" e "Consciência!" (BARDON, 2013, p. 61-62).

Tudo terminou em uma confusão na escadaria, quando os manifestantes foram expulsos pelos guardas do cassino e pela polícia. Registros do protesto podem ser vistos no filme *Experimental 4 — Knokke. Vierter Wettbewerb des experimentellen Films* (1968), de Claudia Aleman (então estudante de Ulm) e Reinold E. Thiel, que produziria *Fogo inextinguível* (*Nicht löschbares Feuer*, 1969) de Farocki. Outros registros podem ser encontrados, em fragmentos menores, na obra *Über Holger Meins*, de Gerd Conradt, que não apenas estava presente na ocasião, como também entrevistou Farocki acerca desse protesto, no filme *Starbuck - Holger Meins* (2001); e também em *Die kritische Masse — Film im Untergrund, Hamburg '68* (1998), de Christian Bau. É difícil julgar, com precisão, a justeza do protesto, sobretudo se pensarmos que vários dos filmes em cartaz no EXPRMNTL daquele ano traziam uma audácia formal que tinha, também, um sentido político. Mas é importante reconhecer que a ação dos estudantes repercute questões ligadas não somente à consciência da arte em relação ao mundo, mas também à hierarquia dos festivais, o poder dos organizadores, os vínculos com o capital e a plutocracia reinante em tais eventos (como em toda parte). Seis meses depois, em maio de 1968, Godard participaria com outros realizadores de uma interrupção do Festival de Cannes, quando ele afirmou:

> Não há um único filme que mostre os problemas dos operários ou estudantes nos dias de hoje, não existe nenhum, seja do Forman, meu, do Polanski, do François, não há. Estamos atrasados. Nossos camaradas estudantes nos deram o exemplo ao arriscarem a pele há uma semana. A questão aqui não é continuar ou não a ver os filmes, agora, é evidente que devemos projetar e ver o máximo de filmes possíveis, e que este é nosso objetivo. Hoje ou amanhã, não se trata disto, trata-se de manifestar, com uma semana e meia de atraso, a solidariedade do cinema com os movimentos dos estudantes e operários que estão ocorrendo na França. A única maneira prática de fazer isso é interromper imediatamente todas as projeções. […] Estou falando de solidariedade com os estudantes e os trabalhadores, e vocês falam de *travellings* e *close-ups*! Vocês são uns imbecis!”[8]

Os elementos mencionados até aqui nos ajudam a esboçar o perfil de Farocki como um cineasta inquieto, ativo e inconformado, que participou de atividades militantes e acontecimentos decisivos para a política de seu tempo. Ao mesmo tempo em que estabelecia uma relação contestadora em relação ao mundo e ao cinema, tendo

[8] https://fresques.ina.fr/festival-de-cannes-fr/fiche-media/Cannes00254/festival-de-cannes-mai-1968.html

viajado para a Venezuela e a Colômbia após ser expulso da DFFB, ele buscava um caminho próprio para realizar seus filmes. Algumas das suas inquietações podem ser resumidas do seguinte modo: como intervir no circuito de produção das imagens, para produzir deslocamentos ou reorientações nas formas instituídas de se representar o mundo? Como enfrentar as ordenações de mundo que alienam os indivíduos e reproduzem, incessantemente, a dominação, inclusive pela via da imagem? Para tentar entender melhor tais indagações, passemos ao exame de seus primeiros filmes, colocando-os ao lado de outras produções da DFFB no período.

1.2 Os jornais deles

Atrelada aos acontecimentos da década de 1960, na Alemanha Ocidental, há uma camada de disputa social que assume, como tantas vezes, a configuração de uma guerra geracional, não apenas porque os mais velhos, pais e mães, avôs e avós, vizinhos e vizinhas, são figuras de autoridade, legisladores, administradores, editores e empresários; mas também porque muitas dessas pessoas foram adeptas ou colaboradoras do nazismo, gerando uma dupla indignação para a juventude sedenta de igualdade e transformação. Tal cisão está formulada, de maneira bastante direta, realçada por uma postura feminista, no primeiro filme de Helke Sander, realizado no âmbito da DFFB. Com direção de fotografia de Gerd Conradt, assistência de direção de Skip Norman e direção de som de Holger Meins, *Subjetividade* (*Subjektitüde*, 1966) mostra cenas urbanas do ponto de vista subjetivo de uma mulher jovem, que caminha pela rua até chegar ao ponto de ônibus enquanto tece, na voz *over*, pensamentos sobre aquilo que vê. O primeiro plano do filme, de câmera na mão, ao estilo *nouvelle vague*, enquadra um cartaz com a palavra alemã GELD ("dinheiro"), para depois seguir o ritmo da andança da personagem. Enquanto as pessoas passam, na rua, ela comenta:

> Talvez, se reduzissem a idade mínima para votar, fosse melhor. [Um homem entra na frente dela, tampando a câmera] Típico... Como eles andam bem na sua frente. As crianças deviam ser autorizadas a votar a partir dos dez anos. Dos dez… Aos trinta. E as pessoas entre trinta e quarenta anos deviam governar. E então… Ah, Müllerstrasse. Após essa idade, não têm mais nada a dizer. Com quanta confiança esses homens atravessam a rua… As crianças devem ser terrivelmente agressivas, a princípio. Oh, mais um desses tipos

> com barbicha. Oh, eis um bom garoto, minha mãe diria. Mas não confio nela. Não confio nele.

A protagonista continua a fazer comentários que mesclam sua perspectiva pessoal, de mulher jovem, a elementos mais amplos da experiência alemã. O ponto central de tensão e de reflexão está ligado ao modo agressivo com que os homens a encaram na rua enquanto ela espera o ônibus. Ao final, ela acaba por ter que ir embora de táxi. Essa cena reúne dois elementos relevantes: a perspectiva de gênero, inscrita no ponto de vista da mulher jovem, e a relação antagônica das gerações mais jovens com seus pais e avôs. E há também a presença dos homens, que ameaçam a moça com abordagens invasivas, na rua.

Sob o prisma de um posicionamento pessoal e de uma posição — um sítio — no mundo, vislumbra-se uma subjetividade que busca se afirmar, ao confrontar um percurso da vida social na cidade. Esse aspecto encontra uma formulação interessante em outro curta-metragem da DFFB, dirigido por Wolfgang Petersen, uma figura relativamente próxima de Farocki. *Eu não* (*Ich Nicht*, 1967), que é recheado de *jump cuts* e sons inarticulados (musicais ou verbais), mostra a trajetória de um homem rumo à auto-libertação. Ele abandona a namorada, explode o próprio carro, persegue seu reflexo (em um espelho de três faces), apanha dos carregadores do espelho, encontra uma idosa em estado de demência, revolve-se em uma poça d'água no chão, penteia o cabelo de um jeito diferente (para renovar a identidade), desenha um bigode tosco (para modificar o rosto), procura por alguém ao seu redor (enquanto a câmera gira em torno dele), espanta-se com seus gestos balbuciantes (diante da vitrine, enquanto ele mesmo se assemelha aos manequins atrás do vidro), quebra o vidro e segue em frente, vestido então com um traje de gala roubado. E o filme continua, com outras cenas performativas, assombradas por um outro homem, estranho, que surge por diversas vezes como se fosse um duplo, um *doppelgänger*, até que, no final, o protagonista mata a si mesmo e à sua namorada. Até 1970, de fato, nos filmes da DFFB, a perspectiva de uma abordagem cinematográfica a partir das condições de um sujeito individualizado é frequentemente alternada com uma posição coletiva no mundo. As passagens entre ambas as esferas, variadas e dinâmicas, refletem o ímpeto de um movimento complexo que envolve, simultaneamente, a militância política e a afirmação da liberdade pessoal e artística.

Farocki dirige, em 1966, seu primeiro curta-metragem dentro da DFFB. *Todo mundo é um Berliner Kindl* confere atenção a cartazes e locuções propagandísticas de uma cervejaria berlinense, que forjavam uma pretensa imagem de unidade nacional em torno do seu produto. Ao lado de *Dois caminhos* (*Zwei Wege*, 1966), seu filme realizado para a emissora televisiva SFB, antes de entrar para a Academia, esse curta já elabora, sem uma chave militante, questionamentos cinematográficos sobre a realidade social alemã na época. Seu terceiro filme feito na DFFB, *O voluntário de campanha* (*Der Wahlhelfer*, 1967), traz uma construção estético-discursiva mais próxima da militância. À maneira dos filme de Sanders e Petersen, ele apresenta um percurso de afirmação individual, articulado à crescente conscientização dos estudantes berlinenses, nos anos 1960. O filme oferece um balanço, ainda que indireto e superficial, da arapuca política armada em torno da juventude de esquerda, com a crise da democracia representativa. No curta-metragem de sete minutos, acompanhamos a trajetória de esclarecimento e de afirmação revolucionária de Harold Loch, jovem estagiário de advocacia, apoiador do *FDP — Freie Demokratische Partei* (Partido Democrático Liberal), grupo situado no espectro da centro-direita[9]. A construção do filme, feita de lacunas, cortes bruscos e saltos no espaço e no tempo, fornece um estado de consciência fragmentário, que não deixa de ecoar em outros filmes do período.

Loch atua em Kreuzberg, bairro de classe operária, no qual os ideais vendidos pelo FDP encontravam dificuldade de propagação. Vemos como ele, no contato direto com as pessoas, se coloca em situações que desfazem o consenso do partido sobre a realidade das ruas. As palavras, ouvidas e faladas, ajudam a esclarecer aspectos problemáticos da vida política no país, além de trazerem conexões com episódios da luta internacional. A câmera alterna dois pontos de vista: um que reflete a perspectiva subjetiva de Loch, quando entra no bar ou conversa com o candidato político (em geral, tomadas internas); outro que acompanha as derivas do personagem nas ruas, com maior objetividade, ao estilo de um cinema direto. Ele é mostrado enquanto distribui panfletos e tenta dialogar com a população. Entre esses dois movimentos, há um terceiro, com imagens nem subjetivas nem objetivas, que estabelecem passagens e transições de sentido na estrutura da montagem. É o caso da abertura do curta: a

[9] Na ficha técnica do Harun Farocki Institut, consta que o filme teria 14 minutos de duração, mas a cópia a que tivemos acesso tem apenas 7 minutos. Por este motivo, evitaremos aqui tirar conclusões amplas acerca de sua construção.

cidade, vista de cima e de fora, é escaneada por uma panorâmica veloz, logo substituída pelo deslizamento da câmera através das ruas, no interior do espaço urbano, em um *travelling* lateral que mostra as fachadas dos edifícios em *contra-plongée*, enquanto o olhar se move, como se pertencesse a um passageiro de automóvel.

Figuras 5A, 5B, 5C, 5D, 5E e 5F: Plano da propaganda eleitoral na cidade, no filme *O voluntário de campanha*; plano do personagem sentado na mesa; planos do personagem de *O voluntário de campanha*, em suas derivas pelas ruas.

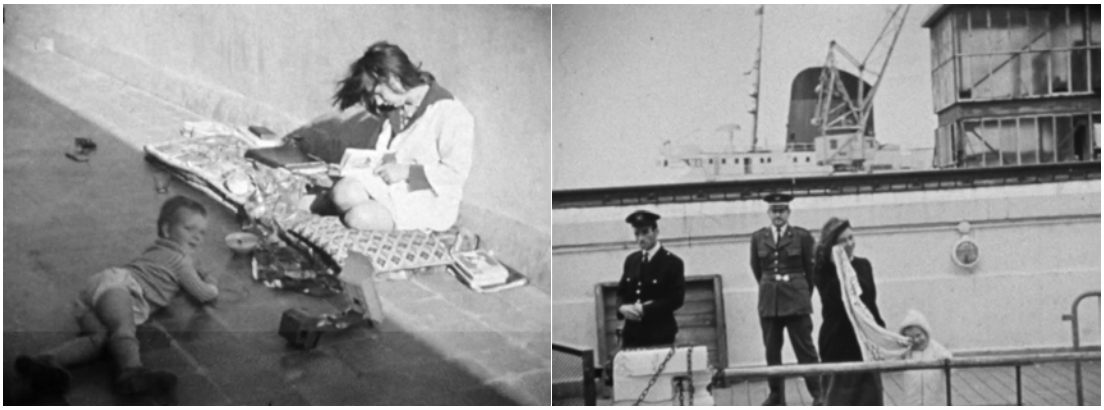
O filme pode ser entendido como a tentativa de se questionar o ponto de vista externo — composto a partir dos telhados, alheio à experiência comum dos habitantes da cidade — a partir do ponto de vista de quem está mais próximo do turbilhão urbano cotidiano. No *travelling* da abertura, ao longo da rua, há o *insert* de um plano curioso, que vem invadir a experiência de quem percorre a cidade. Vemos três cavaletes da FDP, lado a lado, e por detrás deles, semi-encobertos, os rostos dos candidatos às eleições (FIG. 5A). É a propaganda política que absorve, com o falso ponto fixo da imagem publicitária, o olhar da multidão, o *travelling* pela rua, a

experiência vertiginosa da cidade. Cabe destacar a atenção que Farocki, desde cedo, concede aos elementos e suportes da representação midiática: banners, cavaletes, outdoors, cartazes. Além das três placas da FDP, há uma do CDU, posicionada na esquina, no plano em que Loch conversa com um jovem operário, com os dizeres "Unidos por Berlim" (FIG. 5C). No plano em que Loch distribui panfletos, nos primeiros minutos de filme, há um cartaz do SED-W — SED-Westberlin, a seção ocidental do Partido Socialista Unificado da Alemanha, que governou até 1986 a Alemanha Oriental (FIG. 5D e 5E). Fora isso, vemos Loch carregar um cavalete da FDP, em dois momentos distintos da sua militância nas ruas (FIG. 5F).

Após os planos da cidade, na abertura, vemos Loch sentado em uma mesa, com garrafas de cerveja, em uma sala decorada com objetos burgueses: na parede, um quadro realista, que mostra trabalhadores comendo em uma mesa, à maneira, talvez, dos comedores de batata de Van Gogh (FIG. 5B). A realidade social está distante, emoldurada em uma obra de arte pendurada na parede, posicionada atrás do personagem. Ele afirma que tem 26 anos, trabalha como estagiário, em um escritório da procuradoria, estuda, paralelamente, cultura e história árabe, e apoia o FDP. Conta que esteve na Argélia, há alguns anos, e lá começou a se interessar pelo desenvolvimento vital dos movimentos de insurgência, sobre os quais estaria escrevendo uma dissertação. No meio da fala, a montagem insere um plano no qual ele surge de pé, diante de uma parede branca, e gesticula enquanto fala, como em um ensaio teatral. Por ser desprovido de pontos de referência, consistindo em um cenário inteiramente branco, esse plano nos parece representar um espaço mental ou psíquico, no qual a consciência do militante, em relação à situação política da Alemanha Ocidental, ainda está vazia. Ao final do filme, essa hipótese se reforça, pois Loch é visto novamente, no mesmo cenário branco e vazio, mas agora com uma bandeira da Argélia dependurada na parede, como que demarcando sua tomada de consciência, em relação a uma causa concreta. De volta à abertura, após a inserção desse plano, vemos o militante falar sobre o candidato escolhido por ele, no FDP, momento seguido pelas cenas nas quais ele distribui papéis na rua, interrompe os passantes para conversar e deposita panfletos no correio de um edifício.

Ao longo das derivas e conversas, dos contatos diretos com pessoas, Loch abandona a crença ideológica e adquire outra percepção da realidade social e histórica. Nas calçadas, nos bares e nos espaços públicos, fica nítida a dificuldade de estabelecer confiança com as pessoas comuns em torno da política partidária. Ao

mesmo tempo, no escritório do FDP, constatamos a tendência do partido de enxergar o mundo de uma perspectiva abstrata, fundada na estatística e na publicidade, focada somente em angariar eleitores. Para o candidato, que conversa com ele a portas fechadas, importa apenas abordar as pessoas intensivamente, de modo a "ampliar o quinhão do partido", sem necessariamente considerar eventuais contrastes ou posições específicas. Na mesa do bar, pouco depois, um senhor afirma que votou pelo SPD em outra eleição, mas o partido "ficou grande demais, muito ostensivo. O mesmo vale para o CSU. Agora, vem o próximo partido, entende? Também fazendo promessas… Mas o que é que vai ser *feito* de melhor agora?"



Figuras 6A e 6B: As fotografias vistas pelo personagem, em *O voluntário de campanha*.

Nos minutos finais do filme, o processo de tomada de consciência de Loch encontra o ponto de virada, em uma cena que merece atenção. Sentado em praça pública, onde inúmeras pessoas se encontram, especialmente jovens, crianças e mulheres, nós o vemos, com um sorriso no rosto, retirar uma fotografia do bolso. A montagem insere a fotografia na tela, para que a vejamos: trata-se de uma mulher que lê um livro, sentada em uma esteira na calçada, ao lado de uma criança bem nova que brinca no chão (FIG. 6A). Teriam as crianças, que brincam na praça, recordado o militante dessa singela cena argelina? A fotografia fornece a defasagem necessária para ativar o processo mnemônico, ao fazer a ponte entre o presente e o passado, e ao permitir uma elaboração crítica da experiência. Projeta-se, assim, uma imagem política mais ampla, a partir de um elemento pessoal. Vemos Loch mencionar Frantz Fanon, talvez o autor lido pela mulher da fotografia, enquanto conta sua história de

amor na Argélia. Então, surge uma segunda fotografia da mulher e da criança, no convés de um navio (FIG. 6B), em um momento que aparenta registrar uma despedida, uma perda. A elaboração da memória pessoal e da história coletiva, ativada com as fotografias, ecoa imediatamente no fortalecimento da consciência política do personagem. Com o livro *Die Verdammten dieser Erde* (*Os condenados da Terra*), de Fanon, em mãos, na edição da Suhrkamp, prefaciada por Jean-Paul Sartre, Loch vira-se de lado, para ler a última página:

> A humanidade espera de nós uma coisa bem diferente dessa imitação caricatural e, no conjunto, obscena.
> Se desejamos transformar a África numa nova Europa, a América [Latina] numa nova Europa, então confiemos aos europeus o destino de nosso país. Eles saberão fazê-lo melhor do que os mais bem dotados dentre nós.
> Mas, se queremos que a humanidade avance um furo, se queremos levar a humanidade a um nível diferente daquele onde a Europa a expôs, então temos de inventar, temos de descobrir.
> Se queremos corresponder à expectativa de nossos povos, temos de procurar noutra parte, não na Europa.
> Mais ainda, se queremos corresponder à expectativa dos europeus, não devemos devolver-lhes uma imagem, mesmo ideal, de sua sociedade e de seu pensamento, pelos quais eles experimentam de vez em quando uma imensa náusea.
> Pela Europa, por nós mesmos e pela humanidade, camaradas, temos de mudar de procedimento, desenvolver um pensamento novo, tentar colocar de pé um homem novo (FANON, 1968, p. 275).

Antes que ele comece a leitura, o livro aparece em sua materialidade, com a capa destacada frontalmente. O teor das palavras lidas revela a incorporação, por Farocki, de um discurso anti-imperialista e anticolonial, a favor da emancipação das populações do Terceiro Mundo, expressa e realizada segundo as concepções e atitudes autônomas delas mesmas. A escolha do livro de Fanon e do trecho lido, em particular, explicita e reforça a inserção de Farocki no debate político da época.

Um dos pontos principais que mobilizava os estudantes da Alemanha Ocidental, cabe lembrar, era a oposição ao rearmamento do país, o que trazia indignação em relação ao ingresso do país na OTAN, sob a pressão dos Estados Unidos. Na condição de país-membro da aliança militar, a República de Bonn estava envolvida na Guerra da Argélia, o que trazia para os militantes da nova esquerda questionamentos quanto aos fluxos financeiros e militares entre países, bem como à participação da Alemanha Ocidental na prossecução de práticas coloniais. O conflito, central para os debates da esquerda na época, deu origem, além do filme de

Schlöndorff já citado, a uma exposição organizada pelo SDS em Berlim Ocidental, que viajou por diversas cidades, entre as quais Göttingen, Heidelberg, Frankfurt, München, Braunschweig e Kiel. Na abertura de Frankfurt, o escritor e editor Hans-Magnus Enzensberger deu uma palestra sobre o tema, dizendo, entre outras coisas, que "a Guerra da Argélia está sendo travada em nosso nome; está sendo travada pelas tropas da OTAN, com pontos de apoio da OTAN, materiais e verbas da OTAN" (ENZENSBERGER, 1986, p. 73). Uma das referências para o debate, enfim, era justamente o livro de Fanon, traduzido e publicado pela Surkamp em 1966, um ano antes de *O voluntário de campanha* ser lançado. É significativo que, ao final do filme, Loch coloque a bandeira da Argélia na parede, no palco imaginário de sua consciência política, e encare a câmera de frente e de pé, com o punho erguido, realizando o emblemático gesto das lutas populares.

O filme seguinte do diretor, *As palavras do presidente* (1967), também é marcado pelas questões do movimento estudantil, mas adquire uma construção distinta. Com a assistência de direção de Helke Sander e direção de fotografia de Holger Meins, Farocki elabora um panfleto visual irreverente, cheio de ironias, a partir de um jogo lúdico com a prática revolucionária maoísta. O roteiro, escrito por Farocki, é baseado em textos de Lin Piao, importante militar e comandante do Exército Vermelho chinês que seria, posteriormente, acusado de traição, e acabaria morto em circunstâncias obscuras. No filme, uma figura com o rosto coberto, vestida de preto, folheia e arranca páginas de um livro, com frases de Mao Tsé-Tung[10]. Com suas mãos, o personagem dobra o papel em formato de dardo e fixa palitos de dente na ponta, para lançá-lo contra o prato de sopa de um estranho casal (FIG. 7). As palavras são usadas como armas, as páginas do livro, arrancadas, entram em associação com um inventivo ativismo político. Farocki aponta que existe, na "piada", uma contradição, dado que ela não realiza uma ironia estúpida, nem funciona como mera chacota:

[10] Parece imprescindível dizer, ainda que brevemente, que foi no contexto da brutal repressão policial promovida pelo estado da Alemanha Ocidental, próximo à reunificação, que surgiram figuras como os black blocs, cuja iconografia evidentemente partilha alguns elementos com o personagem do filme de Farocki. A literatura a respeito é imensa, por isso nos contentaremos em recomendar uma leitura que nos é especialmente cara: "Figurations of the Future: On the Form and Temporality of Protests among Left Radical Activists in Europe", de Stine Krøijer, 2010. Social Analysis, Volume 54, Issue 3, Winter 2010, 139—152

> Há um ligeiro fator de alienação no fato de frases espirituosas da China simplificarem o mundo. A história da esquerda alemã está ligada a Adorno, com ideias e frases das mais complexas. Ali, onde as coisas mais simples estão entranhadas em longas orações, surge de repente um tom bíblico, tornando a política demasiado simples. Sabemos que não pode ser tão simples mas, a princípio, atraiu a mim e a outros como poesia. Mais tarde, ficamos ainda mais tomados por elas. Isso acabou lá pelo fim de 68, início de 69. Nessa altura, os maoístas eram extremamente sérios. Não era mais uma questão de diversão. Ou você tomava uma frase de maneira literal, do modo como ecoava de um mundo a milhões de quilômetros de distância, ou diziam que você não tinha o direito de dizê-la. Isso foi rejeitado rapidamente no cenário político [FAROCKI, entrevistado no filme *Starbuck — Holger Meins* (2001)].

A afirmação do cineasta reflete uma reconfiguração interessante das esquerdas, que se distanciam, na época, da visão stalinista, e se aproximam de uma perspectiva marxista-leninista, e depois, provisoriamente, de uma tendência maoísta, que é logo submetida a novos questionamentos. A convocação desse signo das lutas das esquerdas na época, contudo, não basta para resumir o filme, pois se prestarmos atenção ao casal de burgueses que jantam, veremos que o homem e a mulher usam, na cabeça, sacos de papel com rostos desenhados. Trata-se de uma referência ao Xá iraniano, Mohammed Reza Pahlavi, e à sua esposa, Farah Diba, que haviam acabado de realizar uma visita oficial a Berlim, em 2 de junho de 1967. O evento gerou, por parte de imigrantes iranianos e de estudantes alemães, protestos brutalmente reprimidos pela polícia, repressão essa que resultou no assassinato do militante Benno Ohnesorg, pelo policial Karl-Heinz Kurras (mais tarde absolvido). Na ocasião, os manifestantes iranianos usavam, na cabeça, sacos de papel idênticos aos utilizados pelos atores no filme de Farocki. Era uma estratégia de protesto planejada por membros do *Kommune I*, grupo formado por dissidentes do SDS, em colaboração com a CISNU — Confederação de Estudantes Iranianos[11].

---

[11] Não podemos menosprezar a influência de uma série de grupos de contracultura, como o Provo, o SPUR e a Internacional Situacionista, para as ações da *Kommune I* e de boa parte da militância dos estudantes no período. Seria impossível retraçar, aqui, toda a rede de relações — não apenas convergentes — entre as teorias e práticas de contestação ao longo da década de 1960. Para citar um exemplo circunscrito, um dos co-fundadores do *Kommune I*, Dieter Kunzelmann (que mais tarde fundaria o grupo *Tupamaros West-Berlin*, ao lado de Georg von Rauch e outros), havia pertencido ativamente ao SPUR, a auto-proclamada ala alemã da IS, que durou até 1965. Um dos episódios de destaque nas ações do *Kommune I*, que contava com Andreas Baader entre seus membros, consistiu em um tipo de *happening* executado durante a ida do vice-presidente estadunidense Humphrey a Berlim Ocidental, em 6 de abril de 1967. Enquanto Humphrey visitava o Palácio de Charlottenburg, a polícia invadiu o edifício do *Kommune I*, nos arredores, e prendeu 11 pessoas, acusando-as de tentativa de assassinato. As reportagens do grupo Springer propagavam que teria havido uma "tentativa de assassinato de Humphrey, desarmada pela polícia criminal" e mencionavam "um ataque composto por bombas elementos químicos altamento explosivos". Rapidamente, porém, veio à tona que os

Figuras 7A e 7B: *As palavras do presidente*.

Além de protegerem as identidades dos manifestantes iranianos contra uma polícia cada vez mais truculenta — e aqui falamos não apenas da polícia de Berlim, como também da SAVAK, o Serviço Secreto Iraniano, ativo na Alemanha Ocidental — os sacos de papel ironizavam o casal de ditadores iranianos (FIG. 8), sendo usados por estudantes alemães como modo de afrontar, comicamente, seus antagonistas (SLOBODIAN, 2012, p. 111). Farocki reconhece essa conexão histórica:

> Tinha acabado de embarcar para a Venezuela, em 2 de junho de 1967, enquanto o Xá iraniano chegava em Berlim Ocidental. Houve protestos, um estudante foi baleado, e uma nova forma de movimento de oposição surgiu. Tive a ideia do filme enquanto ainda estava a bordo do navio.[12]

Os historiadores apontam que esse episódio da visita do Xá a Berlim, em meio às intensas manifestações contra a Guerra do Vietnã, foi um ponto decisivo para o exacerbamento dos protestos na Alemanha Ocidental, em uma escalada das ações esquerdistas nas ruas que culminaria nos acontecimentos de 1968 (GERHARDT, 2018a; 2016)[13]. A ação foi convocada pela CISNU, com o apoio da *Kommune 1*,

---

comunardos tinham apenas bolos de pudim para lançar contra o vice-presidente. O evento, que passou a ser designado de "Atentado a Bomba do Pudim" (*Pudding Bomben Attentat*), foi inspirado em ações do grupo holandês Provo (Cf. GERHARDT, 2018b).

[12] https://www.harunfarocki.de/films/1960s/1967/the-words-of-the-chairman.html

[13] Sem esquecer, ao longo dos anos 1960, dos protestos contra o assassinato do líder congolês Lumumba (Cf. WITTE, 2001), e contra a Guerra da Argélia. O pesquisador Kathrin Fahlenbrach se refere ao 2 de junho como um "evento crítico" que produziu, entre as gerações, "uma polarização

sendo que o SDS, em si, não considerava estratégico apoiar os iranianos, pois isso desviaria o foco da Guerra do Vietnã, mote principal dos protestos até então (SLOBODIAN, 2012, p. 103). A fim de controlar possíveis dissensos, a RFA tomara medidas extremas de repressão para desmobilizar os iranianos insurgentes que residiam em território nacional. O governo lançou mão da chamada *Ausländergesetz* ("Lei dos Estrangeiros") de 1965 para proibí-los de transitar entre as cidades do país durante a visita do Xá. Além disso, eram obrigados a se apresentar às autoridades ao menos duas vezes por dia, para garantir que estavam cumprindo a determinação da lei.

Tais fatores sensibilizaram ainda mais os estudantes alemães em relação à situação dos iranianos e evidenciaram "a cumplicidade do país [Alemanha Ocidental] em fomentar a repressão policial, tanto em solo nacional quanto no estrangeiro" (GERHARDT, 2018a, p. 40-41). As principais manifestações ligadas à visita do Xá podem ser assim resumidas: no dia 1º de junho, uma conferência do intelectual iraniano Bahman Nirumand, sobre a situação de seu país, reuniu mais de 3 mil estudantes; no dia 2 de junho, cerca de 3 mil manifestantes com sacos na cabeça aguardavam a chegada do Xá em Schöneberg, localidade de Berlim; o grupo foi atacado por membros da Savak e brutalmente reprimido pela polícia alemã; à noite, o Xá e sua esposa haviam planejado assistir a uma apresentação de *A flauta mágica*, de Mozart, na Ópera da cidade; cerca de 4.500 dissidentes iranianos e estudantes alemães estavam presentes, em protesto; eles foram atacados novamente pela Savak e por grupos a favor do Xá, além de reprimidos pela polícia alemã; enquanto tentava fugir, um estudante alemão desarmado, chamado Benno Ohnesorg, foi baleado na cabeça e *pelas costas* por Karl-Heinz Kurras, um membro da polícia da RFA (GERHARDT, 2018a, p. 42-45; SLOBODIAN, 2012, p. 101).

Uma primeira consequência dos eventos dessa noite foi a politização cada vez mais intensa dos estudantes alemães, acompanhada de uma percepção acentuada da violência do Estado. Uma segunda consequência foi o entendimento de que a opressão sistemática coordenada pelo estado policial da RFA exigia respostas à altura. Gudrun Ensslin, uma das fundadoras da *Rote Armée Fraktion*, teria declarado aos gritos, naquela mesma noite, que "esse estado fascista quer matar a todos nós. Temos que organizar a resistência. A violência é a única resposta possível para a violência.

---

cognitivo-emocional" por meio da qual "mesmo os estudantes anteriormente indiferentes foram mobilizados, criando a base para uma identidade coletiva de protesto".

Essa é a geração de Auschwitz, não dá para discutir com eles!" (ENSSLIN *apud* AUST, 1985, p. 44). Uma frase que ecoa diretamente, vale dizer, as palavras de Brecht retomadas pelos Straub na abertura do filme *Não-reconciliados*: "Somente a violência serve onde reina a violência".

Figura 8: Protesto contra a visita do Xá iraniano à RFA. Um dos manifestantes utiliza um saco de papel na cabeça, com um desenho do rosto do ditador.

As analogias do governo de Bonn com o nazismo tornaram-se, então, ainda mais evidentes, ao mesmo tempo em que os estudantes se reconheciam como a nova minoria perseguida (SLOBODIAN, 2012, p. 101). Ao lado de *3000 Häuser* (*3000 casas*, 1967), de Hartmut Bitomsky, *As palavras do presidente* foi o primeiro filme da DFFB a abordar a questão da violência, que o Estado promovia de maneira aberta e que demandava, portanto, conforme a convocação de Ensslin, para uma organização frontal de resistência. Ainda que em declarações tardias, como a extraída do filme de Meins, Farocki relativize sua inscrição em uma prática revolucionária (mesmo que lúdica, como no caso do curta-metragem), basta espiar os artigos escritos por ele em revistas e jornais da época para constatar que a questão era pensada com seriedade. Entre 1967 e 1968, ele flerta com as reflexões sobre a guerrilha, tanto na esfera prática, da revolução cubana e da Venezuela (país que visitou), quanto no limiar teórico postulado por Régis Debray (Cf. FAROCKI, 1967a, 1967b, 1967c). Além

disso, ele elabora um discurso próximo da ideia de revolução cultural, em um artigo publicado na *Filmkritik* de número 141, em setembro de 1968, intitulado "Die Votze ist kein Radio" (FAROCKI, 1968)[14].

Os elos delineados entre Farocki e o movimento estudantil alemão, nesse contexto, vêm ao encontro do nosso ponto de partida: o filme de Sander contra o grupo Springer, no qual Farocki participa como ator e interpreta, agora sabemos bem, o seu próprio papel de militante. Os estudantes da DFFB não apenas estiveram presentes nos eventos de 2 de junho, como fizeram registros filmados e produziram um documentário, intitulado *Berlin, 2. Juni 1967* (1967), com direção de Thomas Giefer e Hans Rüdiger Minow. "O filme incluía relatos de testemunhas e entrevistas espontâneas, fotografias fornecidas pelos manifestantes, e registros fornecidos por jornalistas estadunidenses e ingleses" (GERHARDT, 2017, p. 30). O filme de Ulrich Knaudt, citado anteriormente, também incorpora registros filmados desse dia fatídico.

Entrecruzada à politização acentuada e à questão da violência, houve uma terceira consequência do episódio de junho, talvez a mais importante no que concerne às reflexões em torno do cinema e das táticas de comunicação desenvolvidas pelos jovens cineastas alemães. Trata-se da preocupação crescente com as mídias que, de maneira geral, condenavam os movimentos e as ações das esquerdas, além de distorcerem os fenômenos históricos que constituíam suas pautas. Tal problemática vem deslocar, gradualmente, a perspectiva marxista e anti-ilusionista que fundamentava as políticas da forma até então, fundadas sobretudo na noção de alienação. Como sugere Elsaesser, podemos traçar um deslocamento no próprio espectro das práticas cinematográficas inspiradas em Brecht, de modo que o enfrentamento do sistema de representação dominante, antes pautado pela desconstrução das narrativas ilusionistas e dos significantes elementares da linguagem fílmica, adquire uma capacidade crescente de lidar com as intensidades que

[14] Em uma peça na revista de esquerda *Filmkritik*, em 1968, Farocki escreveu que "as táticas revolucionárias concentram seus golpes nos elos mais fracos", ao descrever a "base da revolução cultural" nas escolas e universidades da Alemanha Ocidental: "Os estudantes não querem mais assimilar hábitos que ajudam a reproduzir o *status quo*. No contexto da educação, o cinema não pertence àqueles que o fazem, mas àqueles que o vêem. A teoria pedagógica já começou a desenvolver modelos para transcender o fluxo hierárquico da informação do professor ao estudante. O cinema pode superar esse aspecto no campo da educação. O cinema pode aprender das escolas e usurpar pedaços da indústria cultural e de entretenimento a fim de educar". Ao propor a integração do cinema em projetos progressivos de educação política e até mesmo de "revolução cultural", Farocki convocou os editores da *Filmkritik* a assumirem um papel ativo no "processo de mudança radical" em curso no cinema e na televisão. Os usos variados da noção de revolução cultural por um cineasta ativista — da provocação à proposição sistemática — e as diferentes respostas ao seu filme apontam a diversidade com a qual a nova esquerda da Alemanha Ocidental recebeu os idiomas maoístas.

atravessam e até excedem as dimensões do imaginário, congregando um campo mais amplo de manifestações midiáticas e subjetividades (ELSAESSER, 1985).

O crescente engajamento político dos estudantes, associado à tendência artística da época de contestar os modos convencionais de produção e distribuição, resultou também em um impulso de coletivização do processo de criação cinematográfica. Ecoando outras iniciativas ao redor do mundo, como o Grupo Medvedkine, iniciado em 1967, e o Grupo Dziga Vertov, fundado em maio de 1968, os cineastas da DFFB buscavam compreender de que modo o cinema poderia ser usado no fortalecimento da luta política. É a célebre formulação de Godard no texto conhecido como "Que faire?", publicado em 1970, que faz referência às reflexões de Lênin no livro *Que fazer?*, sobre as tarefas da prática revolucionária: "1. Devemos fazer filmes políticos; 2. Devemos fazer filmes *politicamente*". É também a perspectiva colocada por Farocki em um texto de 1968, publicado na revista *Film*, sobre um projeto de cinema direcionado para estudantes de engenharia: "Se vamos falar de cinema político, [...] então devemos falar do trabalho político a partir do qual ele surge e no qual ele se situa" (FAROCKI, 2020b, p. 93).

Uma manifestação concreta dessa renovação da luta cinematográfica é a criação do Gruppe 3 (Grupo 3), coletivo composto por estudantes engajados que haviam participado de um seminário ministrado por Otto Felix Gmelin, como resposta aos acontecimentos do 2 de junho (GERHARDT, 2017, p. 30; TIETKE, 2019). De acordo com Felix Tietke (2019, p. 106), "a ideia básica do grupo era juntar os orçamentos de produção e os equipamentos dos estudantes para que eles pudessem responder com agilidade aos acontecimentos da atualidade". Diferentemente das dinâmicas jornalísticas convencionais, pautadas pela cobertura contínua e ininterrupta dos eventos, o Gruppe 3 almejava testar as possibilidades experimentais do documentário (TITKE, 2019, p. 106; GERHARDT, 2017, p. 30). Para eles, o cinema devia partir de uma série de objetivos preliminares, definidos no debate coletivo: "Como conceitualizar filmes educacionais? Como filmar slogans políticos? Como construir cenas que se afirmam como documentárias, isto é, até que ponto a documentação pode ser ficcionalizada? Como se endereçar a diferentes grupos?"[15]. Essas eram algumas das questões que moviam o Gruppe 3, formado, dentre outros, por Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, Thomas Hartwig, Ulrich Knaudt, Jean-

[15] Cf. "Arbeitsprogramm Gruppe 3", cinco páginas datilografadas. Deutsche Kinemathek Schriftgutarchiv, Produktionsakte Gruppe 3, N24344_dffb. (Citado em TIETKE, 2019, p. 106).

François Le Moign, Holger Meins, Skip Norman, Helke Sander, Günter Peter Straschek e Christian Ziewer.

Outros exemplos de organização coletiva do cinema da Alemanha Ocidental, à época, são o grupo Xscreen, fundado em 1967, na cidade de Colônia, e a Hamburg Filmmakers' Cooperative, fundada na primavera de 1968, com referência na Filmmakers' Co-op, de New York, e inspirada na visita de P. Adams Sitney à Alemanha, em 1967. Em Frankfurt, o Projektgruppe Schülerfilm foi fundado por Holger Meins, Michael Lukasik e Günter Peter Straschek, em associação com o Centro de Ação para Estudantes Indendentes e Socialistas (*Aktionszentrum Unabhängiger und Sozialistischer Schüler*), um dos principais grupos de politização da juventude. Em 1969, dezoito estudantes da DFFB, inclusive membros do Gruppe 3, fundaram o Rosta Kino, coletivo de distribuição, destinado a expandir a influência dos filmes políticos. Cabe reter, em todos os casos, a preocupação das esquerdas insurgentes com as formas de debate e de circulação midiática instituídas pelas grandes corporações. Como afirma Timothy Scott Brown (2019, p. 44):

> Os cineastas estudantes [da DFFB] ficaram especialmente envolvidos no conflito crescente entre o movimento estudantil e a imprensa do grupo Springer. O caso Springer encontra-se no coração de um amplo e fervoroso debate sobre o estatuto das mídias de massas na Alemanha Ocidental. O quase monopólio que o império midiático de Axel Springer usufruía, especialmente na Berlim Ocidental, era alvo de uma ampla condenação, que envolvia não apenas os estudantes radicais, mas também sindicalistas, jornalistas liberais, intelectuais e clérigos, unidos pela visão de que a concentração de tanto poder nas mãos de um homem trazia um problema para uma democracia dedicada à pluralidade de opiniões. Para o movimento estudantil, em especial, a imprensa do grupo Springer exemplificava o problema da manipulação das mídias de massas colocado pelos pensadores da Escola de Frankfurt, como Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e Herbert Marcuse. Já em 1962, Hans Magnus Enzensberger, editor da influente revista *Kursbuch*, havia tomado de empréstimo a ideia de "indústria cultural" de Adorno e Horkheimer para elaborar seu conceito de "indústria da consciência", termo que sugere um condicionamento maior da consciência, sobretudo através da imprensa e das mídias de massas. O problema da concentração da imprensa aparecia regularmente na revista de Enzensberger, *Kursbuch*, desde a sua fundação em 1965.

Em 1968, cabe lembrar, Ulrike Meinhof participou de um debate televisivo transmitido pela rede pública SFB, com o tema "APO, democratas melhorados ou anarquistas?". Ela era a editora e representante da revista *Konkret,* a mais influente publicação da esquerda alemã nos anos 1960 e no início dos 1970. Ao seu lado,

estavam Herbert Hausen (da SFB), Eberhard Koerting (da rádio RIAS), Jürgen Engert (do jornal *Der Abend*, de Berlim Ocidental), Wolfgang Lefevre (líder estudantil e ideólogo da SDS, a União dos Estudantes Socialistas da Alemanha) e Carl Guggomos (representante da publicação socialista *Berliner Extradienst*). APO, recordemos, é a sigla para designar *Außerparlamentarische Opposition* ou "Oposição Extra-Parlamentar", uma frente composta por estudantes para organizar ações de protesto, que trazia posições antigovernamentais e críticas em relação às instituições. Os estudantes, reunidos para subverter a ordem estabelecida pelo estado capitalista-liberal, desejosos de criar uma sociedade mais livre, favoráveis à redução dos armamentos e ao investimento em educação, eram eles democratas superiores ou meramente anarquistas? Evidentemente, o tema do debate, colocado nesses termos, era perverso e movediço. Ao comentar as imagens da visita do Xá, em 2 de junho de 1967, Ulrike afirma que:

> Quando o Xá veio à Alemanha Ocidental, sabíamos pouco sobre o Irã e pouco sobre nosso país. Quando os estudantes tomaram as ruas, descobrimos a verdade sobre o Irã e a verdade sobre nosso Estado: não se pode receber o chefe de um estado policial sem estar de acordo com ele.

Ao comentar trechos do filme *A visita do estado policial* (*Der Polizeistaatsbesuch — Beobachtungen unter deutschen Gastgebern*, 1967), de Roman Brodmann, ela relata as violências cometidas pela polícia alemã contra os estudantes, que protestavam contra a visita do Xá em Berlim. Os cinco mil policiais mobilizados não apenas deixam os iranianos favoráveis ao Xá baterem nos estudantes, como também tomam partido contra os que protestam. Como afirma a narração, "[a polícia] ataca os manifestantes, mas evita os agressores iranianos". A voz de Ulrike intervém para dizer que "naquela noite, a televisão berlinense reage da mesma maneira, criticando os manifestantes, mas não a polícia". Ela aponta que as imagens filmadas contradizem as afirmações do comentador televisivo, e desarmam, portanto, a suposta neutralidade jornalística. Segundo Ulrike — sublinhemos — "*a televisão apresenta os fatos como Springer faria*". A narração, que ecoa de maneira estranhamente familiar no presente, afirma que "houve confrontos, e, em meio à agitação, é compreensível que a polícia tenha escolhido ser firme, talvez até um pouco excessiva"[16]. Ulrike

[16] Ecoando aqui no ano de 2020, conhecemos bem esse tipo de dispositivo, as palavras de William Bonner, de Fátima Bernardes, de Renata Vasconcellos, de Patrícia Poeta — apresentadores da Rede

continua a disputar o sentido do que é mostrado. Ela afirma que, "nesse dia, entendemos que a liberdade no nosso Estado é expressa por cassetetes e a liberdade de imprensa foi a versão de Springer para justificar as cacetadas". Ao final do trecho, entra o relato do assassinato de Benno Ohnesorg, mas o responsável não é citado, seja o oficial da polícia ou a repressão do estado. Em outro momento, Ulrike afirma que:

> O engajamento não pode ser dividido. É por isso que Springer fala de engajamento e a imprensa provinciana adora que os jovens sejam engajados. Mas todos dizem que depende da causa que é defendida. Estamos buscando uma resposta para essa questão. Defendemos uma racionalidade humana. Nosso engajamento não é direcionado, como tem sido dito, contra a guerra em geral, mas sim em favor daqueles que querem se libertar do terror e da violência. Se o único meio para isto é a guerra, então defendemos a guerra […]. Não acho que a rua é o melhor lugar para que alguém expresse suas opiniões. Mas, se não houver outra solução, se não houver espaço na televisão, para que alguém se expresse uma ou duas vezes por semana, se não houver espaço nos milhões de jornais do grupo Springer, e se, quando alguém deseja debater com o público, as reuniões são proibidas, as condições não são dadas, e as manifestações também são proibidas… Assim, o congresso desse final de semana sobre o Vietnã provavelmente vai ser proibido também. Então, considero muito democrático, se continuamos, apesar dessas interdições, a protestar nas ruas, o único espaço público que nos resta.

As declarações de Ulrike são densas e complexas, adaptam-se constantemente, com grande inteligência, às necessidades de comunicação de cada momento, bem como às possibilidades de intervenção política nas mídias de massa. Há uma forte consciência de que era preciso ocupar as rádios, os canais de televisão, as páginas impressas, todo e qualquer meio de comunicação, para alcançar mais pessoas. Cabe ressaltar, em sua participação no programa da SFB, a disparidade entre o poder de ação política dos estudantes e o esmagador monopólio dos meios de comunicação, tal como mostrado no caso Axel Springer. Com formação marxista, leitora de Sartre, Adorno e Lukács, Ulrike sintetiza bem a visão das esquerdas, na época, de que as mídias deveriam ser enfrentadas como instrumentos de *manipulação* da sociedade. Tal palavra, presente no título do curta-metragem de Sander, coloca como tarefa da militância quebrar o pacto reinante da representação da realidade, construído pelos meios massivos de comunicação, na mão de verdadeiros oligopólios. Esse era um dos pontos centrais para os estudantes, em 1968: denunciar o conluio entre as instituições

---

Globo de Televisão dizendo sempre no mesmo tom de voz, palavras semelhantes. Quer dizer, no presente não haveria sequer essa migalha de reconhecimento da violência cometida pelo Estado brasileiro.

ditas democráticas — imprensa, empresas, parlamento, polícia — e romper a alienação da sociedade em relação à sua própria situação. Ulrike resume isso de modo emblemático: "Quando os estudantes tomaram as ruas, descobrimos a verdade sobre o Irã e a verdade sobre nosso Estado". Subentende-se que algo é encoberto, pelos mecanismos do poder, não na forma de um segredo, mas de uma máscara, uma segunda camada de significação. As variáveis da realidade social e histórica são manipuladas, o jogo do estado, policialesco e tecnocrático, está viciado.

O primeiro programa coletivo proposto no Gruppe 3 foi o enfrentamento da concentração e da manipulação da imprensa no caso Springer (TIETKE, 2019, p. 106). Esse é o contexto de gestação dos filmes da DFFB que mencionamos a esse respeito, a saber, *Nossas pedras*, *Nossos jornais* e *Quebrem o poder dos manipuladores* — além da obra inacabada de Meins. Essa incursão dos jovens cineastas na realidade social alemã é emblemática, pois traz um posicionamento do grupo em relação aos modos de utilização do cinema para comunicar e organizar resistência política, frente à violência estatal e ao poderio econômico das empresas capitalistas. Em *Quebrem o poder dos manipuladores*, o fato dos créditos do filme serem grafados no asfalto assume uma significação importante. Normalmente, no cinema, os nomes da equipe são sobrepostos a um fundo vazio ou a uma imagem estilizada, na forma de cartelas que já são parte do artifício de representação. O filme de Sander traz os nomes dos colaboradores no próprio espaço da rua, inscritos na superfície do mundo, como que em recusa à fronteira entre arte e realidade. Evidentemente, é possível discutir até que ponto o filme consegue realizar um gesto efetivo de intervenção na realidade, mas sua proposta, fundada na militância, permite compreender a exigência que o grupo colocava para o cinema, no seio de uma mobilização política e estética mais ampla.

A estratégia de documentação da realidade social e histórica da RFA, experimentada por Sander e pelo Gruppe 3 em *Quebrem o poder dos manipuladores*, ajuda a iluminar as posições adotadas por Farocki em relação às formas de representação midiática. E cabe dizer que esse é um experimento no melhor sentido do termo, de viés brechtiano, como nos ensina o filósofo e crítico literário Günther Anders (1962): trata-se de "apresentar […] experimentos úteis". O centro orbital do filme é composto por um protesto real contra o grupo Springer, direcionado à figura de seu dono. Em um gesto de infiltração, a cineasta conseguiu permissão para filmar no extravagante *Presseball*, o baile anual dos figurões da imprensa alemã, com jantar

e dança de gala, em 15 de janeiro de 1968[17]. Com uma cota de três credenciamentos, para uma pequena equipe jornalística, ela, Farocki (no som) e Skip Norman (na câmera) se dirigiram ao local da luxuosa celebração, dos poderosos patrões da mídia alemã. Sander e Farocki, posicionados atrás da mesa onde estavam sentados Axel Springer com seus asseclas, Peter Boenisch e Peter Tamm, levantaram uma comprida faixa com a inscrição: "USE O DINHEIRO PARA FAZER POLÍTICA, USE A POLÍTICA PARA FAZER DINHEIRO". A cena filmada por Norman, do outro lado da sala, infelizmente ficou desfocada, pois deve ter sido difícil filmar sob a vigilância dos seguranças e policiais. O grupo acabou expulso do baile e foi conduzido à prisão, por perturbarem a ordem pública, do jantar e do baile, e lá ficaram sob custódia por cinco horas.

Antes e depois dessa sequência, o filme desenrola uma série de reflexões que explicitam o jogo de manipulação do poder, refletido no conluio das corporações midiáticas, dos grupos econômicos e das figuras políticas. Ele expressa um estado das coisas intolerável, que legitimaria, como tarefa *in extremis* da militância, a subversão completa da realidade social alemã. Nos setes minutos iniciais, após o presidente declarar que é leitor do jornal *Der Welt*, vemos cenas que trazem, cada uma, um par de figurões dos negócios, discutindo os rumos de Berlim e da Alemanha. Eles falam, também, sobre o compromisso que esperam das mídias e das autoridades para implantar uma política econômica que os favoreça. Várias das questões que surgem estão ligadas às tensões do movimento estudantil e suas reivindicações: a preocupação dos empresários com a mobilização das esquerdas, com a menção do nome de Rudi Dutschke (umas das principais lideranças dos estudantes à época); o medo de uma participação crescente dos operários; o pacto nefasto entre as forças públicas e privadas; a aversão dos empresários aos comunistas, a ponto de pronunciarem um elogio ao nazismo, quando dizem que, "em Berlim, contra-atacamos os comunistas".

Duas ou três vezes, vemos um dos executivos lendo uma manchete de jornal que reflete os interesses do diálogo. Nesses momentos, a voz *over* de Farocki pontua, ironicamente, que "assim escreveu o *Die Welt*, no dia seguinte". É um procedimento que coloca um curto-circuito, entre a representação da sociedade e os interesses das instituições que tecem a trama do poder. Basicamente, como resume a voz *over* de Farocki, após as cenas dos diálogos, a ideia delineada é que "do poder econômico,

[17] https://dffb-archiv.de/dffb/brecht-die-macht-der-manipulateure.

vem o poder político; o que significa a manipulação dos desempoderados". Depois de retratar o *Die Welt* e seus leitores, o filme prossegue para a descrição de um outro jornal, o *Bild*, "lido por mais de 10 milhões de pessoas todas as manhãs". Trata-se do tabloide popular do grupo Springer, que mistura, à visão de mundo tendenciosa, uma linguagem moderna e elementos de entretenimento e cultura, tudo isso camuflado por uma aparência de fidelidade à vida como ela é.

Farocki entra em cena novamente, para pontuar o esquema, de maneira didática, ao desenhar um diagrama no chão: "OS INVESTIMENTOS SÃO RETIRADOS DE BERLIM OCIDENTAL → BILD → APELA AO POVO POR SOLIDARIEDADE". "O que significa", diz a voz *over* de Farocki, "acobertar a crise". Sander insere mais um registro de encenação realista — no mesmo tom dos diálogos entre os empresários — de uma conversa entre dois operários, a partir das notícias do jornal. É uma cena de discórdia, pois enquanto um deles demonstra falta de solidariedade em relação à situação de um companheiro, o outro afirma que pretende ir mais a fundo na questão. Farocki aparece, novamente, para escrever no asfalto: "OS ESTUDANTES COMEÇAM A TOMAR CONSCIÊNCIA DA SUA SITUAÇÃO → BILD → CHAMA ELES DE "TOLOS E SUBVERSIVOS" → E DEMANDA UM HOMEM FORTE". Outra vez, a voz *over* explica, reforçando o propósito didático do filme, que "isso significa criar um inimigo interno".

Corte para o bar, onde vemos um conflito entre um operário e um estudante, o que expressa a desarticulação entre as causas dos oprimidos, a "manipulação dos desempoderados". A briga, que surge a partir da leitura de um exemplar do *Bild*, disposto sobre o balcão, é marcada por elementos de preconceito e xenofobia que refletem o discurso do jornal. Fala-se mal dos movimentos estudantis, brinca-se com a Guerra da Argélia, oferece-se uma explicação para a crise. "A má atmosfera psicológica", supostamente causada pelas manifestações sociais, obrigaria as corporações a fugirem de Berlim, resultando no aumento do desemprego. Ao ler isso, o operário recém demitido fica indignado e procura ao seu redor pelo culpado, o que serve de mote para a briga. Farocki surge então para escrever no chão: "OS OPERÁRIOS RESISTEM AOS CORTES DE SALÁRIO → BILD → FOMENTA O NACIONALISMO INDUSTRIAL". ("O que significa impedir a emancipação"). Na cena seguinte, o operário faz a barba e conversa com a esposa, enquanto expressa sua aversão aos "radicais", ecoando o conflito no bar. Mas há, agora, um elemento adicional importante: o conflito de gênero entre o casal, devido à falta de

reconhecimento do trabalho doméstico. A mulher, ao fim da cena, para "descontar" seu descontentamento, dá um tapa no rosto da criança, e assim vemos como os sujeitos vulneráveis atacam sempre um outro, também vulnerável: operários, estudantes, mulheres, crianças. Nas mãos dela, um exemplar de jornal.

Começa a surgir, então, a organização da resistência política, da unificação e do combate. Farocki afirma, em voz *over*, que "isso significa o despertar da resistência", após escrever no chão: "OS ESTUDANTES TOMAM CONSCIÊNCIA DA SUA SITUAÇÃO NA SOCIEDADE → BILD → FALA SOBRE RUDI, O VERMELHO". O próprio Rudi Dutschke, liderança do SDS, aparece então em cena. Ele explica o "encobertamento da crise" e designa os centros de manipulação, que precisam ser neutralizados. Trata-se de uma reunião preparatória para o tribunal contra o grupo Springer, organizado pela *Kritische Universität* (Universidade Crítica), e estabelecido de maneira autônoma pelos estudantes, em 1967. O evento, que seria realizado no dia 1º de fevereiro de 1968, na Universidade Técnica, contava com a participação do SDS e constituía uma resposta às representações distorcidas do grupo Springer acerca dos movimentos esquerdistas nas ruas, como ficara patente no caso da visita do Xá. Contando com a presença de aproximadamente 1.750 pessoas, "professores, estudantes e jornalistas apresentaram pesquisas que documentavam como as mídias corporativas representavam sistematicamente os movimentos sociais de maneira enviesada" (GERHARDT, 2018a, p. 79).

Os desenhos de Farocki no chão, com diagramas didáticos, indicam o esquema de "difamação da resistência" promovido pelo grupo Springer (é a expressão usada pela voz *over*). Até o encerramento do filme, ele faz mais quatro aparições dessa natureza, três das quais listamos a seguir. Axel Springer pinta Rudi como inimigo e líder dos radicais: "TRANSFORMAÇÃO DOS ESTUDANTES → O BILD FALA DOS RADICAIS E LÍDERES → DE NOVO, FALA DE RUDI, O VERMELHO". Axel Springer convoca uma perseguição política às esquerdas nas ruas, tornando necessária uma *organização estratégica* da resistência estudantil: "OS ESTUDANTES E OUTRAS PESSOAS TORNAM-SE ATIVOS → BILD PROMOVE UMA CAÇA ÀS BRUXAS". Axel Springer incita a violência contra os estudantes, deixando, como única resposta possível, o desenvolvimento da força, o empoderamento: "BILD PROMOVE UMA CAÇA ÀS BRUXAS → TRÊS TIROS EM RUDI".

Figuras 9A e 9B: Farocki retira os sapatos e os deixa no chão, exatamente no interior de dois círculos do diagrama.

Nesse momento, Farocki retira os sapatos e os deixa no chão, cada um em um dos círculos vazios, ao fim do diagrama (FIG. 9). A referência é a tentativa do ativista de extrema-direita Joseph Bachmann, na páscoa de 1968, de assassinar Rudi Dutschke, que na ocasião ficou ferido por um tiro na cabeça, que acabou levando-o à morte onze anos depois. Na cena do crime, real, também estão os sapatos deixados no chão, circulados pela marcação da polícia (FIG. 10).

Figura 10: Cena do crime da tentativa de assassinato contra Rudi Dutschke. Os sapatos também estão ao chão, circunscritos pela marcação da polícia.

Deutsche
National+Zeitung
und Soldaten-Zeitung
Warum wir auf Ostdeutschland nie verzichten werden
Stoppt Dutschke jetzt!
Sonst gibt es Bürgerkrieg
Nazis jagen - Kommunisten hofieren?

Figura 11: Capa do *National-Zeitung* contra Rudi Dutschke.

A comoção em torno do episódio, na época, foi tremenda, e deixou claro para os estudantes o papel nocivo da mídia corporativa e dos veículos de extrema-direita em fomentar a violência crescente direcionada contra eles. Em julgamento, indagado pelo juiz se conhecia Dutschke, o assassino, Bachmann, declararia que o conhecia, sim, das imagens dos jornais, e acrescentaria ainda que retirava suas informações cotidianas do jornal *Bild*, pertencente ao grupo Springer. Poucos dias antes da tentativa de assassinato, o *Bild* publicara uma matéria que inflamava a população a "capturar" os "líderes da gangue" da esquerda. No dia da tentativa de assassinato, Bachmann carregava um exemplar do *National-Zeitung*, com imagens de Rudi na capa e uma manchete que dizia: "Parem Dutschke agora! Do contrário, haverá uma guerra civil!" (FIG. 11). A respeito dos disparos, Sander diria:

> Se, antes, a questão era provar a coincidência de interesses entre o grupo editorial Springer e os poderes comerciais e econômicos, [...] com a tentativa de assassinato de Rudi Dutschke, cujo agressor admitiu ter sido encorajado a agir pelos jornais Springer, essa conexão de repente se tornou demasiado clara. Por isso, o filme se encerra com as consequências imediatas desse ataque ao movimento estudantil. Ele abandona o seu tema original, por assim dizer, e mostra, de maneira bastante otimista, o princípio de uma vontade de transformar todas as condições de vida opressivas (na qual as mulheres surgem, pela primeira vez, com suas próprias reivindicações)[18].

A resposta final, como vemos no último diagrama desenhado por Farocki, só pode ser o ímpeto pela "derrubada do sistema social", como afirma a voz *over,*

[18] Texto de Helke Sander. Disponível em: https://www.helke-sander.de/filme/brecht-die-macht-der-manipulateure/. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

enquanto lemos os dizeres no chão: "MULHERES, OPERÁRIOS, ALUNOS E ESTUDANTES CRIAM ESTRUTURAS ANTI-AUTORITÁRIAS". O diálogo é direto com as ruas; a energia das ruas, reciprocamente, encontra uma penetração na forma do filme, e as figuras do filme encenam sua militância nas ruas. Poucos instantes antes, Sander mostrara filmagens dos edifícios da Springer atacados pelos estudantes, indignados, na noite logo após o tribunal, ocasião em que quebraram vidraças e atearam fogo a veículos[19]. O episódio das vidraças é citado, também, no filme de Farocki e no filme de Knaudt sobre o caso Springer, como veremos. Fato curioso, e que não podemos deixar de mencionar: em 1968, Farocki lança um pequeno curta de 4 minutos intitulado *Drei Schüsse auf Rudi* (*Três tiros em Rudi*). Trata-se, basicamente, da reunião de todas as cenas do filme de Sander nas quais ele aparece a desenhar no chão, até que no final ele retira os sapatos, que ficam "circulados", em uma citação da cena do crime. Em um texto recente, de 2020, Sander se declara chateada por nunca ter sido consultada ou mesmo creditada sobre a realização desse outro filme que foi adicionado à filmografia de Farocki[20]. Ela aponta, com razão, a prática sistemática da história do cinema de apagar os nomes das mulheres, não obstante a longa amizade e parceria existente entre ela e o diretor. No que toca ao nosso argumento, sem menosprezar os questionamentos de Sander, a atitude de Farocki de isolar esses fragmentos em um filme autônomo, e dar uma resposta direta a um acontecimento daquele momento, não deixa de demonstrar uma preocupação constante com as mídias e com as pautas políticas da época. De volta ao filme de Sander, próximo do fim, vemos parte de um discurso que ela pronunciou na audiência contra o grupo Springer. Diante do auditório lotado, ela fala assim:

> Nós, cineastas, temos documentado a luta dos estudantes contra a máquina de manipulação do grupo Springer. Mas nosso filme não quer apenas documentar, mas também agitar. Nós cansamos de fingir que existe algo como um relato objetivo. A representação do nosso movimento deve ser uma prerrogativa dos seus participantes. A solidariedade nos transformou. Essa transformação está refletida no nosso modo específico de trabalhar. Para que nossos filmes se transformem, os meios de produção precisam se transformar. Nosso filme sobre o grupo Springer utiliza novas estruturas de comunicação,

[19] Cabe mencionar, ainda, que um curta-metragem de Holger Meins intitulado *Como fazer coquetéis molotovs* (*Herstellung eines Molotow-Cocktails*, 1968) foi exibido durante a audiência contra o Springer organizada pelos estudantes. O filme basicamente mostrava como construir o artefato inflamável e cortava, ao final, para os edifícios do grupo Springer como alvos em potencial. Uma "reconstituição" do filme, realizada em um dos cursos ministrados por Farocki na DFFB, pode ser encontrada aqui: https://www.youtube.com/watch?v=iczvwyzM_EQ.

[20] https://www.helke-sander.de/filme/brecht-die-macht-der-manipulateure/.

> mas também novos meios de produção. Só podemos ganhar a luta contra o grupo Springer se mudarmos nosso modo de trabalhar. Queremos possuir os meios de produção. Os alunos e professores lutam por escolas antiautoritárias, os operários e aprendizes lutam por uma participação nos meios de produção, as mulheres lutam para se libertarem da servidão econômica, da vida de segunda categoria e da separação entre trabalho e produtividade. Embora não participemos diretamente, nossas câmeras também constituem ativismo, porém em um nível técnico e químico.

A construção discursiva de *Quebrem o poder dos manipuladores*, com sua conjunção criativa de imagens, voltadas para produzir um engajamento ativo em relação à realidade, demonstra um nível de articulação política no qual o ato de fazer um filme consiste em um processo de aprendizado — sobre o mundo e o cinema. Um dos efeitos disso é a redução das distâncias entre pensamento e ação, entre arte e política, entre realidade e representação. A cena que mostra Sander, Farocki e Knaudt de óculos escuros, enquanto conversam sobre o filme, reforça que o experimento do grupo buscava uma maneira de ser útil ao movimento, ao mesmo tempo em que tentava encontrar uma estética adequada para suas visões políticas. "Quais imagens não reforçam a ideologia dominante?", pergunta a diretora. O que pode ser feito para se contra-atacar a ordem consensual das mídias, em particular a estética televisiva, que Knaudt descreve com a leitura de uma pesquisa?

Diversas falas se sucedem, inclusive a de Skip Norman, no antecampo; na parede, vemos uma foto de Axel Springer, projetada ao lado do vice-presidente estadunidense Hubert Humphrey, imagem que Sander examina brevemente. A certa altura, ao citar o vanguardista russo El Lissitzky, Farocki afirma que "não trocaria a arte pela política, mas uniria ambas". A conversa, recheada de citações, gira em torno de dois pontos principais: arte e política devem andar juntas; deve-se quebrar a falácia da reportagem objetiva ("o poder dos manipuladores"), para que o ponto de vista múltiplo dos representados seja considerado. Também os estudantes, afinal, não tomam o cinema como uma ferramenta de articulação de pontos de vista, em prol de uma nova compreensão da realidade? Na reunião com Rudi, um dos presentes o aconselha a considerar a necessidade de engajar o público e inventar um novo nome para o evento, caso não queira chamá-lo simplesmente de "tribunal" — da mesma forma que Brecht teria dito que "se não for teatro, chame de 'taetro'". De Brecht, também, podemos tomar um modelo de pedagogia para compreender a dimensão didática do filme. Para o dramaturgo, o objetivo da peça didática não era "instruir" o público, coisa que ela sequer requeria, mas sim os seus atores — e autores — num

processo de aprendizagem em grupo. Como brinca o poeta André Vallias, o termo "Lehrstück", que significa literalmente algo como "peça didática" ou "peça letiva", poderia ser traduzido poeticamente como "co-letivo".

Talvez por isso, ao fim do filme, como que à guisa de conclusão, vemos fotografias da fachada e plantas arquitetônicas de cada andar do edifício Springer, enquanto Sander toma a palavra para explicar o que foi aprendido no experimento: a necessidade de transformar as estruturas, a modificação da vida cotidiana, o combate ao capitalismo e a defesa da educação da população, em prol da compreensão crítica das manipulações midiáticas. Sem esquecer da utopia de uma nova sociedade, que encontra ecos nas vozes dos jovens alemães nas ruas, de punhos erguidos, a entoarem em uníssono a Internacional. É uma lição de luta, que envolve conscientizar as pessoas em relação ao autoritarismo reinante na Berlim Ocidental e encontrar maneiras de combatê-lo. É preciso aumentar a consciência entre estudantes e propagá-la para outros setores da sociedade, como os operários. É o que ouvimos na conversa com Rudi, quando ele sugere que a lição do Vietnã é igual à da suposta crise econômica de Berlim, com a diferença de que os habitantes da cidade estão mais conscientes da situação do Vietnã do que da própria Berlim. O debate do Gruppe 3 se reflete, portanto, no gesto de reflexão crítica sobre as formas de dominação da realidade que atravessam as representações das mídias de massa, bem como as possibilidades de seu enfrentamento por meio do cinema.

* * *

Como dissemos, Farocki dirigiu o seu próprio filme sobre o caso Springer, também em 1968, com Sander na assistência de direção, Norman na câmera e Knaudt no som. É basicamente a mesma equipe que trabalhou em *Quebrem os poderes dos manipuladores*, o que reforça o caráter coletivo das obras. Na construção de *Os jornais deles*, a causa dos estudantes é reforçada por meio de uma meticulosa articulação de imagens e palavras. O filme, que busca fortalecer a tomada de consciência em relação ao discurso das mídias e aos seus efeitos sobre a sociedade, elabora, ao mesmo tempo, gestos que conectam a arte do cinema e o pensamento

político contra a dominação[21]. Tais gestos, contudo, não se resumem à prática revolucionária nas ruas, nem à tradução, para a tela, dos impulsos de luta; eles consistem, principalmente, em operações imagéticas capazes de profanar as representações hegemônicas e quebrar, a partir do interior, a univocidade de certos discursos midiáticos.

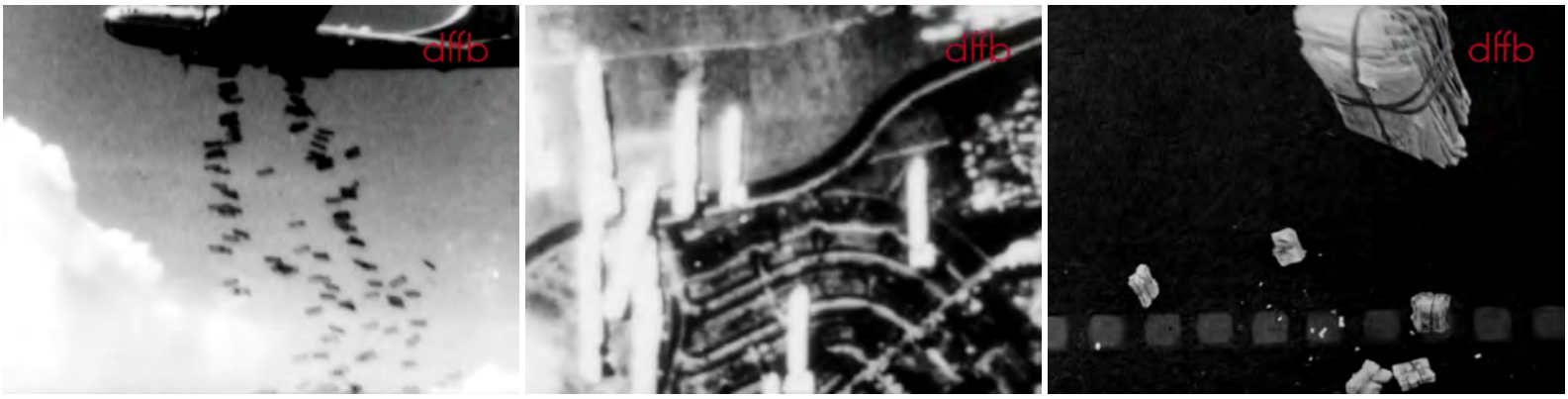
Na cartela que abre o curta, antes que qualquer outra imagem apareça, lemos: "Alguns problemas das lutas antiautoritárias e anti-imperialistas no âmbito das metrópoles, conforme exemplificados na Berlim Ocidental". A seguir, os três primeiros planos do filme, que entram após o letreiro, mostram, sucessivamente: 1) uma mão que tira um exemplar do jornal B.Z., *Bild Zeitung*, da caixa de correios; 2) uma pessoa que pega um exemplar do jornal B.Z. na caixa de jornais da rua; 3) um cidadão que abre um exemplar do jornal B.Z. para ler (alguns dos escritos na capa são "terrivelmente torturado", "incrível: essas fotos mostram a mesma garota" e "abusos na arena"). O terceiro plano é repetido três vezes, em tomadas diferentes, enquanto o comentário em voz *over*, que alterna uma voz de homem com uma de mulher, afirma: "Uma mensagem…" [mulher], "uma mensagem mutilada" [homem], "enviada do Vietnã para Berlim" [mulher]. Vemos, então, o homem caminhar na rua enquanto lê o jornal, sob a neve suave; as notícias passam a ocupar a banda sonora, em voz *over* — ou *off*, supondo que elas indicam o fluxo mental da leitura, pelo personagem. As frases são tendenciosas e ligadas à Guerra do Vietnã; elas oferecem uma imagem solidária do governo estadunidense, que estaria, pretensamente, prestando um apoio importante ao povo sul-vietnamita. O fluxo principal da leitura, sobre o Vietnã, é entrecortado por outras notícias, lidas com outras vozes, à medida que o transeunte cruza na rua com outros leitores do jornal. Primeiro, um lixeiro que espia os jornais amassados no chão, mostrados em *close-up*: "o garoto tinha medo de tomar banho…" (trata-se da notícias sensacionalista do caso de um menino que morreu na banheira). Depois, um jovem que passa com o jornal na mão: "Heinz S. afirma ter submetido sua esposa a cinco horas de tortura porque ela o estava traindo…" (descrição sensacionalista de um caso cruel de violência doméstica).

No geral, tais cenas, que contêm uma medida de distanciamento crítico, evitam o apelo à dramatização e o uso de *close-ups*, para introduzir personagens, além

[21] Cabe reforçar que os filmes realizados neste período pelo grupo da DFFB constituem uma imbricação muito singular entre a teoria e a prática da revolução. Farocki sem dúvida levará algo desta crença de que o pensamento e a estética do cinema configuram por si só uma forma de intervenção.

de não lançarem mão da lógica convencional de planos e contraplanos. As imagens aparentemente banais dos transeuntes nas ruas são como que dominadas pelos excessos discursivos do enunciado midiático, uma vez que esses acabam por preencher a banda sonora, como uma enchente jornalística. Essa conjugação peculiar de imagens e sons indica que a vida nas cidades está tomada pelos comentários ininterruptos da grande imprensa, como se os seres que habitam o aquário do mundo urbano se afogassem em ondas informativo-midiáticas, que não se restringem ao jornal impresso e podem, facilmente, ser expandidas ou atualizadas para outros dispositivos de comunicação.

A ideia que estrutura o filme, porém, é a da existência de uma conexão entre a dominação de Berlim Ocidental pelo grupo Springer e as operações de agressão do exército estadunidense no Vietnã. Tais temas, sabemos, ocupavam lugar de destaque nas cartilhas dos movimentos de contestação social da época, como grupos estudantis e mobilizações de contracultura. Em ambos os casos, Vietnã e Berlim Ocidental, as forças hegemônicas atuam sorrateiramente, para garantir amplos poderes sobre as vidas dos homens, seja pela propagação e difusão midiática, seja pela barbárie militar-policial. Em ambos os casos, há inimigos sem rosto, que lançam napalm dos aviões ou que trazem jornais, que bombardeiam a cidade com informações. Para reforçar essa conexão imperceptível, entre os dois contextos, Farocki organiza uma imbricação metafórica entre as esferas das notícias e das armas. Ele as faz convergir para o ponto culminante de uma sobreposição, que mistura as imagens de bombas que caem no Vietnã com pacotes de jornais, lançados sobre o solo de Berlim Ocidental (FIG. 12).



Figuras 12A, 12B e 12C: O bombardeamento de jornais em Berlim Ocidental.

Antes desse estranho "contra-clímax", vemos outras cenas de espaços urbanos atravessados pela presença cotidiana dos jornais, flexionadas com um modo performático e contestador mais explícito. A maioria traz um caráter de destruição, como no caso dos jornais queimados no fogão, pela mulher, após ela ler um outro trecho de notícia violenta e sensacionalista — a montagem destaca, com um *close*, os jornais em chamas. A seguir, o homem das primeiras cenas, que estava também na cozinha, com a mulher, ergue um cartaz de protesto em frente a um banco estadunidense — o First National City Bank of New York, mais conhecido como Citibank[22]. Tal cenário reforça, é claro, a cooptação do país pelos interesses imperialistas e capitalistas dos Estados Unidos. O cartaz, erguido pelo homem, traz um desenho paródico da Estátua da Liberdade, cujo coração sangra e cuja mão esquerda empunha uma espada, que perpassa uma ave branca. Ao lado da ilustração, lemos que "um povo é queimado em nome do capital". O homem, então, forra o chão com jornais e senta-se na calçada, para incendiá-los, enquanto um *close-up* mostra as chamas que se espalham sobre as manchetes que ainda podem ser lidas no *Bild Zeitung*. Um plano com zoom isola o emblema do banco, ao fundo, com as chamas que se agitam no primeiro plano. Depois, para apagar o fogo, o homem pisoteia os restos de jornal e os deixa reduzidos a cinzas. As vozes *over,* alternadas, do homem e da mulher, falam: "O sofrimento do povo vietnamita" [homem]; "a imagem do sofrimento deles" [mulher]; "chega, do Vietnã, até Berlim" [homem].

A seguir, vemos um homem que cola, no muro, duas impressões de uma mesma fotografia da Guerra do Vietnã, que mostra um soldado estadunidense cometendo violências contra um vietnamita no chão. É provável que essa imagem tenha circulado massivamente nos jornais da época, que veiculavam fotografias do conflito internacional e se alinhavam discursivamente ao imperialismo estadunidense. A mesma imagem, aliás, surge em outro filme, do ano anterior, *Ein Western für den SDS* (1967), de Günter Peter Straschek, colega de Farocki na DFFB. Ela também está presente em um filme posterior de Farocki, *Diante dos olhos, Vietnã* (*Etwas wird sichtbar,* 1982). Quando o homem termina de colar as fotos, ele sai andando pela direita do quadro, e a câmera o segue, até dar de cara com um delator que espiona as ruas *através de um furo na página do jornal* (FIG. 13). Ele delata, justamente, para o grupo Springer, conforme descobrimos a seguir, quando um corte traz um plano do

[22] A sensibilidade do diretor para imbricações entre os signos urbanos da dominação, as marcas da sociedade do espetáculo, já se mostra presente desde os seus primeiros filmes.

ponto de vista do delator, que seguia, por meio do furo na página impressa, o homem da cena do banco. Ele diz em voz *off*: "Alô, B.Z.! Um jovem suspeito está pendurando cartazes em Charlottenberg". E a voz *over* complementa: "O B.Z. vai dar 20 marcos por pista. Berlinenses, fiquem de olhos abertos. Embora muitos trabalhadores labutem para entregar seu B.Z. toda manhã, são vocês leitores que tornam o B.Z. tão bom!".

As manchetes e imagens, em torno do buraco na página impressa, fazem dele um componente incorporado à estrutura visual do jornal. A ideia de um "furo jornalístico", que traz consigo um elemento surpresa, foi substituída por um sistema de vigilância que torna a ilegalidade da denúncia e da delação o princípio de apreensão da realidade. Em uma lógica de policiamento que reproduz o fascismo, cada pessoa é convocada a exercer o papel de informante contra o seu semelhante, o que torna o crime o único princípio da ordem. É o que Foucault afirma sobre a lógica da polícia estar fundada em uma ilegalidade que se torna lícita, no âmbito excepcional do exercício do poder (FOUCAULT, 1999). Farocki reforça, portanto, a campanha do movimento estudantil contra Axel Springer, dado que o filme problematiza a criminalização das esquerdas, incentivada pelo grupo editorial, em um alinhamento de forças com a polícia e a política. Springer era inimigo dos estudantes e da população e, não por acaso, o lema da campanha da SDS era "Expropriar Springer!".

Figuras 13A e 13B: Ponto de vista do leitor do jornal B.Z. que delata os transeuntes, espionando-os por meio de um furo no papel.

O homem por trás do furo continua a fazer delações, sempre seguidas pela voz *over* do representante do B.Z., que acrescenta: "os testemunhos dos leitores do B.Z. dão credibilidade às […] histórias. Já testemunharam muitos assaltos ou furtos". No plano recortado pelo buraco circular, outras pessoas ocupam o lugar do perseguido, enquanto o jornal fornece, literalmente, a *moldura* do mundo, e forja uma

continuidade para a ação. O enquadramento da realidade pela tela cinematográfica é redobrado pelo "furo" da página do jornal, que se torna um símbolo de controle e repressão, aspecto reforçado pela voz *over*, que afirma que "a polícia também agradece infinitamente aos leitores do B.Z. pelas preciosas pistas".

Mas o furo no papel é também o furo da representação, que faz com que a produção midiática da realidade entre em fase com os acontecimentos tematizados no filme. A presença dos militantes nas ruas é distorcida pela representação que o grupo Springer constrói. A imagem das pessoas perseguidas, antes delimitadas pela moldura do jornal, perdem suas fronteiras com a realidade representada no filme; o olhar para o mundo passa a coincidir com o mundo visto pelo furo do jornal, agora mostrado em tela inteira. Enquanto isso, continuamos a ouvir comentários como "alô, B.Z.", "o B.Z. sabe as fontes dos protestos", o B.Z. segue todas as pistas" e "o B.Z. conhece os objetivos dos radicais!". Um dos homens denunciados é parado por um policial (também escondido atrás do jornal!), que o revista e *pede seus papéis*, para depois meter a cabeça por dentro do casaco do suspeito e retirar, de lá, objetos que ele assim enumera: o Correio do Vietnam, Marx para o proletariado, outra cópia do Correio do Vietnam, "o Springer anexa tudo" (talvez um título de artigo). "A verdade é que são apenas papéis", fala o policial, "Mao Tse Tung... Lenin…" Ele continua a anunciar os achados de sua batida policial e pergunta: "Parece que você foi detido duas vezes; ambas aqui em Berlim?".

A cartela seguinte retorce a indagação do policial, por meio de outra pergunta: "Qual a diferença entre a Berlim Ocidental e o Vietnã?". Sobre o plano de uma mulher que janta com um soldado estadunidense, enquanto ela vê as fotos que ele lhe fornece, a voz *over* feminina responde: "O povo vietnamita usa toda a sua energia, toda a sua imaginação, na luta contra os agressores". A seguir, vemos um homem ser expulso de um auditório lotado, por ter feito uma declaração a favor da invasão do Vietnã pelos EUA[23]. De certa forma, o filme afirma uma energia e um imaginário de luta, ao trazer para o seu repertório gestos de contestação e protesto. As imagens de jornais amontoados no chão, picotados, pisoteados, queimados, enrolados em pedras ou tijolos (usados para quebrar vidraças), são gestos contra-midiáticos (FIG. 14).

[23] Cabe lembrar que em 17 e 18 de fevereiro de 1968 a SDS havia organizado uma Conferência Internacional do Vietnam na Universidade Técnica da Berlim Ocidental

Figuras 14A, 14B, 14C e 14D: Planos com jornais destruídos.

Após a cena da assembleia, citada anteriormente, uma cartela indaga sobre as diferenças entre Berlim Ocidental e o Vietnã. Ela é seguida por uma cena em que Farocki, vestido com uma jaqueta de couro, se infiltra furtivamente em um edifício. Enquanto ele se move pelo espaço, a voz *over* combinada — masculina e feminina — comenta:

> [Mulher:] "O povo vietnamita recebe toda a ajuda...". [Homem:] "Metais, janelas". [Mulher:] "Pedras, telhados". [Homem:] "Portas, caminhos". [Mulher:] "Muros... Crítica para a superfície do país e sua luta contra os agressores". [Ela continua:] "A superfície do Vietnã é aliada do povo vietnamita. Os agressores estão tentando modificar a superfície para tirarem vantagem".

Então, o personagem interpretado por Farocki (ele mesmo), neutraliza o porteiro pelas costas, enquanto a montagem introduz imagens de bombas que explodem no contexto de uma guerra. É o modo brutal usado pelos agressores para modificarem a superfície do Vietnã, o que traz um paralelo com a perspectiva do filme em relação à Berlim Ocidental. Assim como as armas estadunidenses tentavam moldar a superfície vietnamita, por meio da sua destruição massiva, as representações

de mundo das mídias de massa forjariam a realidade, para replicar a lógica do poder. As cenas vão como que explodir, na sequência que associa as imagens dos bombardeios estadunidenses, no Vietnã, aos pacotes de jornais que caem do céu, como se fossem bombas. São planos que se alternam rapidamente, filmados com a mesma angulação, de modo a induzir, cinematograficamente, uma dinâmica de analogia entre as imagens. Desse pequeno truque taumatrópico — como nos brinquedos pré-cinematográficos que misturam uma imagem na outra — nasce uma metáfora visual acerca dos ataques violentos das companhias de notícias contra a população civil. Um novo plano, com a câmera em *plongée*, mostra pacotes de jornais que tocam o chão, enquanto as pessoas correm desesperadas para salvar suas vidas dessa investida aérea.

O reconhecimento da estrutura cotidiana da cidade como uma estrutura de sistemática violência é também o ponto de virada para uma organização estratégica de resistência. No momento seguinte, vemos militantes que planejam a reação, não mais no formato de uma grande assembleia, como a mostrada na sequência anterior, mas em um grupo menor, mobilizado em uma perspectiva de guerrilha, ação direta e contrainformação. Essa cena se associa a uma cartela que vimos anteriormente, em meio às explosões bélicas no Vietnã: "Por 25 anos, o povo vietnamita tem lutado contra a exploração e a opressão". Caberia aos berlinenses entenderem as conexões do Vietnã com a realidade nacional alemã e seguirem o exemplo dos guerrilheiros, a fim de desafiar o autoritarismo reinante em toda parte. Reunidos na pequena sala, logo após o bombardeio dos jornais, os estudantes buscam uma resposta política e um contra-ataque possível ao sufocamento da realidade, operado pelas forças instituídas. Helke Sander, de pé e encostada à parede, segurando um jornal, afirma: "Precisamos destruir o aparelho; o aparelho de transmissão". A câmera circunda a sala e mostra Farocki, ao lado de Sander. Ele completa a frase, sendo seguido pelos demais:

- O aparato da fome e da miséria; o aparato da guerra.
- O aparato da manipulação; o aparato que impede a emancipação.
- O aparato de abastecimento; o aparato da miséria cotidiana.
- O aparato do estado.
- O aparato da repressão; o aparato da reprodução.
- Com o objetivo de destruir o exército, precisamos construir um novo.

Por fim, sentada à máquina de escrever, Sander, enquadrada novamente pela câmera, que acabou de fazer um giro completo na sala, complementa: "Para abolir o

aparato manipulatório existente, precisamos projetar um novo". Mas, após uma pausa, ela afirma aos colegas: "Vocês estão enganados". Passa um papel para o grupo, e completa: "Não precisamos de um novo aparelho de distribuição, um novo aparelho de abastecimento ou um novo aparelho de transmissão". A garota que recebeu o papel o repassa para um jovem, que o lê em voz alta, enquanto faz modificações a lápis, para depois entregá-lo a Farocki. O diretor lê, então: "Nossos jornais transmitem notícias do nosso coletivo revolucionário. A diferença entre os leitores e os escritores deve ser desfeita". O papel passa de mão em mão, e, enquanto ouvimos a leitura, vemos cenas que trazem gestos clandestinos, de contrainformação: 1) uma mensagem sendo passada de um carro em movimento para outro; 2) um bilhete sendo passado de uma boca para a outra, durante um beijo; 3) uma mensagem jogada da janela, em formato de avião de papel. O teor das palavras ouvidas é o seguinte:

> [1] O coletivo revolucionário precisa de um aparelho móvel. O coletivo dá ao tráfego privado todo um novo significado. [2] O coletivo revolucionário constrói uma nova linguagem. O coletivo dá ao tráfego privado todo um novo significado. [3] O coletivo revolucionário é uma tremenda força produtiva. A mensagem do coletivo revolucionário é uma arma, em si mesma e por si só.

Na cena final, com a máquina de escrever ao lado, Sander redige alguma coisa à mão, enquanto outros dois jovens recortam jornais. Em um diálogo ensaiado, eles confrontam diretamente o grupo Springer: "[Jovem:] Vejam todas as evidências… [Sander:] Contra o grupo Springer. [Jovem:] Cada artigo é um ataque contra a classe trabalhadora… [Sander:] E impede a solidariedade com os revolucionários do terceiro mundo". Sander continua a reflexão, sozinha, e afirma que "o papel torna a tesoura cega… A pedra mantém o papel no lugar… O papel determina a direção da pedra". Enquanto as palavras ecoam, vemos o grupo de militantes embrulhar as pedras das calçadas de Berlim, em folhas de papel vazias, não mais distorcidas pelas notícias dos jornais (FIG. 15B). Pedras que serão lançadas contra as vidraças enganosas do poder, como sugere o barulho de vidro quebrado, enquanto lemos na última cartela: "Chega de pedras sem papéis! Chega de papéis sem pedras". Trata-se de uma referência ao protesto realizado na noite após o tribunal construído pelos estudantes, contra Springer, ocasião na qual o grupo editorial teve as vidraças de seus edifícios quebradas por pedras.

Figuras 15A e 15B: Homem protestando na fachada do Citibank. Estudantes enrolando pedras nos jornais.

Farocki faz ressoar duas vezes, ao longo do filme, uma mesma questão: "O que torna a Berlim Ocidental diferente do Vietnã?". Uma resposta possível, da perspectiva anti-imperialista, é que talvez não exista tanta diferença, dado que, entre as bombas e os jornais, entre as armas e as mídias, é um poder similar que se exerce — embora não possamos perder de vista que lá, a destruição é direta e nada metafórica, pois os projéteis matam e queimam de verdade. Como veremos mais adiante, em *Fogo inextinguível* (1969) e *Diante dos olhos, Vietnã* (1982), a comparação entre Berlim ocidental e Vietnã não corresponde a uma equivalência direta das experiências. Trata-se, antes, da tentativa de colocar em relação lutar distantes e reconhecer, no conjunto das conexões globais, a incidência de certas forças recorrentes. *Os jornais deles*, ao preconizar a agitação política da construção, articula um fluxo de enunciados que aproxima o bombardeamento do Vietnã e a atuação da mídia corporativa na Berlim Ocidental. Cabe notar, assim, que o objeto da crítica se torna um modelo formal da própria representação, uma vez que a organização dos sons e das imagens expressa aspectos ligados à presença das mídias de massa na cidade. Tal sensibilidade, que permite ao diretor apreender um movimento do mundo e assemelhá-lo, pela via cinematográfica, encontra ecos em *Fogo inextinguível* (1969), e também nos filmes estudados nos capítulos três e quatro. Nesses casos, contudo, o calor da militância e o ímpeto da desconstrução dão lugar a uma atitude mais distanciada de elaboração, ou mesmo a uma suspensão da negatividade.

1.3 Uma montagem de ideias (o Vietnã é aqui)

O primeiro filme que Farocki fez, após ter sido expulso da DFFB, foi *Fogo inextinguível* (1969). No tema escolhido — a produção do napalm e sua utilização na Guerra do Vietnã — ecoa novamente uma das principais bandeiras da militância estudantil. Toda a construção do filme traz marcas do debate vivenciado pelo cineasta em anos anteriores, especialmente no que toca à utilidade da arte para a compreensão ativa dos modos de dominação capitalista e imperialista. Se havia, nos filmes realizados anteriormente, um ímpeto de tomar o cinema como via de aprendizado coletivo, agora, com a realização deste curta-metragem, surge uma forma de narração propriamente didática — e por que não, uma pedagogia. Ainda se trata, em todo caso, de uma postura coletiva de cinema, uma vez que os mesmos integrantes da DFFB e do Gruppe 3 compõem a equipe de filmagem: Sander na assistência de direção, Gerd Conradt na fotografia, Ulrich Knaudt no som.

Fogo inextinguível apresenta uma contenção maior, no que diz respeito às possibilidades de fazer do filme um meio de agitação política, como vimos nos casos anteriores. O cinema é tomado como ferramenta crítica e analítica sobre os processos de racionalização do mundo, uma atitude que delimita a construção argumentativa e também a economia dos recursos utilizados. Os filmes de Farocki, a partir desse ponto, passam a trazer, em geral, uma postura de maior "frieza", uma tendência meditativa e uma austeridade acentuada da forma. Tal mudança pode conjugar muitos motivos, dentre os quais vislumbramos a complexidade dos temas, os desafios de financiamento, a recusa dos modelos do cinema como entretenimento e/ou identificação e as transformações na experiência pessoal do cineasta. São aspectos que contribuem para uma reformulação contínua dos métodos de criação, que se afastam cada vez mais dos modelos cinematográficos convencionais. Sem perder o espírito crítico e a atenção ao mundo social e histórico que o cerca, Farocki se vale de um distanciamento analítico crescente e de uma atenção à duração, que o afastam do ativismo direto que marcou os anos anteriores.

Diferentemente de *Os jornais deles*, que traz tomadas de rua, performances de protesto e alusões ao enfrentamento da violência, as imagens de *Fogo inextinguível* são quase todas "cenas de laboratório". E isso não apenas por retratarem um laboratório industrial, responsável pela gestação do napalm, mas também porque o

modo de construir as cenas fílmicas pressupõe um maior controle do gesto e da palavra, delimitando novas condições para a criação e a representação cinematográfica. Embora o comprometimento político do cineasta com aquilo que filma continue irredutível — como dá mostras a abertura do curta-metragem — o engajamento do seu cinema ocorre, agora, por outras vias.

Fogo inextinguível começa com uma cena que é, provavelmente, a mais conhecida da extensa filmografia do diretor (FIG. 16). Sentado em uma mesa de madeira, enquadrado frontalmente por um plano médio, Farocki segura nas mãos uma folha de papel, que contém a declaração feita ao Tribunal Internacional dos Crimes de Guerra do Vietnã, em Estocolmo, por Thai Bihn Dahn, um sobrevivente. É um testemunho dilacerante dos ataques genocidas executados pelos estadunidenses, com uso de armas e produtos químicos. "Quero reportar os crimes que os imperialistas dos Estados Unidos cometeram contra mim e minha aldeia". Em seguida, Farocki faz uma terrível descrição do ataque de napalm conforme o relato do sobrevivente, até que interrompe a leitura e se endereça ao espectador, para dizer:

> Como podemos lhes mostrar o napalm em ação? E como podemos lhes mostrar as lesões causadas pelo napalm? Se lhes mostrarmos imagens de queimaduras de napalm, vocês vão fechar os olhos. Primeiro, vão fechar os olhos para as imagens. Depois, vão fechar os olhos para a memória. Em seguida, vão fechar os olhos para os fatos. Então, vão fechar os olhos para todo o contexto. Se lhes mostrarmos uma pessoa com queimaduras de napalm, vamos ferir os seus sentimentos. Se ferirmos os seus sentimentos, vocês vão sentir como se tivéssemos tentado usar napalm contra vocês, às suas custas. Só podemos lhes dar uma pequena ideia de como o napalm funciona. [Nesse momento, Farocki queima seu braço com um cigarro!]. Um cigarro queima a 400º C. O napalm queima a 3.000º C. Se os espectadores não querem ter nenhuma relação com os efeitos do napalm, então é importante determinar quais são as relações que eles já possuem com as razões do seu uso.

Fogo inextinguível elabora uma questão política central do mundo de então e repercutida pelas mídias corporativas e pelas autoridades oficiais da Alemanha Ocidental — como mencionamos anteriormente, uma repercussão falaciosa, feita de indiferença diante da violência cometida contra os vietnamitas e de cumplicidade com a política dos EUA[24]. Além disto, sabe-se que o Ministério da Defesa alemão, no período da Guerra Fria, possuía uma seção de guerra psicológica que, entre outras

[24] Estima-se cerca de 3,8 milhões de vietnamitas mortos entre 1954 e 1965, segundo o estudo de R. J. Rummel (1997).

coisas, publicava artigos fantasmas em veículos impressos e fornecia informações "estratégicas" para jornalistas (BUSH, 2014).

Figuras 16A e 16B: Farocki se endereça ao espectador e depois queima o cigarro na própria pele, em *Fogo inextinguível*.

Christina Gerhardt explica que, na década de 1960, "informações sobre a Guerra do Vietnã, seu contexto histórico, político e econômico, bem como a situação atual no local, disseminavam-se por diversas mídias" (GERHARDT, 2018a, p. 37). Isso compunha um verdadeiro bombardeamento midiático sobre a população, cotidianamente, tal como Farocki havia expressado visualmente no curta-metragem *Os jornais deles*. Ulrike Meinhof, que conhecia bem essa estrutura, fez diversas intervenções críticas sobre o tema no período, em artigos como "O Vietnam e a Alemanha" (1966), "O Napalm e o pudim" (1967) e "O Vietnam e os alemães" (1967). Para se ter uma ideia do nível de engajamento dos estudantes com essa problemática, das coberturas midiáticas, note-se que em 1964, às vésperas da intensificação dos bombardeamentos estadunidenses, um grupo de trabalho sobre o Vietnã, criado pela união dos estudantes — a SDS — "lia e comparava de maneira regular as coberturas de nada menos do que *sessenta e cinco* jornais e revistas da imprensa nacional e estrangeira" (GERHARDT, 2018a, p. 36).

A engenhosa aporia da cena de abertura, concebida por Farocki, parte do caso específico do Vietnã para formular um questionamento mais geral, sobre a documentação televisiva. Ele problematiza os modos de representação midiática da

violência, fundados no imperativo da evidência e na imagem do horror, oferecida de maneira naturalizada, como ilustração ou prova de verdade em relação a uma determinada realidade. O problema remete, por um lado, à insuficiência da dimensão objetiva da imagem fotográfica — um problema brechtiano, como veremos — e, por outro lado, à impossibilidade de encontrar uma imagem que dê conta, com propriedade, da complexidade dos acontecimentos. Nesse ponto, o diretor abandona o papel desempenhado na leitura do relato e passa a se endereçar diretamente ao espectador, como faria, talvez, um professor.

Cria-se um efeito de distanciamento, no qual o texto lido interpela as condições de construção da própria representação, em um procedimento que pode ser associado às reflexões artísticas de Brecht, figura de destaque entre as influências de Farocki. Tal deslocamento provoca um tensionamento irresolúvel entre ver e não ver, entre ocultar e mostrar, algo que aponta também para uma ambiguidade fundadora do próprio cinema (GUNNING, 1993). Mas essa maneira encontrada para se apontar o problema não é, simplesmente, uma renúncia à produção da imagem — ela tem algo de propositivo, na medida em que é a partir de uma autorreflexão que o filme articula sua possibilidade de abordar, cinematograficamente, a violência do mundo. Se os filmes anteriores de Farocki jogavam com a ideia de ação direta, *Fogo inextinguível* reconfigura a tarefa do cinema, ao enfrentar a Guerra do Vietnã *analiticamente*, mesmo que, ao fim do filme, vejamos um estudante que segura uma metralhadora. A pele, queimada pelo cigarro, torna-se a marca do novo comprometimento do artista, uma inscrição que incide em seu corpo e fica gravada, como brasa, no imaginário. É o que sugere Thomas Elsaesser (2004, p. 18):

> Sua automutilação [de Farocki] em *Fogo inextinguível* [...] deve ser lida como um ato de auto-iniciação, para se tornar um artista (renunciando ao ativismo político direto), [...] um tipo de guerrilheiro estético-político cujos filmes são atos de resistência, produzidos com "táticas de guerrilha", contra o cinema *mainstream* convencional.

A relevância dessa obra e dessa cena é reconhecida pelo próprio Farocki, que confere a ela centralidade nas reflexões sobre o seu método de montagem, organizadas em *Interface* (*Schnittstelle*, 1995), anos mais tarde. A radicalidade é dupla: por um lado, o comprometimento pessoal com o — e por meio do — cinema se torna tão manifesto que, para afirmá-lo, executa-se um gesto de automutilação. Por

outro lado, surge uma perspectiva pouco usual no debate político da época, dado que a imagem não é mais reproduzida diretamente, seja para demonstrar, genericamente, a violência, ou de expor os corpos que a sofreram, como se fossem evidências universais.

Em seu ensaio sobre o papel político das imagens, Georges Didi-Huberman faz uma leitura interessante dessa cena de abertura. Segundo ele, o gesto de Farocki, ao queimar a sua pele, significa "tomar posição no espaço público: mesmo que isso signifique intervir em seu próprio corpo e *sofrer um pouco* [*souffrir un temps*]" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 74). O filósofo se atenta para os punhos fechados sobre a mesa, "nada pacificados em sua cólera" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 75), punhos que conteriam, portanto, o gesto refletido da revolta. A seguir, ele aponta que, a partir da leitura do depoimento do vietnamita, bem como da enunciação de sua "aporia para o pensamento da imagem" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 76), Farocki estabelece um compromisso de verdade com as condições históricas do mundo, "para melhor ler (*lesen*) esse mundo onde nós sofremos" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 78-79). Finalmente, ele sugere que *Fogo inextinguível* apresenta uma lição muito simples, mas muito dialética, em um princípio que ele entende — dando ênfase total ao gesto da queimadura e ao discurso endereçado ao espectador — como "uma coreografia da comparação dialética" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 80).

No que diz respeito à organização do filme, porém, Didi-Huberman limita a essa ideia de comparação dialética à relação criada, inicialmente, entre a queimadura do cigarro na pele e a ação do napalm no Vietnã — conforme expressa pelo próprio cineasta, em cena. Se desejamos aprimorar, efetivamente, nossa compreensão sobre tal dialética e como ela se dá, a partir dos meios específicos do cinema, nos parece necessário considerar a organização narrativa de maneira mais abrangente. Em *Fogo inextinguível*, há um trabalho rigoroso para se decompor as relações implicadas na fabricação e na reprodução do napalm, e expressá-las em termos cinematográficos. A violência da Guerra do Vietnã, como veremos, só é repercutida a partir de um nexo dialético com as condições de vida e de produção encontradas na própria Berlim Ocidental, em meio a outros estudantes, técnicos e trabalhadores. A ideia da aporia, na cena de abertura, ecoa algumas palavras de Godard no episódio "Câmera-olho", do filme coletivo *Longe do Vietnã* (*Loin du Vietnam*, 1967), no qual o cineasta francês lança uma problematização estreitamente ligada àquela feita por Farocki:

> Como diretor, a melhor coisa que posso fazer pelo Vietnã é, em vez de tentar invadi-lo com um tipo de generosidade que necessariamente force as coisas, deixar que o Vietnã nos invada e faça-nos compreender o lugar que ocupa em nossas vidas diárias, em toda parte. [...] "Criar dois, três, muitos Vietnãs", podemos aplicar isto a nós mesmos, criando um Vietnã dentro de nós.

O esforço de Farocki, em *Fogo inextinguível*, é justamente o de enfrentar a violência entranhada no nível mais básico da dinâmica capitalista da RFA, por mais que ela esteja vestida com os trajes da democracia. Subjacente à unidade do trabalho técnico, nas fábricas e universidades, há uma consciência que deve ser elaborada — mas a segmentação e a especialização fordista, do processo industrial, são extremamente eficientes para ocultá-la. O propósito do filme é, então, tornar visível, *dar a conhecer*, por meio de uma decupagem rigorosa, a coincidência perversa entre *forma* e *conteúdo* que organiza a produção capitalista. No cerne do modelo industrial, consagrado pelo liberalismo econômico, as mesmas tecnologias que foram naturalizadas pela lógica do consumo são capazes de dizimar, em outros locais do planeta, centenas de milhares de pessoas. Uma inspiração para Farocki, aliás, ao queimar sua pele — guardadas as devidas proporções — não seria o gesto inefável de Norman Morrison, que ateou fogo a si mesmo, em frente ao Pentágono, no dia 2 de novembro de 1965, para escancarar, no próprio terreno do imperialismo, o sofrimento de homens, mulheres e crianças que eram queimados vivos, diariamente, pelos crimes estadunidenses? Farocki, também, critica a guerra no seu próprio terreno, ao evidenciar as contradições da técnica no processo de produção e ao desviar o cinema de suas finalidades convencionais.

Uma bandeira importante do movimento estudantil, como sabemos, era a de-nazificação do país e a difusão de uma perspectiva crítica, que escancarasse as conexões do Terceiro Reich com as práticas autoritárias perpetradas pelo estado naquele momento. Uma das analogias possíveis com o nazismo, colocada na boca do escritor francês frustrado, em *Longe do Vietnã*, é que "os estadunidenses são os alemães dos vietnamitas. Tudo se complica…". A Alemanha Ocidental, como nação aliada e economicamente dependente dos Estados Unidos, era vista pelos estudantes como parte do conluio imperialista que reproduzia, sistematicamente, violências antigas. Além da ocupação da Alemanha pelos aliados no pós-guerra e dos gritantes acordos financeiros e comerciais entre os dois países, cabe recordar as iniciativas de aproximação oficial da RFA com os Estados Unidos, em especial a participação na

Otan, a crescente militarização, a criação de um arsenal nuclear e as visitas de Johnson e Humphrey (e posteriormente de Nixon).

Cabia então enfrentar, junto à violência contra o Vietnã, a produção cotidiana de uma determinada realidade pelas forças institucionais e midiáticas do capitalismo, presentes na Alemanha Ocidental, que moldavam a sociedade com suas técnicas, aparelhos e leis, em uma rede sofisticada de exercício do poder e de ordenações de representação. Examinar cinematograficamente o espaço da fábrica, como Farocki faz em *Fogo inextinguível*, reconectar, por meio de *travellings* e *transições*, os vínculos entre componentes distintos e processos, constitui uma crítica relevante à sociedade moderna. A encenação racional do mundo, portanto, pautada pelo rigor aparentemente "frio" da decupagem, é colocada a serviço de uma crítica interna da objetividade técnica, de modo que a razão instrumental, em ressonância com a tese de Adorno e Horkheimer (2006), é denunciada como princípio de aniquilação da vida. Uma das principais preocupações da filmografia de Farocki, cabe destacar, é a relação entre guerra e tecnologia, especialmente os aspectos midiatizados que ela assume quando se pensa na violência contemporânea (ALTER, 2015). E a compreensão das *mídias*, nesse caso, não se limita necessariamente aos meios e canais de comunicação, *stricto sensu*, pois pode ser estendida ao conjunto de elementos infraestruturais que fornecem as bases para a experiência humana e o entendimento (KITTLER, 2010).

Nos filmes de Farocki, a desconfiança em relação à imagem é acompanhada, costumeiramente, por um trabalho incessante de construção argumentativa com os meios da própria imagem, pela tentativa de se criar um pensamento crítico por meio da articulação didática entre o que vemos e ouvimos. Para compreender melhor esse aspecto, bem como seus vínculos com as tentativas de se aprimorar a consciência da luta e de enfrentar, coletivamente, os problemas sociais, devemos retornar brevemente aos anos de DFFB, seguindo os passos do historiador canadense Quinn Slobodian:

> Farocki concebe o filme no contexto de uma "campanha tecnológica" da DFFB, na qual, conforme Kließ a descreveu em 1969, os estudantes de cinema "buscavam iluminar os estudantes de engenharia sobre a natureza política de seus trabalhos [de engenharia] e sobre a [falácia da] noção da chamada 'neutralidade ética (Wertfreiheit)' da pesquisa". Em 1968, Farocki produziu um filme, *Wanderkino für Ingenieure* (*Cinema itinerante para engenheiros*), o qual, de maneira similar, buscava iluminar os estudantes de engenharia sobre suas implicações nos processos políticos. Ele levou o filme a dez cidades naquele ano, projetando-o ao ar livre e em auditórios de universidades técnicas. Desapontado com a falta de retorno dos estudantes em 1968, Farocki realizou *Fogo inextinguível* com financiamento da

> emissora de TV pública Westdeutscher Rundfunk [WDR], onde o filme estreou em 27 de julho de 1969 (SLOBODIAN, p. 166).

A proposta de base, mencionada por Slobodan, ficou conhecida como *Sem título ou o cinema itinerante para estudantes de engenharia* (*Ohne Titel oder Wanderkino für Ingenieurstudenten*, 1968). Embora o filme esteja presumivelmente perdido, cabe complementar a citação acima com as reflexões escritas pelo diretor, para acompanhar o projeto, em um texto publicado na revista *Film*, de dezembro de 1968, com o título "Aspirador de pó ou metralhadora: Um cinema itinerante para engenheiros" (FAROCKI, 2020b). Elas nos ajudarão a entender as motivações para a postura analítica e pedagógica presente em *Fogo inextinguível*, e que se propaga, em diferentes medidas, para outros filmes de Farocki. Ao mesmo tempo, a dinâmica do filme reforça a conexão entre o trabalho da fábrica e a violência, a fim de convocar uma tomada de consciência daqueles que participavam tecnicamente no processo.

O cineasta explica que o filme, inicialmente, não tinha título, mas a tarefa política na qual ele se inseria era claramente definida como "Campanha Tecnológica". Tratava-se de um grupo político, com um ano de trabalho e de estudo acumulado em torno das profissões tecno-científicas, como parte do desejo de alguns engenheiros de "politizar os seus cursos" (FAROCKI, 2020b, p. 93), a fim de que as atividades políticas não fossem algo externo a seus currículos. A principal justificativa, do ponto de vista da militância, era que "engenheiros politizados podem ser mais perigosos para a base e a superestrutura dos monopólios do que os excedentes politizados e os álibis acadêmicos (sociólogos, filósofos etc.)" (FAROCKI, 2020b, p. 193). Os militantes, dentre os quais Farocki, fizeram um *tour* por doze cidades da Alemanha Ocidental (e não dez, como afirma Slobodian), anunciando eventos, discussões e aulas, em escolas e faculdades técnicas; além de desenvolverem um filme. Mas "o discurso político é flexível; começa em qualquer lugar, até mesmo no sentimento de contradição mais sutil e subjetivo. O cinema é rígido; segue seu próprio conceito, baseado em inúmeras contradições existentes" (FAROCKI, 2020b, p. 93-94).

Para tornar o filme flexível, ele foi rodado em fita Ampex e reproduzido em monitores, o que marca a primeira experiência de utilização do vídeo na filmografia do diretor. A ideia geral, que demonstra o entendimento expandido de Farocki em relação ao seu meio, era não deixá-lo preso "a uma situação social, a sala de cinema. [...] O filme devia apenas prover informações, para estimular as discussões políticas"

(FAROCKI, 2020b, p. 94). Ao longo do filme, quatro engenheiros falavam sobre suas situações de trabalho, enquanto, na abertura e no encerramento, havia uma seção de agitação não documental. A seção final, descrita em detalhes no artigo, nos parece extremamente similar ao desfecho de *Fogo inextinguível*, com o jogo de transferência tecnológica entre o aspirador de pó e a metralhadora. Para concluir o artigo, Farocki faz um balanço sobre os efeitos políticos desejados e alcançados pelo projeto, e afirma que "a agitação política [...] deve se esforçar constantemente para superar suas próprias limitações" (2020b, p. 95). Segundo ele, se o uso da fita Ampex, mais flexível e leve, permitia uma margem de livre interpretação no processo de conscientização, individual e coletiva, o modo de organização das discussões, centradas na autoanálise dos processos de trabalho, não foi capaz de engajar plenamente os estudantes. O cineasta retira da experiência, todavia, uma importante lição estética, que antecipa a formulação de Godard no texto "Que faire?": "deve-se fazer filmes políticos", sim, mas também "deve-se fazer filmes *politicamente*" (GODARD, 1970, p. 11). No início de seu texto, Farocki escreve:

> Segundo a prática e a percepção geral, um filme político é uma variação do filme burguês: filme de sexo, filme de aventura, filme político. O que é necessário é tornar o cinema uma variação da política: análises, demonstrações, ações, e, no meio disso, filmes.
> Se vamos falar de cinema político, aqui, então devemos falar do trabalho político a partir do qual ele surge e no qual ele se situa. O filme não tem título, mas o trabalho político para o qual ele contribui, sim: ele se chama Campanha Tecnológica (FAROCKI, 2020b, p. 93).

Na esteira dessa lógica, *Fogo inextinguível* evidencia uma recusa às práticas hegemônicas da imagem, a começar pela autoridade narrativa e pela lógica sensacionalista da televisão. É o que mostra a cena de abertura: não se pode provar o horror inumano da guerra ou despertar a consciência pela via da reação negativa. Como afirma Farocki (2004, p. 123), "a imagem dos torturadores estadunidenses e dos vietnamitas torturados é um resumo simplificado da guerra; uma guerra com muitos envolvidos, muitas frentes, e lutada de maneiras muito diferentes".

No período de 1969 a 1982, o diretor assume uma via de constante desnaturalização da imagem cinematográfica, que encontra seus modelos mais evidentes em Godard e nos Straub, cineastas que ecoaram preocupações brechtianas, em suas estratégias anti-ilusionistas de representação e narração. Com o passar dos anos, Farocki estabelece diferenças importantes em relação a esses mestres,

especialmente na busca por formatos alternativos de organização das imagens e no trabalho com materiais midiáticos peculiares — objetos bélicos, simuladores, propagandas, modelos gráficos, robôs, algoritmos, vídeo, câmeras de vigilância, mísseis teleguiado, entre outras. A própria noção de herança brechtiana, no cinema, é complexa, dado que a rede de influências tecida em torno do dramaturgo envolve um número imenso de cineastas, com abordagens artísticas variadas. Mas vamos aceitar, por ora, que *Fogo inextinguível* tem um vínculo forte com Godard, Brecht e os Straub, no tocante ao controle do gesto, à economia da palavra e à formulação de pensamentos críticos sobre a sociedade industrial.

A pedagogia godardiana, segundo Daney (2011), mobilizava uma confrontação de enunciados hegemônicos e uma restituição das imagens; a pedagogia straubiana, por sua vez, seguia a via da não-reconciliação e da disjunção. Uma pedagogia farockiana pode ser pensada como uma tendência à montagem analítica e à reorientação, movida pelo desejo de crítica e aprendizado, de reflexão sobre o mundo social e histórico, e de desmistificação das representações correntes. Tal pedagogia é, de partida, uma pedagogia contrariada, que só pode assumir a forma de uma contra-pedagogia, isto é, um programa de educação do olhar capaz de confrontar a lógica do poder disciplinar que constitui historicamente a ideia de pedagogia, conforme explicitado por Foucault (1999). Não uma pedagogia a serviço de algo, mas uma prática que encontra no próprio processo de auto-aprendizado e na compreensão politizada das imagens do mundo sua razão de ser. Não um treinamento ou um condicionamento de subjetividades, não um esquema operatório para produzir efeitos específicos de ordenação ou ajustamento, mas uma possibilidade emancipatória de desmontar os aparelhos do poder.

Mesmo que enfrente a realidade sob a forma da representação, algo praticamente incontornável para quem trabalha com cinema, Farocki instaura obstáculos importantes à plena dramatização narrativa, de modo similar ao que faz Godard, quando "recorre seguidamente ao plano-geral para operar contra suas próprias intenções narrativas e representativas" (FAROCKI, 2013, p. 100). Ações, corpos, cenas e palavras são tomados como componentes de uma racionalização cognitiva, unidades para articular ideias que o fluxo do filme mobiliza argumentativamente, sem um fechamento incisivo. Se essa descrição faz pensar em Godard, é preciso dizer que seu admirador alemão se diferencia dele por uma cláusula

de austeridade, que despoja o cinema de quase todo excesso e reforça a clareza dos conceitos.

Ao mesmo tempo, seria um erro desconsiderar o quanto as condições de produção e distribuição disponíveis para Farocki afetaram suas formas de trabalho, mesmo que isso coincida, em boa parte, com o posicionamento que ele constrói enquanto artista. Acopladas à sua perspectiva metodológica, como afirma Nora M. Alter "encontram-se as difíceis circunstâncias materiais em torno das primeiras quatro décadas da atividade cinematográfica de Farocki" (ALTER, 2015, p. 434), com orçamentos limitados e pouco acesso a financiamentos. Ele se distancia, portanto, dos modelos comerciais e até mesmo do circuito de maior prestígio no cinema de autor alemão à época (notadamente o grupo de Oberhausen), por mais que tenha firmado parcerias posteriores com cineastas de maior abrangência comunicacional, como seu ex-aluno Christian Petzold[25].

No filme *Entre duas guerras* (*Zwischen Zwei Kriegen*, 1978), seu primeiro longa-metragem, gestado ao longo de sete anos (por falta de recursos financeiros), em determinado momento Farocki aparece sentado em uma escrivaninha com o storyboard e as anotações da história abertas sobre a mesa. Ele recorta pedaços de um tipo de cartão postal e os posiciona em cima dos papéis, a fim de reordenar a "montagem" das folhas. Então, ele "interrompe" a narrativa para dizer:

> Quando não se tem dinheiro para carros, tiroteios, figurinos; quando não se tem dinheiro para fazer imagens nas quais o tempo do filme, a vida do filme, possam fluir ininterruptamente, então deve-se depositar sua energia na inteligência do vínculo entre os elementos individuais. Uma montagem de ideias. Uma *montagem*, de ideias.

Trata-se portanto de engendrar um *pensamento em termos cinematográficos*, para remeter à expressão que Farocki usa oportunamente para falar sobre Godard, em uma conversa com Kaja Silverman (FAROCKI, SILVERMAN, 1998, s/p). O ato de olhar para as coisas e suas representações torna-se inseparável do ato de pensá-las e criticá-las, ao ponto de a construção da imagem pressupor, fundamentalmente, uma "forma pensante" para o cinema. Um pensamento que, como afirma Mateus Araujo, em artigo sobre Godard, deve ser tomado "num sentido forte, de apreensão e

[25] As colaborações com Petzold: *Cuba Libre* (1996), *Die innere Sicherheit* (2000), *Barbara* (2012), *Gespenster* (2015), *Phoenix* (2014)

conhecimento do mundo, não num sentido trivial, daquilo que simplesmente passa na cabeça de alguém como conteúdo mental" (ARAUJO, 2018).

Em *Fogo inextinguível*, após a queimadura de cigarro, vemos uma esquematização, em duas partes distintas, do processo de obtenção do napalm, na fábrica, sendo que cada uma delas oferece uma versão autônoma do sistema mostrado. Juntas, as duas versões evidenciam o imbricamento entre produção industrial, "progresso" militar e violência imperialista, no seio de uma sociedade capitalista pautada pela hegemonia da técnica. Trata-se de um modelo conceitual de representação, que utiliza os procedimentos do cinema para delinear uma ideia, ou, nas palavras do cineasta, um "princípio estrutural de tese, antítese e síntese" (FAROCKI, 2013, p. 40). Cada uma das partes é introduzida por uma cartela em que vemos, junto ao seu subtítulo, o nome da empresa representada pelo filme e sua localização — no caso, a DOW Chemical[26], em Midland Michigan. As palavras da cartela estão inscritas, cabe dizer, em uma superfície peculiar, uma fotografia adesivada da rua, em *plongée*, de tamanho gigante, colada entre as cortinas atrás da mesa da secretária, no lugar onde ficaria a janela. É um modo de destacar, cinematograficamente, a conexão entre a dinâmica do escritório e a realidade do mundo, bem como a problemática da representação ou apreensão dessa realidade no domínio tecno-midiático do capitalismo. Não por acaso, a conclusão de cada parte traz uma elaboração específica em torno da imagem televisiva, de modo que o diretor associa, provisoriamente, a posição dos espectadores televisivos à dos cientistas, na fábrica[27].

A primeira parte é introduzida pelo subtítulo "Der angeklebte humanism u$", isto é, "o humani$mo colável" ou "o humani$mo viscoso", com o trocadilho da sigla estadunidense *US — United States*, escrita com o cifrão do dólar (u$). Ela começa com uma cena do empresário e do cientista discutindo a produção do napalm, conforme uma encomenda feita pelo Departamento de Estado do EUA. Ao fim da conversa, ao concordar em fabricar o napalm, o pesquisador declara que não aprova a

[26] Tal empresa, como sabemos, foi uma das principais corporações envolvidas na manufatura do napalm B e do Agente Laranja, durante a Guerra do Vietnã, em conjunto com organizações "respeitáveis" como a Du Pont, a Monsanto, a Standard Oil, a Universidade de Harvard, a Universidade de Brown, a Kodak, a Universidade de Chicago e a Universidade de Stanford.

[27] Segundo Farocki (2004, p. 302), essa imagem televisiva estaria "fundada na reiteração abusiva, na agilidade do corte, na saturação da narração, no apagamento ou na banalização da violência, na ausência de singularidade dos corpos, na produção de uma realidade redutora, na inexistência, grosso modo, de "qualquer resistência material contra as ideias".

guerra, mas, uma vez que ela foi iniciada, fará o que estiver ao seu alcance para encerrá-la rapidamente. Essa é uma das formas de entender o subtítulo, pois o diálogo vincula a ideologia humanista de oposição à guerra com a produção de armas destrutivas mais eficientes, capazes de acelerar o fim do conflito. O filme penetra, então, no interior da fábrica, com cenas em que o manejo visual do espaço de representação expressa a conexão entre os componentes da cadeia produtiva usados na confecção do napalm. Após os cientistas lerem, na biblioteca, a definição do fluido incendiário — "substância espessa e gelatinosa adicionada ao petróleo para fabricar bombas de fogo e lança-chamas" — a câmera registra os gerentes de cada setor. Cada um deles reporta, ao coordenador-geral, quais substâncias suas equipes podem fornecer para a produção do armamento. A sequência também sinaliza, cabe apontar, o pertencimento do napalm, derivado "negativo" ou destrutivo da cadeia capitalista, a uma rede de transferência tecnológica da indústria petroquímica, formada por compostos que são aceitos, social e historicamente, como "positivos".

Os três diálogos, entre gerente e coordenadores, repetem o mesmo esquema de filmagem, cujos movimentos idênticos de câmera destacam a modularidade do processo (FIG. 17). Primeiro, a câmera registra o gerente em plano médio, sentado de perfil, diante de uma bancada do laboratório; depois, com um *travelling* lateral para a direita, passa por uma divisória com o nome do departamento inscrito ("departamento de óleos", "departamento petroquímico", "departamento de plásticos"); por fim, encontra o coordenador de cada atividade, no lado oposto da bancada, de frente para o gerente. Ele expressa, como resposta, sempre o mesmo truísmo, que ressurge de maneira emblemática em outras partes do filme: "uma grande empresa química é como um conjunto de blocos de construção, é possível montar o mundo inteiro com eles". Parece nítida a tentativa de Farocki de emular, por meio da linguagem do cinema, o movimento de mundo apreendido no ambiente da fábrica, inclusive com seus conceitos ligados à engenharia, como a modularidade — que encontra todo um correlato cinematográfico na atividade da montagem, não sendo supérfluo recordar que alguns dos grandes montadores da história do cinema, como Eisenstein e Hitchcock, fizeram passagens pelo campo da Engenharia.

Figuras 17A, 17B e 17C: A fábrica mostrada em *Fogo inextinguível*.

Ao longo dessas sequências, ligadas à produção do napalm, a equipe da fábrica conversa abertamente sobre a produção da substância. Ao final do bloco, em uma cena precedida pela cartela "MODELO 1", o empresário e o cientista estão sentados diante da televisão. Esse último, vestido de jaleco, reage de maneira lamentosa, diante da transmissão jornalística; ele coloca as mãos no rosto e abaixa a cabeça, em nítido sinal de abalo. Um letreiro nos diz então que, "perante os crimes cometidos em Hiroshima e no Vietnã, muitos cientistas e peritos reconheceram que sua contribuição para a destruição foi criminosa: TARDE DEMAIS". Tal formulação está conectada, portanto, à cena do início do bloco, quando o pesquisador, embora assumindo moralmente um ponto de vista humanista, de oposição à guerra, concorda em participar ativamente do processo tecnológico que produz as ferramentas de opressão e destruição. No modelo do "humanismo colado", portanto, o trabalho de conscientização dos cientistas, dentro da dinâmica da fábrica, é insuficiente, e só compreende as consequências materiais de suas ações quando é "tarde demais".

Começa, então, a segunda parte, ou melhor dizendo, a segunda repetição do processo de produção do napalm na fábrica, introduzida pelo subtítulo "Divisão intensificada do trabalho". Ela mostra um esquema da dinâmica industrial alternativo, em relação ao primeiro. Inicialmente, o empresário discute a operação a ser realizada pela empresa com a sua secretária, não mais com o cientista responsável pela pesquisa. Com efeito, ele a orienta a ocultar de todo o restante da equipe, inclusive do cientista, qual será o verdadeiro objetivo da produção. Ele informa a ela que, pessoalmente, ele não é a favor da guerra, mas que acredita que o envolvimento estadunidense no conflito é justificado e que o napalm é uma arma que pode salvar

vidas. Explica, também, que recebeu alguns milhões do Departamento de Estado dos EUA para trabalhar no desenvolvimento do napalm. Ao ponderar que uma parte do público e dos próprios empregados da empresa não consegue entender isso, ele solicita que ela distribua aos funcionários tarefas discretas e afazeres específicos. "Uma corporação química é como um conjunto de blocos de construção", ele diz, "deixamos que cada trabalhador atue em um dos blocos, e depois juntamos os blocos para fazer o que quer que nossos clientes peçam". Então, afirma que a divisão intensiva das tarefas corresponde à necessidade de *sigilo industrial*[28], e entrega a ela uma lista de tarefas a serem distribuídas.

Nas sequências desse segundo bloco, a equipe nunca conversa abertamente sobre a produção do napalm; ela simplesmente executa testes e procedimentos específicos, a fim de obter certos componentes usados na fabricação do armamento. Ao final do bloco, em uma cena introduzida pela cartela "MODELO 2", a equipe está toda diante da televisão, assistindo às cenas de um telejornal sobre a guerra do Vietnã. Uma cartela nos diz, então: "Por causa da divisão intensificada do trabalho, muitos cientistas e peritos já não reconhecem a sua contribuição criminosa na destruição. Perante os crimes no Vietnã, sentem-se como observadores". Tal reflexão indica que a decomposição da tarefa, em seus componentes elementares, não traz simplesmente um incremento da eficiência na fábrica, como teorizou Adam Smith, mas acarreta, também, que a visão geral do processo seja obstruída para cada trabalhador, na medida em que sua frente de atuação foi compartimentada.

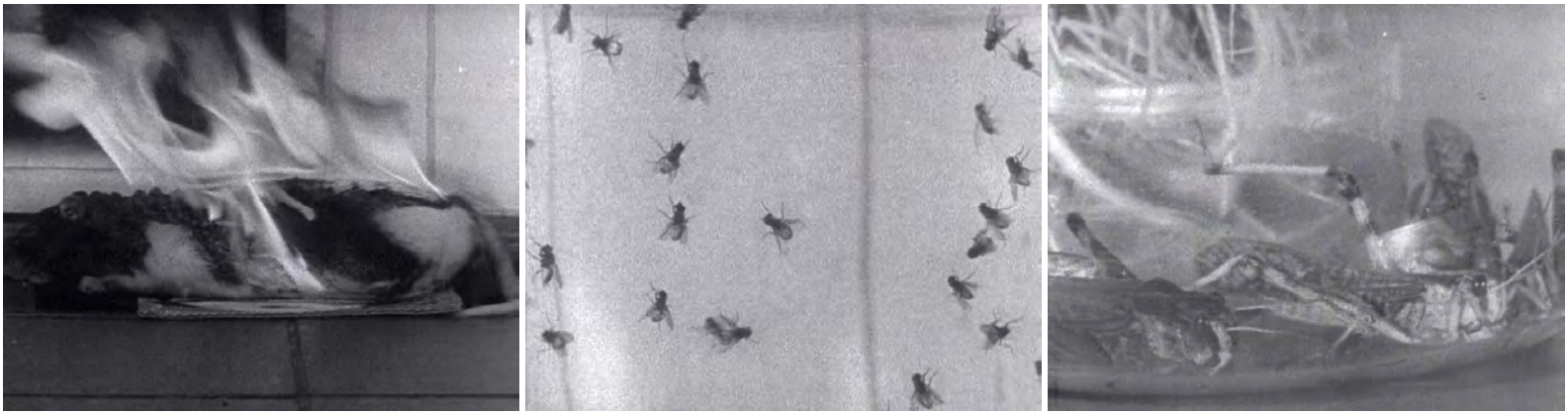
A atenção que *Fogo inextinguível* confere aos elementos específicos do processo científico e industrial, do desenvolvimento do napalm, pode ser percebida nas etapas de teste e experimentação dessa segunda parte. Os diálogos refletem detalhes que sublinham a dimensão técnica do processo, estimulam reflexões ou até lançam dúvidas sobre os métodos usados. Mas os trabalhadores, privados de uma perspectiva mais abrangente do processo, em nenhum momento conectam suas tarefas específicas ao quadro geral da produção do napalm. É apenas o trabalho do cinema com as imagens que retraça, no âmbito da narrativa, essa conexão, por meio de uma decupagem analítica e do estabelecimento de ilações visuais. A sequência dos

[28] Tal sigilo, sabemos, não visa simplesmente preservar o segredo de um produto, em termos tecnológicos. Ele serve, ao mesmo tempo, para dissimular os desígnios do convênio público-privado, entre a empresa e o governo estadunidense Em 1980, Helke Sander faria um filme que retraça essa problemática, ao destacar a conexão entre o napalm e os travesseiros como uma das preocupações centrais do movimento estudantil.

relatórios anuais, por exemplo, que também expressa a segmentação do processo, termina com o extermínio "tranquilo" dos mosquitos por meio de resíduos químicos, em uma metáfora dolorosa para a Guerra do Vietnã (FIG. 18). Ela é seguida por um diálogo desconfiado entre as mulheres, quando uma delas, a cientista loira, afirma que "o que funciona nos experimentos nem sempre funciona na realidade".

Em suma, a decupagem do filme busca demonstrar e superar a segmentação do processo produtivo, ao traduzi-lo em uma forma inteligível, baseada no roteiro, na *mise en scène*, nos movimentos de câmera e na montagem. O princípio analítico, defendido no texto sobre o cinema itinerante (FAROCKI, 2020b), é combinado a um princípio de sugestão que promove um pensamento sobre a fábrica. As cenas, cabe notar, nunca evidenciam *internamente*, de dentro do espaço da fábrica ou do ponto de vista dos técnicos, que os processos se relacionam à sintetização do napalm. Além disso, há um respeito pelo tom da objetividade científica (apesar de um ou outro comentário dissensual), como se fossem experimentos isolados e seguros, as moscas exterminadas, o porco queimado.

Farocki mimetiza a neutralidade científica e a subverte esteticamente, *sem descaracterizar a vivência dos engenheiros*. Ele estabelece uma *forma* de cinema que substitui, provisoriamente, o espaço e o tempo da fábrica, que o emula, em alguma medida, para então introduzir nele ligações analíticas. A câmera se movimenta de maneira "fria" e maquinal, em uma engenharia que repete deslocamentos e enquadramentos para expor o caráter maquínico da obtenção do armamento. Em vez de dramatizar os temas, o cineasta reproduz a "sensibilidade" da linha de montagem e a torna inteligível por meio de um olhar crítico. Mais do que um discurso ideológico ou uma prova de violência, são a estrutura produtiva e a arquitetura industrial que revelam como se fabrica a guerra. *Fogo inextinguível* põe em prática uma estratégia de *estranhamento*, que desacopla a coincidência entre o processo e o discurso da fábrica. Além de chamar atenção para as formas de mediação instituídas na sociedade de massas — as representações das coisas, as imposições de linguagem, as definições de arquiteturas, as distribuições de posições, as configurações de fluxos etc. — o filme tenta fortalecer a consciência do trabalhador.



Figuras 18A, 18B e 18C: Planos que mostram experimentos com animais em *Fogo inextinguível*.

Cabe apontar, ainda, que as cenas que mostram os dirigentes e cientistas assistindo ao noticiário sobre a guerra do Vietnã fazem entrecruzar, provisoriamente, a produção da guerra e sua representação, algo que remete à chamada *living room war*. Nessa forma de transmissão continuada dos eventos, as televisões reduziram, falsamente, a distância entre o espectador-consumidor e o campo de batalha. Transformada em espetáculo consumível, a guerra televisionada aliena os espectadores, dispensando-os do trabalho de consciência e transformando-os, como os cientistas, em meros observadores. Farocki opera, nesse sentido, um movimento contrário, dado que a fabricação dos componentes do napalm é acompanhada por um movimento que *desmonta* o processo da fábrica e tenta evidenciar, na cadeia de produção moderna, uma rede mais ampla de violência. Em que medida um reles aspirador de pó está conectado ao assassinato de pessoas no Vietnã, no Afeganistão ou no Iraque? Como a vida cotidiana das pessoas que trabalham "honestamente", em uma democracia capitalista, está ligada a uma guerra de extermínio e opressão, a milhares de milhas de distância? A inspiração para a estrutura do filme, com efeito, teria surgido a partir de uma piada ouvida pelo diretor, nos tempos de colégio, como ele mesmo relata:

> Acontece no pós-guerra. Um homem trabalha em uma fábrica de aspiradores. Sua mulher precisa de um aspirador em casa. Todos os dias, ele rouba uma peça para realizar esse desejo. Assim que consegue reunir todas as partes, tenta montar o aspirador... Mas, independente de como ele tente reunir as peças, o resultado é sempre uma metralhadora (FAROCKI, 2013: 34).

Fogo inextinguível lida, enfim, com o duplo desafio de penetrar no espaço da fábrica moderna, ao mesmo tempo em que se deixa penetrar pela lógica da montagem industrial. Seu propósito geral é mostrar, *de uma maneira nova*, como as redes técnicas estão conectadas a um processo de transferência e aproveitamento, sendo que a segmentação do trabalho aliena os sujeitos envolvidos e os impede de formar uma imagem mais ampla. Ao utilizar silogismos, metáforas visuais e repetições, o filme evidencia a ambiguidade da estrutura reinante, sem nunca perder de vista o paralelo entre a linha de montagem na fábrica e o circuito imagético das mídias de massa. Mesmo porque o filme é, também, um artefato midiático, de ordem técnica, movido por certo ritmo de produção no interior da sociedade industrial. A fabricação da imagem cinematográfica é inseparável da produção da guerra, sendo que a organização de um olhar rigoroso e crítico aprimora a compreensão de ambas as esferas. Contra os mecanismos de identificação espetacular, do cinema hollywoodiano, que é o imperialismo replicado no terreno cinematográfico — para ecoar novamente as palavras de Godard em *Longe do Vietnã* — cabe estabelecer um distanciamento tático. A luta anti-imperialista demanda, também, uma contestação insubmissa do império das imagens.

Existe uma importante ressonância entre o episódio de Godard, no filme coletivo sobre o Vietnã — e, mais amplamente, sua fase do Grupo Dziga Vertov, iniciada em maio de 1968, caracterizada pela forte suspeita em relação à imagem — e o método adotado por Farocki em *Fogo inextinguível*. O diretor franco-suíço, ao tomar como ponto de partida a impossibilidade de filmar no Vietnã (dado que seu visto não foi liberado pelas autoridades vietcongues), problematiza sua posição de artista e militante cultural europeu, sua possibilidade e seu desejo de produzir imagens políticas. No início, ele mostra a si mesmo operando uma câmera de cinema, enquanto descreve e comenta imagens que ele, supostamente, teria filmado no Vietnã, "caso tivesse sido cinegrafista de noticiários ou da televisão, para a rede ABC de New York ou São Francisco, ou até mesmo de noticiários soviéticos". Ao mesmo tempo, o aparelho de filmagem é mostrado em uma pequena performance bélica: as luzes se acendem e apagam, a banda sonora reproduz ruídos do conflito (silvos, disparos, explosivos). Embora a estratégia seja outra, no caso de Farocki, ele partilha com Godard o questionamento, no movimento de construção do filme, sobre o ato de produzir uma imagem e mostrar uma realidade. Ambos os cineastas se valem de um efeito de distanciamento para meditar, junto ao espectador, sobre um movimento de

consciência que busque, em vez de invadir o Vietnã com imagens, deixar-se invadir pelo Vietnã, para "criar um Vietnã dentro de nós".

* * *

Apenas um ano antes, em 1968, Farocki havia abordado a Guerra do Vietnã de maneira distinta, ao recorrer a uma montagem mais dinâmica e usar uma fotografia atroz, de uma anti-Madona vietnamita, no curta-metragem *Natal branco* (*White christmas*, 1968). O filme, que dá provas preliminares de uma vocação ensaística, traz uma abordagem vinculada, sobretudo, às vivências na militância estudantil, com o propósito de agitação política. Existe, em *Natal branco*, uma lógica argumentativa coesa, ainda que bastante condensada, que orienta a ordenação das imagens. Na abertura, vemos uma cartela de letreiro sobreposta a flocos de neve, que caem diante das letras e interferem na leitura do texto. Conforme ela anuncia, ouviremos "Bing Crosby cantando 'White Christmas', da Decca [Records]", gravadora inglesa de grande destaque. Acompanhada das primeiras notas musicais de uma das canções natalinas mais célebres de todos os tempos, essa cartela contém, ao menos, três elementos dignos de menção.

Em primeiro lugar, o ruído visual provocado pelos flocos de neve, sobre o texto, escondem e revelam as letras à medida que caem. Toda forma de representação midiática, evidentemente, seja ela óptica, sonora ou de outra natureza, pressupõe a existência de interferências ou lacunas em sua organização. Há, inclusive, o fator estritamente tecnológico do ruído, enquanto déficit de informação, dado que se trata de uma gravação sonora. Esses flocos de neve constituem, em todo caso, uma metáfora para a ilusão natalina, essa apoteose espetacular da propaganda capitalista em torno do universo do consumo. Em segundo lugar, a escolha da trilha sonora reforça a intenção de Farocki de criticar a indústria de massas, dado que ele escolhe um objeto midiático com uma taxa exorbitante de circulação. Em terceiro e último lugar, a indicação do nome da gravadora, somada à baixa qualidade do som, reforça que a crítica à Guerra do Vietnã é inseparável da dimensão tecnológica e da estrutura material das mídias de massa.

Enquanto a canção veicula sua mensagem de confraternização universal, vemos Papai Noel atravessar um campo nevado em uma carroça puxada por dois cavalos (FIG. 19A). Supostamente, ele se dirige para os lares que serão agraciados

por sua presença mágica. A substituição do mítico trenó com renas pela carroça puxada por bucéfalos já denuncia o caráter ilusório de tal espetáculo, sua condição de imagem forjada. No plano seguinte, vemos uma tomada subjetiva, do ponto de vista desse Bom Velhinho, seguida de uma cartela que nos lembra, ironicamente, que o tempo presente é um tempo de guerra. A realidade da guerra, contudo, está *camuflada* pela propaganda capitalista que produz, a despeito da violência, uma segunda camada de realidade, correspondente ao imaginário de união e paz do natal. "Muitos estadunidenses não puderam passar o Natal em casa este ano", lemos, em uma clara alusão aos soldados que lutam no sudeste asiático. Outra cartela acrescenta que foram "nove milhões de discos vendidos para recordar os estadunidenses da Festa da Paz".

"Festa da Paz". Vemos crianças estadunidenses que recebem brinquedos retirados do saco vermelho por Papai Noel. Uma delas ganha um avião de bombardeio (um B-52?) e a outra uma casinha de madeira (FIG. 20A). Entre esses dois símbolos do natal e da guerra, Farocki estabelece pontos de conexão entre o conforto do lar e o conflito no estrangeiro, pontos esses que não se limitam às cartelas de caráter irônico, mas adquirem certa elaboração visual. A casinha será destruída por efeito de um explosivo, mas antes disso acontecer, vemos surgir uma nova cartela que re-funcionaliza os sentidos da imagem. "Os vietnamitas também não ficam de mãos vazias; os Estados Unidos jogam brinquedos explosivos no Vietnã do Norte", é o que lemos. A perturbadora metáfora sugere que o mundo do consumo natalino de uns, incluindo-se os brinquedos de guerra e de ideologia militarista, é inseparável do jogo concreto da guerra, com a opressão e destruição de outros povos. A suposta paz universal proclamada pelos discursos pretensiosos do Natal significa, para os habitantes do Vietnã, a violência brutal e o horror das bombas. Se pensarmos nesse aspecto hoje, ele adquire uma realidade ainda mais terrível, pois o filme de Farocki como que prenuncia os "bombardeios de Natal" realizados pelos Estados Unidos em dezembro de 1972, na chamada Operação Linebacker II.

Uma sucessão de imagens de arquivo vem então conferir uma dimensão palpável ao jogo de referências irônicas estabelecido pela montagem. Em *Fogo inextinguível*, lembremos, os arquivos só nos chegavam pela mediação da televisão, que é convocada de maneira crítica no interior da fábrica; havia uma camada adicional de reflexão. Aqui, assim como em *Os jornais deles*, os materiais são incorporados diretamente na montagem. Vemos o maquinário militar dos Estados Unidos em ação, aviões em decolagem, bombas que atingem o solo (FIG. 20B),

disparos feitos por navios, fogo de explosões, nuvens de fumaça que se levantam, as chamas do Napalm que consomem a vegetação, a tempestade de bombas despejadas (as mesmas imagens usadas em *Os jornais deles*). Sempre ao ritmo do hit de Bing Crosby, que acompanha os movimentos militares como um bizarro balé da violência. Dessas imagens da barbárie, Farocki faz uma montagem na qual a violência concreta é como que deslocada, em uma construção estética que repercutirá em alguns de seus filmes posteriores. As bombas que caem, os flocos de neve, os "presentes" lançados no Natal, compõem em conjunto uma argumentação fílmica que conecta a guerra com a sociedade de consumo.

Figuras 19A e 19B: *Natal branco*.

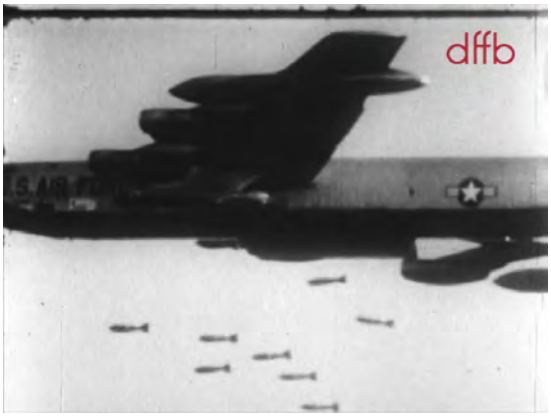
Ainda jogando com a simbologia natalina, o filme traz uma nova cartela que proclama o nascimento do Salvador, palavras imediatamente contrastadas pelo rosto de uma anti-Madona vietnamita (FIG. 19B). Um *tilt* para baixo nos mostra que ela carrega no colo uma criança, morta ou ferida. Na tela, vemos letreiros com os dizeres "torturado" e "assassinado", uma intervenção que explicita a violência, de maneira controversa, mas também sublinha a contradição entre a guerra e o símbolo da infância redentora associada à figura do Cristo. No derradeiro letreiro, lemos a palavra "RESSUSCITADO!", em caixa alta e com exclamação, mas a expectativa de redenção é canalizada para o campo da revolução, em uma imagem que retoma a luta contra a dominação imperialista, cujo emblema são as experiências das guerrilhas. A correspondência visual dessa transformação latente, sua materialização nas vias da imagem, está desprovida do acompanhamento musical natalino e preserva uma dose de silêncio, uma margem de respiro. É a imagem de um jovem guerrilheiro do Vietnã

do Norte que se levanta no rio, seguido de todo um batalhão vietcongue que se ergue nas margens da estrada e se coloca em marcha. A respeito da fotografia da anti-Madona, em particular, cabe retomar um relato de Farocki, em depoimento escrito por ele sobre Holger Meins:

> Recentemente, lembrei-me de uma cena com Holger Meins na qual não pensei em décadas. No começo de 1968, fui vê-lo em seu apartamento na Hauptstrasse, em Berlim-Schöneberg. Eu trazia comigo uma fotografia, em escala de jornal, que eu havia colado em um cartão. Ela mostrava uma mulher vietnamita segurando nos braços uma criança ferida ou talvez morta. (Eu estava trabalhando em um pequeno filme que deveria mostrar a conexão entre o natal kitsch na Europa e nos Estados Unidos, de um lado, e a Guerra do Vietnã, de outro). Holger Meins pegou um pedaço de carvão e ressaltou o contraste entre a mulher e o fundo. Ele começou, então, a sombrear sua face, dizendo algo do tipo: se você vai fazer isto, então deve exagerar um pouco, o sofrimento dela deve ser realmente visível. Provavelmente, é o tipo de coisa que se dizia em Hollywood quando buscava-se um efeito contra os nazistas. [...] Fico feliz por me lembrar de outro detalhe dessa cena: devido às condições de iluminação, gravamos no exterior, na rua. Sem este detalhe adicional, minha lembrança me pareceria enganosa, inventada livremente para provar que Holger Meins desconfiava da retórica política que empregávamos naquela época; inventada para mostrar que nós mesmos estávamos explorando o Vietnã, fazendo dele algo nosso — embora as imagens da anti-Madona vietnamita, com filho já morto no natal, remeta às imagens da Paixão de Holger Meins (FAROCKI, 2004, p. 84-85).

Parece claro que o dinamismo da montagem em *Natal branco*, ao convocar a redenção coletiva da luta, se apropria da figura individual da mãe, com seu *pathos* de sofrimento, para transformá-la em um signo icônico de ordem mais geral. Ainda que a imagem esteja inserida em um movimento maior de argumentação e pensamento, a convocação algo ostensiva da violência e do sofrimento não voltariam a ter lugar nos filmes seguintes de Farocki. *Fogo inextinguível*, por exemplo, traz toda uma estratégia de distanciamento, fundada em uma perspectiva brechtiana, afastada, portanto, da mera exibição de uma "prova", de uma evidência. A proposta de *Natal branco* era traçar uma conexão entre o Natal e a Guerra do Vietnã de maneira mais ligeira, a fim de evidenciar a parte de destruição que é indiscernível da festa universal cristã-capitalista. Com apenas três minutos e meio de montagem, Farocki desloca os signos natalinos para escancarar o significado da violência que o 25 de dezembro mascara. Nesse sentido, é interessante perceber que, junto à postura crítica adotada, Farocki faz uso também de uma poética da ironia. Há uma dose sagaz de inversão do simbolismo capitalista-cristão, inserido em um sistema que abrange a produção de brinquedos, o

mito natalino, a sociedade do espetáculo, a indústria midiática (fonográfica), o single mais vendido de todos os tempos, uma canção re-fundadora da sociedade americana e a guerra capitalista contra o comunismo e mais particularmente contra o Vietnã.



Figuras 20A e 20B: *Natal branco*.

Muitos anos depois, em 1982, Farocki realizou outro filme focado na Guerra do Vietnã no qual, diferentemente de *Natal branco* e *Fogo inextinguível*, não se trata de criticar simplesmente as imagens feitas por ou sobre a guerra. Em *Diante dos olhos, Vietnã* (*Etwas wird sichtbar,* 1982), cuja tradução literal seria "alguma coisa vem à luz", a desconfiança do cineasta em relação às imagens técnicas vai além, a fim de evidenciar as contradições contidas em suas próprias intervenções cinematográficas, suas estratégias pessoais de filmagem e montagem como, por exemplo, no caso da Guerra do Vietnã. Mais adiante, no capítulo dois, abordaremos esse outro filme, *Diante dos olhos, Vietnã*, que representa um tipo de autobalanço do diretor em relação às suas próprias preocupações ao longo das décadas de 1960 e 1970. Nele, Farocki revisita sua própria postura crítica e política no cinema, refletindo narrativamente sobre os processos de representação e os posicionamentos que o implicam enquanto artista. Em dado momento da narrativa, um homem e uma mulher atacados pela repressão policial, em uma manifestação contra a guerra do Vietnã, são os únicos a permanecerem impassíveis na linha de frente. Mais tarde, enquanto os dois conversam e rememorar o episódio, eles referem a si mesmos como "os mais determinados combatentes".

Podemos usar esse epíteto, sem pressupor nenhum juízo peremptório de valoração estética, para fazer jus à persistência incansável de Farocki e seus companheiros dos anos 1960, como Bitomsky, Sander e Meins, na luta contra o poder capitalista e a sociedade do consumo. "Os mais determinados combatentes". Uma maneira de honrar a obstinação singular que eles demonstraram para transformar o cinema em uma ferramenta de combate e conscientização social. Vinculados às dimensões concretas da luta, sempre atentos à materialidade do mundo social e histórico, e sem se apegarem a virtuosismos artísticos (mesmo os experimentais), eles cederam pouquíssimo às imposições do capital. Veremos, no capítulo seguinte, de que modo Farocki continua o seu trabalho com as imagens do mundo, ao trabalhar no meio televisivo, ao mesmo tempo em que reformula e aguça a sua postura de montagem crítica.

Embora os estudantes da DFFB costumem ser aproximados, com certa vagueza, ao grupo de Oberhausen, esse agrupamento nos parece sobretudo geracional. É importante frisar que seus projetos estéticos congregam desejos diferentes para a construção de um cinema novo no país. Cabe apontar, brevemente, que Farocki teceu críticas consideráveis em relação a alguns dos principais nomes do movimento, particularmente Fassbinder, Wenders, Herzog, Reitz e Schlöndorff. No balanço geral, essa opinião diz respeito ao nível de exigência em relação ao engajamento político e ao enfrentamento do império das imagens no nível da forma. No artigo "Diva mit Brille", publicado originalmente em 2005 no número 55 da revista *Trafic*, Farocki apresenta uma análise atenta ao estilo de Fassbinder. Embora reconheça méritos, ele afirma que após o ano de 1968 seu contemporâneo se conformou "à ideia que todo mundo tinha sobre aquilo que o cinema deveria ser. Abandonou os planos-sequência e voltou a se concentrar principalmente nas interações entre atores. A câmera não se movia com independência nos cenários" (FAROCKI, 2013, p. 65). De maneira similar, Wenders, que fora companheiro de redação de Farocki na *Filmkritik*, teria cometido uma "traição da revolução" ao retomar a convencionalidade narrativa que antes havia confrontado . Em um balanço de sua vida e obra intitulado "Trailers escritos", Farocki afirma que no período da *Filmkritik* de meados da década de 1970, ele e seus companheiros não tinham "uma opinião muito boa de Fassbinder, Herzog ou Reitz, e apenas resgatavam os primeiros filmes de Wenders" (FAROCKI, 2013, p. 243-244).

Entrevistado por Elsaesser em 1993, Farocki expressa um sentimento de que a da energia política presente no cinema da Alemanha Ocidental na década de 1960 teria se esgotado. "Pegue Wim Wenders [por exemplo], ele abriu mão dos seus planos longos, […] e assim se tornou socialmente aceitável" (FAROCKI; ELSAESSER, 2004, p. 177). E continua: "Mas não fomos capazes de fazer uma passagem, e parece que quem não conseguiu se adaptar nesse momento ficou lá fora, no frio, por um bom tempo" (FAROCKI; ELSAESSER, 2004, p. 177). Esses indícios, que poderiam ser acrescidos de outros, indicam que Farocki reconheceu em seu trabalho um distanciamento em relação aos cineastas do Novo Cinema Alemão. Eles talvez estivessem mais preocupados com a capacidade comunicativa dos filmes, com o potencial de internacionalização e com a viabilidade comercial. Por isso, buscavam moldá-los (em uns casos), ou contrabandeá-los (em outros), a fim de obterem maior inserção no circuito global de produção e distribuição. Porém, mesmo com suas críticas, Farocki reconhece que o êxito de Fassbinder, por exemplo, ajudou toda a sua geração a obter maior destaque, "ainda que fosse algo duvidoso" (FAROCKI, 2013, p. 72).

Mas havia outros cineastas em atividade na Alemanha Ocidental, talvez menos "cooptados" pela lógica burguesa (que Farocki questionava), nomes como Alexander Kluge (que ele admirava imensamente, tendo chegado a realizar um curta sobre *Trabalhos ocasionais de uma escrava*, em 1974[29]), Hans-Jürgen Syberberg (que realizava um cinema de alto valor político), Daniel Schmid (que trabalhou com Fassbinder e foi colega de Farocki na DFFB), Werner Schroeter (realizador de filmes fortemente experimentais e pouco ou nada comerciais), Helma Sanders-Brahms (diretora com estilo notável e de natureza independente). Havia os Straub, figuras unificadoras da revista *Filmkritik* e referências incontornáveis para todo o cinema de Farocki[30]. Havia ainda as propostas em torno de Rudolf Thome e Klaus Lemke —

[29] Trata-se do filme *Sobre "Trabalhos ocasionais de uma escrava"* (*Über "Gelegenheitsarbeit einer Sklavin"*, 1974), que não chegou a ser transmitido na televisão.

[30] Farocki atuou no filme *Relações de Classe* (1984), dos Straub, criado a partir do romance inacabado de Franz Kafka, *Amerika*. Na mesma ocasião, filmou o documentário *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando em um filme* (1983), um retrato do casal em trabalho durante as filmagens de *Relações de Classe*, com especial atenção aos seus métodos de recitação. Admirador confesso dos Straub, Farocki assimilou seus métodos de criação e chegou a afirmar que a realização de *Entre Duas Guerras* (1978) buscava obter o reconhecimento artístico do casal (FAROCKI, 2013, p. 282-283). Isso de fato aconteceu, pois Straub recomendaria o filme ao crítico de cinema Louis Skorecki, o que resultaria em um texto elogioso publicado em 1981 na *Cahiers du Cinèma* de número 329, intitulado "Qui est Farocki?" ("Quem é Farocki?). Straub e Huillet foram ainda as figuras mais incontestes do

marginais em relação ao grupo de Oberhausen, inspiradoras para Wenders e Fassbinder, opostas a Schlöndorff, mas ao mesmo tempo diferentes dos Straub. Ao lado de Max Zihlmann, Roger Fritz, Martin Müller e outros, eles podem ser situados no chamado Neue Münchner Gruppe. Thome e Lemke fazem parte ainda da lista de cineastas admirados pelos Straub em sua vivência alemã, que traz além deles nomes como Vlado Kristl, Peter Nestler, Max Zihlmann, Hellmuth Costard e Werner Nekes.

Costard, vale lembrar, foi um dos fundadores da chamada Hamburg Filmmakers' Cooperative, em 1967, coletivo inspirado no cinema underground estadunidense e que contou com a participação de Christian Bau, Theo Gallehr, Helmut Herbst, Werner Nekes, Dore O., Dieter Rühmann, Walther Seidler, Thomas Struck, Klaus Wildenhahn, Ursula e Franz Winzentsen, além de Klaus Wyborny, artista ousado e nada comercial citado elogiosamente por Farocki (2013, p. 97). Podemos incluir nessa lista cineastas menos conhecidos, mas de vigor experimental ou valor renovador, como Sohrab Shadid Saless, imigrante iraniano que fez filmes belíssimos na Alemanha e trabalhou com arquivos televisivos na ZDF; Cristina Perincioli, imigrante suíça que estudou na DFFB e fez documentários interessantes, especialmente *For Women: Chapter 1* (1972); Gerd Conradt, que foi colega de Farocki na DFFB; Günter Peter Straschek, que fez parte do Gruppe 3 e do Projektgruppe Schülerfilm, esse último ao lado de Holger Meins. Quanto à Alemanha Oriental, por fim, nos faltam informações para saber se Farocki teve acesso aos filmes nela produzidos, e quais relações ele guardava com cineastas importantes e habilidosos, como são exemplos Konrad Wolf, Gerhard Kein, Jürgen Böttcher, Iris Gusner, Joachim Kunert e Falk Harnack.

---

panteão crítico-cinefílico da revista alemã *Filmkritik*, na qual Farocki contribuiu com certa assiduidade até 1982.

2. Pedagogias da imagem

As armas nucleares e a televisão simplesmente intensificaram as
consequências das nossas tendências, aumentaram as apostas.

(David Foster Wallace)

Come you masters of war
You that build the big guns
You that build the death planes
You that build all the bombs

You that hide behind walls
You that hide behind desks
I just want you to know
I can see through your masks

(Bob Dylan, "Masters of War")

O ano é 1970. Em uma sala ocupada por um grupo de 15 a 20 jovens, entre homens e mulheres, com cadeiras dispostas em um semi-retângulo, e um quadro negro posicionado ao fundo, um jovem de vinte e poucos anos, vestindo uma camisa estampada, começa a falar. Na sua intervenção inicial, ele sugere aos ouvintes que "a primeira questão seria como vocês entendem ou definem a [noção de] exploração". Segue-se uma tela preta, e, depois, escutamos as respostas dos participantes. O homem que lançou a pergunta é Harun Farocki. Ele conduz uma aula peculiar, em torno dos conceitos de Marx, junto ao Rote Zelle Bau (Bloco Célula Vermelha), grupo independente de estudantes da TU — *Technische Universität* (Universidade Técnica) de Berlim. Eles haviam participado, dois anos antes, do projeto *Sem título ou: O cinema itinerante para estudantes de engenharia*, filme de agitação que, como vimos no capítulo anterior, fazia parte das APO e do trabalho de politização dos estudantes de engenharia. Esse projeto, conforme discutimos, foi importante na busca de uma estrutura de cinema capaz de articular e comunicar ideias por uma via analítica e pedagógica, como no caso de *Fogo inextinguível*.

Embora a situação, nesse momento, seja distinta dos anos de agitação, o cineasta retém um desejo similar de mobilizar as capacidades do cinema para fins de conscientização política. Ao longo de 63 minutos, vemos pequenos curtas-metragens, bastante didáticos, que são projetados na sala de aula, sendo cada um dedicado a

elaborar um conceito básico de economia política, a partir da leitura de *O Capital*, de Marx. Farocki se ampara, também, em textos de Ernest Mandel e Karl Korsch, figuras centrais para a consolidação do marxismo no Ocidente, além das reflexões sobre cibernética de Helmar Frank, um discípulo de Max Bense que dirigiu o Instituto de Cibernética da *Pädagogische Hochschule* (Escola Pedagógica), em Berlim Ocidental. O registro da sessão corresponde a um filme conhecido como *A divisão dos dias* (*Die Teilung aller Tage*, 1970), parte de dois programas televisivos, de verve marxista, feitos por Farocki em parceria com Hartmut Bitomsky. A segunda parte, que discutiremos em seguida, foi batizada de *Alguma coisa autoexplicativa (15x)* [*Eine Sache, die sich versteht (15x)*, 1971].

Como explica Tom Holert (2009, p. 76), um dos fundadores do Harun Farocki Institut, *A divisão dos dias* foi exibido primeiramente no Festival de Curtas de Oberhausen, no dia 17 de abril, de 1970, em uma versão condensada, com 30 minutos de duração. Foi transmitido, dois dias mais tarde, em 19 de abril, pela WDR (West 3), canal público de televisão, da Alemanha Ocidental, que coproduziu a obra. Holert chama atenção para a "convergência entre cineasta e professor", observada no filme, algo que vai conectá-lo a outras propostas pedagógicas que podem ser entendidas a partir da ideia brechtiana de "Lehrstück" ("peça didática", "peça letiva", "co-letivo"). O filme de Farocki e Bitomsky combina quadro negro, monitor, mesa do professor, tela de cinema e mesa de montagem, compondo um conjunto multimidiático de superfícies de projeção e inscrição do pensamento. Holert deriva, desse aspecto, a ideia de "imagens tabulares" (HOLERT, 2009, p. 81), nas quais as superfícies convencionais do mundo são reposicionadas em novas configurações, como tábuas. Assim como nos filmes de Godard, em que a mesa adquire relevância seja como imagem, seja como conceito, ele constata que "o mundo de Harun Farocki também é cheio de mesas" (HOLERT, 2009, p. 80). Gostaríamos de lembrar, em particular, aquela que o diretor, ao interpretar a si mesmo, utiliza não como apoio, mas como superfície para a própria escrita, ao final de *Narrar* (*Erzählen*, 1975).

Mas trata-se, como dissemos antes, de uma pedagogia contrariada, na qual o instrutor reconhece sua "inabilidade pedagógica privada" (HOLERT, 2009, p. 80), seu desconforto em fornecer lições. Ao mesmo tempo, embora Farocki e Bitomsky participem da crítica antiautoritária das instituições escolares, tendo sido inclusive expulsos da DFFB por confrontarem a direção da instituição, eles não aderem por completo à lógica das "associações espontâneas" e à "celebração da atividade aberta,

gestada individualmente" (HOLERT, 2009, p. 77). Eles preferem "integrar filmes educacionais, como *A divisão dos dias*, em um conceito didático estruturado" (HOLERT, 2009, p. 77). De resto, podemos constatar uma inspiração godardiana no modo de interação de Farocki com os participantes da sessão educacional. Ele faz uso de uma dialética socrática, e, não por acaso, Holert (2009, p. 78) conecta a vontade pedagógica dos dois cineastas alemães à organização de *A chinesa* (*La chinoise*, 1967), "filme estruturado de maneira didática", algo que pode ser estendido às experimentações do Grupo Dziga Vertov. Klaus Kreimeier, crítico alemão que havia elogiado a força pedagógica de *A chinesa*, na revista *Film*, aparece como ator em *A divisão dos dias*, interpretando um professor, em um dos fragmentos projetados. O filme contava, ainda, com Petra Milhoffer, estudante de pedagogia e psicologia, e Wolfgang Lenk, estudante de matemática, "capaz de formalizar o construto teórico marxiano e reproduzi-lo de forma sistemática" (FAROCKI, 2013, p. 49). Ambos são creditados, na equipe de "programa pedagógico" (Cf. FAROCKI; BITOMSKY; MILHOFFER; LENK, 1969). Cabe guardar, sobretudo, o desejo de instaurar um projeto claro de conscientização, em relação às violências capitalistas cotidianas da sociedade. Segundo os cineastas:

> Planejamos os filmes para situações didáticas, escolas e treinamentos. Aplicamos o chamado método de um tema só. Alguns minutos de filmes são mostrados aos estudantes e levam a uma discussão. Então, há uma divisão do trabalho entre o cinema e o professor; o filme não precisa dar conta de tudo e, assim, tornar-se excessivamente falado, como uma ficção (FAROCKI, 1971 *apud* HOLERT, 2009, p. 82).

Tal propósito de fazer filmes educacionais, passíveis de uso tanto para agitação política quanto para treinamentos, condizia com as preocupações de Bitomsky sobre a função a ser assumida pelo cinema nas condições capitalistas. Ele dizia que a "necessidade do cinema" ainda não estava "justificada", pois ele precisava ser descoberto como um "valor de uso, um meio de produção de consciência" (BITOMSKY *apud* HOLERT, 2009, p. 82). Para Bitomsky, ainda, "somente se [...] os filmes puderem ser projetados nos portões das fábricas, podem ser um meio de agitação emancipatória" (BITOMSKY *apud* HOLERT, 2009, p. 82). Além disso, a preocupação dos dois cineastas com a televisão volta-se para a dimensão interna de seus processos de produção e de seus meios expressivos, como Farocki afirmaria, anos mais tarde, sobre esse período:

> Não foi fácil fazer algo político na televisão, pois eu não entendia política como simples conteúdo ou 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 de cobertura e o campo/contracampo (FAROCKI, 2010, p. 68).

Se, como sugere Elsaesser, a automutilação de Farocki, em *Fogo inextinguível*, "deve ser lida como um ato de auto-iniciação para se tornar um artista (renunciando ao ativismo político direto)" (ELSAESSER, 2004, p. 18), então esse momento pode ser tomado como um ponto de virada no qual a trajetória do diretor, afastando-se da militância nas ruas, busca outros modos de organização das imagens. A motivação, fundada inicialmente na transmissão didática dos conceitos de Marx, em parceria com Farocki, continua a possuir uma verve política forte, uma atividade que se manifesta agora pela via pedagógica. A prática cinematográfica dos tempos de DFFB, que respondia de maneira urgente seja aos anseios da militância estudantil, seja aos princípios de organização coletiva, é direcionada, agora, para uma compreensão de teor analítico dos elementos sociais, econômicos e midiáticos que estruturam o sistema capitalista. Ao longo da década de 1970 e no início da década de 1980, Farocki interpela um leque considerável de fenômenos mundanos, que podem ser agrupados, genericamente, em torno do trabalho, da televisão, da indústria e da guerra. Acompanharemos, neste capítulo, o desenvolvimento cruzado desses quatro eixos, no seio de seu projeto estético e político de cinema.

Cabe antecipar que a carreira de Farocki passaria por pelo menos outros dois pontos de virada importantes, que delimitam ciclos de produção abertos, marcados pelo surgimento de novas qualidades imagéticas a partir das anteriores. Falamos do ciclo da militância, que se fecha com *Fogo inextinguível*, dando início ao ciclo analítico e pedagógico que se estende de 1970 a 1982. Esse é marcado pelo maior grau de desconstrução da linguagem audiovisual e pela exploração de estratégias reflexivas de encenação, que podem ser situadas em um repertório de inspiração brechtiana no cinema — em diálogo, também, com Godard e os Straub. Em *Diante dos olhos, Vietnã* (*Etwas wird sichtbar*, 1982), seu penúltimo filme de ficção[31], o diretor faz um balanço severo das dificuldades da militância e do cinema político,

[31] O último é *Betrogen* (1985), uma ficção auto-reflexiva que tenta, a partir de um formato de produção relativamente convencional, de orçamento mais elevado, colocar em questão a produção do olhar (cinematográfico e televisivo). Embora o filme seja de dificílimo acesso, indicamos a seu respeito a leitura de uma análise de Volker Siebel (2004), em seu texto "Painting pavements".

abrindo um ciclo de trabalho marcado, entre 1983 e 1995, por filmes de observação, como *Uma imagem* (*Ein bild*, 1983) e *O treinamento* (*Die Schulung*, 1987), e ensaios fílmicos, como *Como se vê* (*Wie man sieht*, 1986), *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988) e *A saída dos operários da fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995). Esse ciclo, embora continue a repercutir fortemente em obras como *Natureza-morta* (*Stilleben*, 1997), *Imagens da prisão* (*Gefängnisbilder*, 2000) e *Reconhecer e perseguir* (*Erkennen und Verfolgen*, 2003), encontra um ponto de virada no filme *Interface* (*Schnittstelle*, 1995), primeira instalação de Farocki, na qual ele comenta imagens de diferentes períodos da sua carreira e realiza um novo balanço da sua atividade de cineasta. O ciclo seguinte, que retoma diversas abordagens e preocupações anteriores, se caracteriza pelo aprimoramento da montagem em dois canais e pela presença intensificada de imagens digitais, abarcando o período que vai de 1995 até o fim da sua vida, em 2014.

2.1 As relações do trabalho

A divisão dos dias organiza-se como uma sessão didática em três partes, cada qual correspondendo a um filme distinto, projetado para os alunos, e dividido em lições específicas (FIG. 21A e 21B). O esquema geral que move a obra é ver as imagens e depois debatê-las: os participantes assistem a um determinado filme, projetado na sala, e em seguida discutem as noções marxistas que foram mobilizadas narrativamente. Após uma conversa inicial, sobre a noção de "exploração", Farocki oferece uma definição simplificada do termo e faz uma exposição dos quatro principais aspectos marxistas a serem analisados no primeiro filme projetado, dedicado à "exploração não capitalista". Os aspectos são: "trabalho necessário", "mais-valia", "forças produtivas" e "relações de produção". Esse filme projetado dentro do filme começa com um episódio sobre a escravidão, no qual Farocki interpreta o mercador de escravos, sendo o escravo interpretado por um homem de traços orientais. Após ser comprado no balcão e mostrado em várias atividades de trabalho, ligadas à sua condição, o escravo faz uma declaração frontal para a câmera, definindo a si mesmo em primeira pessoa: "Sou apenas uma ferramenta, (o instrumento do meu mestre), a quem foi concedida uma voz" (FIG. 21C, 21D, 21E e

21F). Cabe reter esse tipo de formulação, que expressa uma preocupação recorrente na filmografia de Farocki, sempre interessado em compreender as relações entre as coisas ou pessoas e suas funções.

Após a fala do escravo, começa o segundo episódio da primeira parte, introduzido por uma cartela onde se lê "trabalho manual" (FIG. 21G). Vemos um carpinteiro-artesão, produzindo uma cadeira manualmente (FIG. 21H e 21I), em contraste com a tendência fordista da divisão do trabalho, mostrada logo a seguir, em uma fábrica de móveis, onde cada trabalhador cumpre uma tarefa especializada, todos vestidos, homogeneamente, de jaleco branco (FIG. 21J e 21K). O modo de filmar essa linha de montagem é interessante: um único *travelling* percorre, lentamente, o comprimento do galpão, mostrando cada funcionário em sua função. Entre a cena da oficina artesanal e o modelo de tendência industrial da fábrica, vemos o carpinteiro reclamar com o negociante, que media a venda da mercadoria, sobre a insuficiência dos preços em relação aos custos.

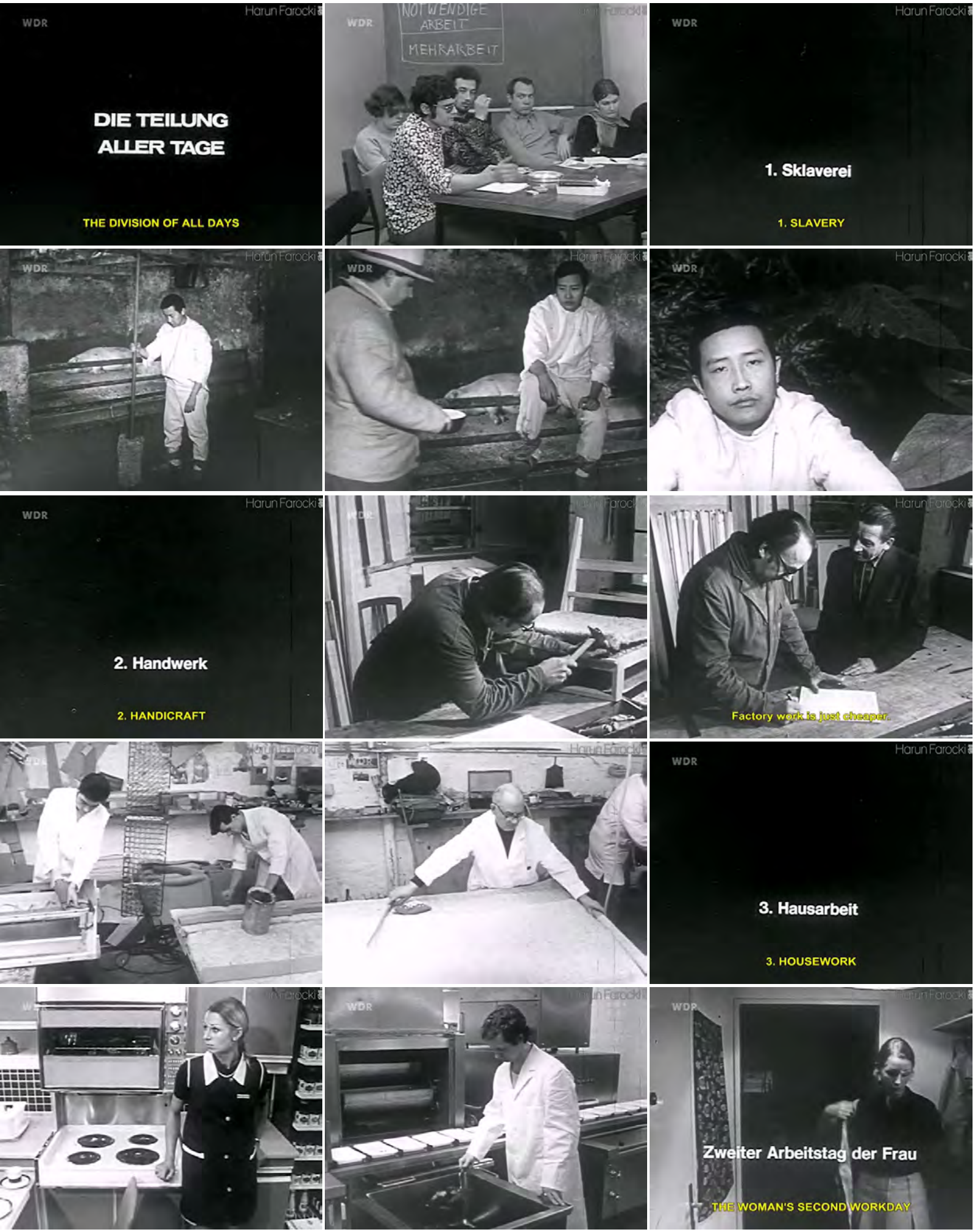
No terceiro episódio, dedicado ao "trabalho doméstico", acompanhamos paralelamente um homem e uma mulher casados em suas respectivas jornadas de trabalho (FIG. 21L, 21M e 21N). Ela é empregada doméstica, em uma casa de classe alta; ele limpa o que parece ser uma máquina de fritura. Ao fim do episódio, ela é mostrada em um segundo expediente, não-remunerado, que corresponde ao trabalho doméstico. Ela se prepara e serve o jantar para o marido, que começa a colocar a comida no prato antes dela (FIG. 21O). A imagem é então pausada e coberta com palavras, que dizem, à guisa de conclusão: "Ambos trabalharam pela comida. Metade do trabalho da cozinha é apropriado pelo homem, sem que ele pague por isso". Finda a projeção do primeiro filme, segue-se uma discussão sobre cada um dos três episódios, entre os participantes e o professor, durante a qual esse último se levanta e anota alguns termos no quadro. Depois, volta a se sentar e introduz os três fatores produtivos que serão mobilizados na projeção seguinte, dedicada à "exploração capitalista": "instalações" (meios de produção, maquinário, ferramentas, edifícios), "matéria-prima" (que também podem ser semi-produtos) e "força de trabalho".

Esse segundo filme é introduzido por uma cartela em que lemos: "Os fatores de produção e seu valor". Com a mediação de textos explicativos sobrepostos graficamente às imagens, cada um dos três fatores produtivos é associado a uma mesma sequência industrial (repetida três vezes), na qual operárias são mostradas nas etapas de fabricação em massa dos telefones analógicos. A cada repetição, uma cifra

de “1.000 unidades de valor” é associada ao fator de trabalho mostrado. Por fim, a sequência é submetida a uma quarta repetição, na qual os números serão somados em uma conta que é inscrita graficamente na tela. Nas três primeiras linhas, numeradas (e acompanhadas da quantidade de “1000 unidades de valor”), estão os três fatores acumulados. O texto está sobreposto a uma imagem que traz, no primeiro plano, alguns telefones prontos, e, no segundo plano, operárias trabalhando. Após alguns instantes, enquanto a câmera se move das operárias para um vasto estoque de telefones prontos (mercadorias), aparece na imagem um símbolo de “=” como que indicando o resultado da conta. Contudo, em vez de “3.000 unidades de valor”, que seria a combinação das três primeiras linhas, surge a cifra de “4.000 unidades de valor”, que acarreta uma estranha discrepância. Será preciso corrigir a soma?

A imagem do fundo é trocada por um fundo preto, que dá destaque aos caracteres brancos e faz referência ao quadro negro. Revela-se, então, a presença de um elemento fantasma, a chamada “mais-valia”, que explica as “1.000 unidades de valor” faltantes. Então, os identificadores das linhas desaparecem todos da tela, apenas a “mais-valia” permanece, por alguns instantes, como que para fixar o termo no aprendizado do espectador. O procedimento, apesar de relativamente simples, não deixa de ser altamente didático em relação à exploração do trabalho na sociedade capitalista industrial.

Ainda como parte do segundo filme, uma cartela informa: “O capital gera lucro. Para gerar lucro, ele precisa explorar o trabalho remunerado. Como isso acontece?”. Com o apoio de novos letreiros, Farocki e Bitomsky mostram uma sequência que alterna a operária, na máquina, e o relógio, na parede, indicando as horas expropriadas do empregado, pelo patrão capitalista. Esse último é representado por um homem de terno e gravata que observa, imóvel, a operação incessante da máquina. Depois, a linha de produção é mostrada com um *travelling*, procedimento que amplia o raciocínio em questão para um conjunto das várias operárias. Há uma breve fusão com o relógio, em meio ao *travelling*, bem como o surgimento de uma inscrição sobre as imagens, que traz uma nova argumentação: “O dia de trabalho não remunerado... Começa alguns minutos após o início do trabalho”. Para concluir, vemos trabalhadoras saindo da fábrica, seguidas de uma cartela que explica: “A força de trabalho é uma mercadoria. Seu valor de uso para o capital é criar mais valor do que ela vale”. Ao discutir com os participantes as situações visionadas, Farocki faz uso recorrente do quadro negro e enfatiza as contradições do sistema capitalista.



Figuras 21A a 21O: *A divisão dos dias*.

Por fim, o terceiro filme projetado aborda o caráter progressivo do capitalismo, sendo composto por três blocos. Cada um deles é formado por duas situações distintas, porém pareadas, encenadas uma após a outra e ambientadas no mesmo contexto. O primeiro bloco se passa em um escritório moderno, equipado com um aparelho de videochamada. Na primeira situação, precedida pela cartela "1. Ele desenvolve o comércio global", vemos uma secretária ao lado do chefe, confirmando, em uma ligação mediada pela tela falsa (é o que nos parece), uma encomenda de negócios. Na segunda situação, precedida pela cartela "2. Ele desenvolve o comércio global e internacionaliza o proletariado", os mesmos três atores encenam a negociação de uma greve trabalhista. Nos dois casos, a resposta do homem, do outro lado da tela, é impessoal, apresentando uma mesma estrutura formal e expondo, portanto, a lógica de padronização que reina no universo capitalista. Na primeira situação, ele diz à mulher que vai enviar "uma análise de mercado" e, na segunda, que vai enviar "uma análise de classes". Esse fator de equivalência da estrutura discursiva, notemos, desembocará em filmes posteriores de Farocki, nos quais a investigação cinematográfica penetra em espaços e processos corporativos.

No segundo bloco, ainda sobre a dimensão progressiva do capitalismo, vemos duas situações em sala de aula, com Klaus Kreimeier no papel de instrutor. A teoria marxista, que Kreimeier leciona como professor, é imbricada a uma perspectiva cibernética, que acaba por informar a própria estrutura do filme, com sua elaboração de uma "interface entre a imagem e a informação" (HOLET, 2009, p. 92). Tal concepção não deixa de ser, também, um modelo de compreensão para filmografia posterior de Farocki, para além de sua experiência militante e de sua formação marxista. Na primeira situação, precedida pelo letreiro "1. Ele desenvolve as forças produtivas e as forças intelectuais que as colocam em movimento", Kremeier defende que a explicação de um sistema mecânico, fornecida por um dos estudantes, serve para compreender a dinâmica produtiva mais ampla do capitalismo. Enquanto ele explica, a câmera se desloca de um lado para o outro da sala, sempre voltada para o professor e o quadro negro, fornecendo um correlato visual para o deslocamento de pontos de vista, em um pensamento por analogias. Ele fala assim: "Também podemos tomar esse sistema de controle por um mercado. [...] Em termos de informação, tanto faz se forem temperaturas, gerentes, trabalhadores ou poder de consumo". Na segunda situação, precedida pela cartela "2. Ele desenvolve as forças produtivas e as forças

intelectuais que urgem para compreendê-lo", ele discute brevemente, com os alunos, a relação entre as abstrações e as particularidades na teoria de Marx.

Podemos destacar, em relação a essas duas situações, que o espaço didático constitui uma meta-sala-de-aula, dado que está projetado dentro de uma outra sala de aula que, por sua vez, corresponde à fatura de representação do filme. Além disso, na primeira situação, lemos a palavra alemã "Unschulung", no quadro negro, termo que significa "re-treinamento", enquanto, na segunda situação, lemos a palavra "Schulung", "treinamento". As duas palavras que, junto às cartelas introdutórias, sugerem a ambiguidade de todo projeto pedagógico, dentro de uma economia capitalista (dado que há sempre o risco de se fornecer mais elementos que alimentam o sistema), foram utilizadas, anos mais tarde, como títulos de dois filmes de Farocki, ambos dedicados a registrar, em formato de observação, o andamento de sessões de treinamento corporativo.

No terceiro bloco, a dialética das situações pareadas leva ao surgimento de uma proclamação insurgente. A primeira situação, precedida pela cartela "1. Ele divide e combina o trabalho", mostra simplesmente o diálogo de dois trabalhadores que contabilizam o ritmo da produção, dividida entre dois galpões. Ao final, um fala para o outro, em tom de indiferença, que "não se preocupe com isso", reforçando o fator de segmentação. Na segunda situação, porém, precedida pela cartela "2. Os trabalhadores podem dividir suas forças e combina-las por si próprios", a mesma frase — "não se preocupe com isso" — é revertida para um tom de solidariedade. Os dois trabalhadores trocam de posição, no espaço da cena; eles se entendem e encontram apoio mútuo para a ação. A seguir, em uma terceira situação, um trabalhador que testa lâmpadas, em uma esteira industrial olha para cima e vai dizendo, em voz alta, enunciados ligados ao trabalho: "nós produzimos a riqueza", "nós trabalhamos nas máquinas" e "nós desenvolvemos novas máquinas", "nós desenvolvemos novas ideias". A cada vez, um contraponto surge em letras brancas, sobre a esteira em movimento, dizendo: "mas é a riqueza dele"; "mas são as máquinas dele"; "mas são as inovações dele" etc. Então, o escravo, que aparecera no primeiro filme, volta para questionar: "Como posso abolir o explorador? Vou trabalhar para mim". Volta o trabalhador, que testa lâmpadas, e pergunta: "como posso abolir a exploração?". Mas, desta vez, o contraponto em letras brancas vira uma resposta de emancipação: "nós vamos trabalhar para nós mesmos". O filme termina, assim, com o Farocki cineasta e

professor dizendo que Marx não defendia somente a luta contra a exploração, em todos os lugares, mas sim a sua abolição.

No ano seguinte, 1971, Farocki e Bitomsky estrearíam no Fórum Internacional de Cinema Novo, em Berlim, o filme *Alguma coisa autoexplicativa (15x)*, com tema muito similar ao de *A divisão dos dias*, mas estrutura bastante distinta. Os princípios formais da cena, pautados por uma estética predominantemente não naturalista, voltada para uma verdadeira maquinação didática, são mantidos. Todavia, sem o meta-didatismo propiciado pela sala de aula, o filme adquire um fluxo narrativo mais regular (embora não convencional), algo que de maneira alguma diminui seu valor crítico ou pedagógico. *Alguma coisa...* é composto por 15 pequenos episódios (15x), dotados de níveis variados de interdependência, cada um destinado a refletir sobre um aspecto determinado da economia capitalista. As cartelas que introduzem cada um desses episódios são as seguintes:

> "1. Os salários são justos?"; "2. Quando a troca de duas coisas é justa?"; "3. Qual é o valor da força de trabalho?"; "4. Os salários são justos?" (repetição da primeira cartela); "5. Se a troca de trabalho por capital é justa..."; "6. Afinal de contas, o que é uma mercadoria?"; "7. Afinal de contas, o que é a mercadoria da força de trabalho?"; "8. Então, o que são salários justos?"; "9. (perdida)"; "10. A fala das mercadorias"; "11. A fala do dinheiro"; "12. As palavras do capital"; "13. Enquanto a lei do valor prevalece, os produtores [trabalhadores] não têm voz. Enquanto a lei do valor prevalece, eles não determinam nem a produção, nem suas próprias vidas"; "14. Enquanto a lei do valor prevalece, os produtores [trabalhadores] não trabalham para eles mesmos. O que eles fazem, o que inventam, é tomado deles. Eles são expropriados. Para entendermos o que isso significa, devemos lembrar de momentos da nossa própria experiência"; e "15. Enquanto a lei do valor prevalece, as pessoas não podem determinar suas vidas com base em seu próprio livre arbítrio. Podem tentar fazer o que quiserem, mas aquilo que podem tentar fazer é aquilo que devem tentar fazer".

Apesar de pouco discutido pelos estudiosos de Farocki, esse filme apresenta uma sofisticação notável, em termos de montagem e *mise en scène*, sobretudo se pensarmos nas possibilidades de condensação do tempo, a partir de operações gestuais. Tal preocupação se inscreve no cerne das preocupações de Farocki e de sua contínua reflexão sobre o plano/contraplano[32], que ele nomearia, em um texto de 1981, como a "lei do valor cinematográfico": "Diferente do que ocorre nas outras

[32] "De Hartmut Bitomsky é a ideia de que, primeiro, existia um espaço, que era filmado pela câmera em plano geral, similar ao teatro. Com o plano/contraplano, o espaço foi divido, transformou-se a cenografia única em duas, tal como quando, com a indústria, introduziu-se o segundo turno de trabalho" (FAROCKI, 2001, p. 96).

artes performativas, [o cinema] tem poucos gestos de condensação de sentido, que serviriam para reduzir o tempo" (FAROCKI, 2001, p. 108). Guardando para estudos futuros uma análise mais detida do filme, nos limitaremos a um exemplo que se encontra no episódio "5. Se a troca de trabalho por capital é justa...".

A ação inteira está contida em um único plano fixo, que enquadra uma casa geminada, sendo um lado habitado por um empregado e o outro por seu patrão. Farocki e Bitomsky apresentam, com o recurso da voz *over*, o empregado Mr. Runge, que entra pela porta da direita (FIG. 22A e 22B). Depois, apresentam o patrão, que entra pela porta da esquerda, enquanto a voz *over* diz: "Esse é Mr. Assel. Ele paga salários a Mr. Runge, no início não muito, depois mais. Em dez anos, Mr. Runge adquire...". Começamos, então, a ver os produtos chegarem à casa, trazidos por carregadores que entram pela porta, com o acompanhamento de uma música suave. A narração vai nomeando os itens de consumo: aspirador, máquina de lavar, radiograma etc. A cada vez que um carregador chega, ele entra, fecha a porta e não sai mais, sendo sucedido, instantes depois, pelo próximo carregador. É como se a elipse estivesse contida nesses intervalos, entre a entrada de um e a chegada de outro carregador. Depois, enquanto a família de Mr. Runge posa, de maneira irônica, na janela, os mesmíssimos produtos chegam na casa ao lado, de Mr. Assel. Mas uma veloz transição de plano vem trazer uma aquisição adicional, por parte do patrão. A câmera gira, enquadrando uma grande usina, enquanto a narração anuncia mais um bem de Mr. Assel: "...e esta fábrica" (FIG. 22C). Com procedimentos concisos, os diretores contam de maneira eficaz e didática uma pequena história da acumulação, completando a provocação da cartela inicial, em reticências, com o desfecho e a cartela final: "Se a troca de capital por trabalho é justa, de onde vem a acumulação de capital? Essa acumulação deve vir da natureza de mercadoria da força de trabalho". Nos blocos seguintes, essa natureza de mercadoria da força de trabalho é abordada por meio de novas operações narrativas. A cada episódio, observamos um esquema parecido, no qual a cartela inicial lança uma questão, uma sequência inventiva propõe uma reflexão, sob a forma narrativo-alegórica, e uma cartela final conclui o raciocínio.

Há um último elemento que merece destaque, nas duas parcerias entre Farocki e Bitomsky: a maneira atenta e dedicada de registrar as formas de trabalho existentes na sociedade. Em ambos os filmes, eles realizam um inventário no qual as atividades laborais são representadas, com diversos graus de realismo ou artificialidade, nos seus

próprios locais de execução, a saber, a oficina mecânica, a fábrica, o bar, o escritório, a loja de carpintaria, o campo, a escola, a cozinha... Mais ainda, demonstra-se uma habilidade singular para observar e apreender, em cada gesto, uma forma expressiva, que permite reconhecê-lo e entender sua função.

Figuras 22A, 22B e 22C: *Algo auto-explicativo*.

É interessante constatar, nesse sentido, que Farocki sempre filmou o trabalho de maneira diligente e engajada: dentro e fora da fábrica, nos diversos espaços de organização produtiva da economia capitalista, sem perder de vista as nuances da figura do artista, pensado, em certo sentido, como trabalhador. Se ele vai se afastar, sobretudo a partir do final de década de 1980, da observação mais estrita do trabalhador industrial, como afirma Patrícia Mourão, não nos parece ser possível afirmar, como ela faz, que "nos filmes de Farocki, em geral, o trabalho começa a aparecer na medida em que o corpo desaparece, é substituído pela máquina"[33]. Essa afirmação, parcialmente razoável para as duas últimas décadas da obra do cineasta, não condiz com os filmes realizados até meados da década de 1980, com trabalhadores no interior de fábricas ou oficinas, quase sempre com a tentativa de se apreender, com precisão, o valor de cada gesto e função.

O que se coloca como desaparecimento do corpo remete, antes, à expurgação da figura do operário e à desarticulação dos espaços onde ela emerge, no seio de uma reorganização gradual da economia capitalista. Esse problema está colocado desde os primeiros filmes de Farocki, como *Fogo inextinguível*, mas também nesses dois experimentos com Bitomsky, *A divisão dos dias* e *Alguma coisa autoexplicativa*

[33] Palestra disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XtoZSjH_jws. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

(15x). Os três, ao evidenciarem a crescente segmentação e capitalização do trabalho, analisam inclusive os problemas que isso acarreta em termos de distribuição sensível e material. É somente à luz desses aspectos que podemos compreender adequadamente o valor concreto do gesto de Farocki, ao realizar, posteriormente, documentários que penetraram no movediço território da cultura corporativa, com seus modelos cada vez mais abstratos de produção.

2.2 "O que deve ser feito": sobre a televisão

Entre 1972 e 1978, a emissora alemã WDR — Westdeutscher Rundfunk (West 3) produziu e transmitiu a série televisiva *Telecrítica* (*Telekritik*), sob o encargo da editora Angelika Wittlich. Harun Farocki, que havia colaborado com a WDR em algumas produções[34], contribuiu com quatro episódios para o programa. Nos três primeiros, *O problema com as imagens* (*Der Ärger mit den Bildern*, 1973), *Moderadores na televisão* (*Moderatoren im Fernsehen*, 1973)[35] e *O trabalho com as imagens* (*Die Arbeit mit den Bildern*, 1974), ele analisou em detalhes o formato audiovisual utilizado pela televisão, em particular os documentários jornalísticos (os chamados *Feature*, em alemão), interpondo a eles procedimentos críticos e reflexões. A série surge, cabe dizer, em um período no qual a televisão pública ainda propiciava um forte acolhimento para gestos de experimentação, constituindo um terreno fértil

[34] Falamos de *Fogo inextinguível* (produzido com um fundo da WDR) e *A divisão dos dias* (produzido pela WDR), além de duas produções para o departamento editorial de Literatura e Linguagem da emissora, *Die Sprache der Revolution. Beispiele revolutionärer Rhetorik, untersucht von Hans Christoph Buch* (*A linguagem da revolução. Exemplos de uma retórica revolucionária, examinados por Hans Christoph Buch*, 1972) e *Remember Tomorrow is the First Day of the Rest of Your Life* (1972). *Die Sprache...* é um ensaio sobre a linguagem da revolução, baseado nas reflexões feitas por Hans Christoph Buch, que participa do filme, sobre alguns dos discursos políticos mais importantes do século XX. Em *Remember tomorrow...*, Farocki tenta demonstrar a influência exercida pela rádio AFN, estação do exército estadunidense na Alemanha Ocidental, sobre a vida cotidiana do país durante a Guerra Fria. O filme intercala trechos de um DJ trabalhando, no estúdio da AFN, com cenas corriqueiras, em especial uma viagem de carro com a câmera voltada para a paisagem. A WDR apoiaria, também, os seguintes filmes de Farocki, que não serão analisados nesta tese por uma questão de dificuldade de acesso: A*lgum dia você também vai me amar. Sobre o significado dos romances baratos*, (*Einmal wirst auch Du mich lieben. Über die Bedeutung von Heftromanen*, 1973), que associa as histórias de romances baratos (*dime novels*) com as histórias de seus leitores; *Artistas de poster* (*Plakatmaler*, 1974), sobre artistas que pintam os cartazes de cinema; *Em exibição: Peter Weiss* (1979), uma entrevista realizada por Farocki com o artista e escritor Peter Weiss, em torno do seu livro *Die Ästhetik des Widerstands* ou *Estética da resistência* (DE SEYNES; PANTENBURG, 2016), *Stadtbild* (1981), uma exploração das relações entre a velha e a nova arquitetura, na Alemanha do pós-guerra.

[35] Este episódio, programado para transmissão no dia 12.11.1973, acabou não indo ao ar, como consta na página do Harun Farocki GbR: https://www.harunfarocki.de/films/1970s/1974/moderators.html.

para artistas como Farocki. A WDR, em particular, cumpria um papel fundamental de aprimoramento da cultura cinematográfica, na Alemanha Ocidental. Em seu departamento de cinema estavam Georg Alexander, Wilfried Reichart e Werner Dütsch, o trio que Danièle Huillet nomearia, em visita à emissora, de *Les Trois Mousquetaires*, "os três mosqueteiros" (DÜTSCH, 2019, p. 128)[36].

Em uma investigação detalhada sobre a história da WDR, à época do surgimento da *Telekritik*, Volker Pantenburg (2019) conta que a emissora empenhava um esforço fundamental de autocrítica e renovação discursiva. Segundo a própria Angelika Wittlich, então editora de programação do canal, ela pretendia fazer uso do "pouco dinheiro, mas muita liberdade", que tinha em mãos, para "trabalhar com pessoas como Harun Farocki, Hartmut Bitomsky e Helke Sander" (WITTLICH apud PANTEBURG, 2017c, p. 287-288), cujas trajetórias na DFFB ela conhecia. Depois, outras pessoas passaram a compor a equipe, algumas delas indicadas por Farocki, como é o caso de Rainer Gansera, que faria, em 1975, um episódio sobre o trabalho de Peter Nestler, com a participação do próprio documentarista, na condição de entrevistado. Pantenburg (2019, p. 114) também caracteriza alguns dos primeiros episódios da série:

> Trabalhadores têxteis discutiam programas televisivos (*Fünf Tage Fernsehen. Arbeitnehmer der Textilindustrie diskutieren Unterhaltungsprogramme des deutschen Fernsehens*, 1972); a popular série policial *Tatort* e o caráter ideológico de seu detetive principal eram desmantelados (*Kressin und...*, dirigido por Bitomsky, em 7 de fevereiro de 1973); espectadores e críticos musicais discutiam o filme *Einleitung zu Arnold Schönbergs 'Begleitmusik zu einer Lichtspielscene',* de Straub-Huillet (*Kennen Sie Schönberg?*, em 2 de abril de 1973), Sander e a pintora Sarah Schumann apresentaram uma crítica ds implicações de gênero nas transmissões de futebol da televisão (*Männerbünde*, 18 de abril de 1973).

Nos dois episódios iniciais de Farocki, considerando que o segundo não foi ao ar, constata-se um enfrentamento frontal de alguns aspectos formais típicos da linguagem televisiva. O primeiro, *O problema com as imagens*, é "um meta-filme crítico, no qual ele acerta as contas com o formato do filme jornalístico, apontando a utilização sistemática e excessiva de imagens sem significado" (SIEBEL, 2004: 47). Foi a primeira vez que o diretor fez um filme com materiais inteiramente filmados por terceiros, algo que, como discute Pantenburg (2017a), aponta para uma história

[36] O quarto elemento, o quarto mosqueteiro, seria Helmut Merker, sendo que o departamento de cinema contava ainda com um quinto membro, Roland Johannes.

alternativa do desenvolvimento do ensaio em vídeo. Farocki, em todo caso, adotaria essa estratégia de remontagem e apropriação de arquivos de maneira quase sistemática no restante de sua filmografia[37]. Uma das principais motivações de *O problema com as imagens* era realizar uma crítica incisiva sobre o formato do documentário jornalístico, tal como o diretor nos explica:

> O documentário jornalístico tornou-se o termo usado para o processo de se extrair o significado mais conveniente dos documentos; para o processo de gravar ou organizar materiais visuais ou sonoros de um modo que só podemos experimentar aquilo que já sabemos. Se assistirmos aos filmes jornalísticos da programação em andamento, isso se torna evidente, e os escritores já apontaram tudo isso. Mas, no caso do filme jornalístico, os arquivos e a mesa de montagem são instrumentos particularmente afiados contra o empacotamento retórico. Porque nesse triste gênero, o filme jornalístico, quase todos os meios de representação são meios de encobrimento. Como o material é editado, como uma informação sucede a outra, como as imagens se relacionam aos sons: tudo isso só está ali para encobrir. Como o discurso de alguém que não tem nada para dizer e que reveste esse nada com frases completas (FAROCKI, 1973/2008).

No começo de *O problema com as imagens*, vemos a maquete de um monitor televisivo, contrastado com o fundo negro, e preenchido pelos escritos "HARUN FAROCKI KRITIK", na tela do monitor (FIG. 23A). Então, a voz *over* de uma mulher começa a explicar, em primeira pessoa: "Minha *telekritik* busca criticar os chamados documentários jornalísticos; [...] que podem ser documentações, relatórios ou retratos; [...] que podem partir de uma pequena parte da realidade, como um ser humano, ou de uma grande parte, como a guerra". A imagem do monitor televisivo é trocada pela imagem da cidade à noite, com a inscrição "KRITIK AM FEATURE" ("CRÍTICA DO DOCUMENTÁRIO TELEVISIVO") no canto superior direito, enquanto a voz explica que o episódio "não pretende criticar programas individuais, mas sim o modo como os documentários jornalísticos são feitos, como imagens e sons são usados para transmitir algo do mundo real" (FIG. 23B). A imagem muda, então, para uma tela branca, que vai retornar, ao longo do episódio inteiro, como um elemento de interrupção, ao lado de outros, menos numerosos, como a tela preta e a tela azul, além de imagens fixas, com jogos textuais, que fazem pensar em Godard.

[37] Existe, nessa cláusula, um princípio quase "ecológico" para a esfera imagética, uma recusa em produzir mais imagens quando aquelas que atualmente já existem carecem muitas vezes de um sentido ou de um ponto de vista suficientemente crítico. Apenas para se ter uma ideia, dentre os muitos pontos de vista possíveis, o número de fotografias tiradas anualmente tem crescido rapidamente, tendo ultrapassado a marca de um trilhão em 2016. Desse total, cerca de 85% foram feitas por telefones celular, e quase 90% podem ser atribuídas às chamadas novas mídias.

Com a tela em branco, a narradora afirma que quer "mostrar que a maioria dos programas jornalísticos é feita de tal modo que perdemos o desejo e o interesse pelo mundo real".

Após esse preâmbulo, começa a tele-crítica propriamente dita. A primeira imagem é uma fotografia de um monitor televisivo, de outro modelo, sobre o qual lemos, em letras brancas, "ANALYSE DER INFORMATIONSTIEFE", "ANÁLISE DA PROFUNDIDADE DE INFORMAÇÕES" (FIG. 23C). A voz *over* explica, então, que a crítica começa "com o fato de que todo documentário jornalístico é entupido de palavras, imagens, sentenças e locações; esse acúmulo de informações, em forma de imagem e som, faz com que cada informação seja inverificável, e a invalida". Com a tela em branco, de novo, ela continua a falar, propondo que examinemos esse aspecto de saturação informacional, com o exemplo de um documentário jornalístico voltado para questões de revitalização urbana. "Vou mostrar 2 minutos e 17 segundos, e depois enumerar as locações das cenas", ela afirma, referindo-se ao esquema que explicaremos a seguir. Primeiro, assistimos ao trecho em questão, de um documentário jornalístico em que a voz *over* (agora de homem), combinada ao caráter ilustrativo das imagens, aponta para as más condições urbanas, em um contexto determinado. A seguir, a tela branca volta, para que a mulher nos pergunte: "Nesse exemplo, que tem 2 minutos e 17 segundos de duração, há 13 locações; o comentário possui 25 sentenças; para que tantas imagens, palavras, sentenças e locações?". Os diretores de documentários jornalísticos, ela sugere, diriam que é para tornar as coisas vivazes ou interessantes ou variadas ou dinâmicas; mas, ela afirma, "algo só pode despertar interesse, no conjunto, se também for interessante nos detalhes". Ela nos convida, então, a examinar em detalhes cena por cena.

O que se segue, ao longo dos 8 minutos seguintes, é um exercício meticuloso de crítica imanente aos meios expressivos televisivos, no qual cada cena do trecho de 2 minutos e 17 segundos é reproduzida novamente, uma ou mais vezes, sendo sempre cortada pela tela branca, que traz consigo enunciações da voz *over*. Algumas delas são comentários descritivos, que elucidam o que se passa em cada bloco; outras trazem questionamentos pontuais ("naturalmente, não conseguimos ver os aluguéis e os preços das terras crescentes", algo que se anunciava no início do trecho exibido); outras são mais abrangentes ("às vezes, podemos ver nas imagens o que as palavras dizem. Outras, vemos uma coisa e fala-se sobre coisas similares"). O importante é perceber que o trecho jornalístico é como que dissecado pela montagem de Farocki,

de modo a interromper seu fluxo usual e torná-lo passível de uma compreensão marcadamente crítica, uma tele-crítica, feita de dentro da programação televisiva. Ao final do trecho, entram duas cartelas, sobrepostas a imagens de aparelhos televisivos, a primeira com a palavras "CAOS", a segunda com a palavra "ORDEM", enquanto a narração afirma:

> Nos 2 minutos e 17 segundos que examinamos, há imagens que expressam o que é dito e há imagens que provavelmente não podem sustentar o que é dito. Há imagens com as quais os comentários associam todo um fluxo de generalizações e conclusões, embora tudo mude com frequência e, apesar de não vermos tudo, [...] entendemos a mensagem do filme jornalístico. E entendemos porque há um comentário que explica e conecta tudo.

O restante do episódio continua a analisar documentários jornalísticos de diferentes naturezas, seguindo sempre o mesmo método, de interromper as sequências e refletir sobre aquilo que vemos. Em determinados momentos, vemos o outdoor de uma câmera fotográfica gigante, acompanhado da provocação: "O QUE PODE UMA IMAGEM". É uma questão que sintetiza uma das principais discussões mobilizadas pelos comentários em voz *over* (FIG. 23D). Em outros momentos, um microfone gigante traz consigo a indagação: "QUEM PODE FALAR?". Trata-se de um segundo elemento presente na linha de argumentação da obra. Entre esses dois eixos, não necessariamente opostos ou isolados, amotina-se o cerne das preocupações farockianas em relação ao cinema. Embora existam diferenças específicas, em relação a cada trecho escolhido, a atitude geral é similar ao que analisamos acima, empenhando-se em quebrar o consenso da imagem jornalística, desmontar os fluxos homogêneos e permitir, neles, a manifestação de um intervalo do pensamento. Extremamente simbólica, nesse sentido, é a sequência que se inicia quase aos 22 minutos de filme, demarcada pelo outdoor da câmera com a frase "O QUE PODE UMA IMAGEM".

Figuras 23A a 23F: *O problema com as imagens*.

"Na maioria dos filmes jornalísticos, não há experiência", escutamos, "apenas discursos sobre as coisas ou símbolos no lugar das coisas". A tela fica branca, e a voz da narradora continua a dizer que "aqui está a representação simbólica da dissociação das palavras". Então, vemos uma sequência na qual três imagens fixas são serradas por trás, com uma serra elétrica: uma família, sentada na mesa de café, um casal, dormindo de lados opostos da cama, e uma caderneta de poupança ("Spar buch"), do Deutsche Bank, o maior banco alemão, posicionada sobre várias cédulas de dinheiro (FIG. 23E e 23F). *O trabalho com as imagens*, feito um ano depois, seguiria um modelo similar, de crítica frontal, de enfrentamento. Como afirma Pantenburg:

> Dentro do formato da *Telekritik*, havia dois tipos de programa. Havia aqueles que formulavam uma crítica direta sobre o modo como os fatos e contextos eram narrados na televisão. Um segmento de um documentário televisivo existente era mostrado, e, então, o mesmo segmento era escrutinizado e desmontado, para revelar quão pouco o comentário e a imagem têm a ver um com o outro. Esses eram os mais controversos, uma vez que atacavam o documentário jornalístico (um dos elementos centrais da programação televisiva), e apontavam neles todo o desleixo e a falta de análises rigorosas. Dois ou três dos episódios da *Telekritik* feitos por Farocki [...] estabeleceram esse modelo. Além disso, havia episódios que se voltavam para a história do

> cinema documentário, para oferecer modelos alternativos à abordagem jornalística e textual dos documentários televisivos. De novo, a televisão contemporânea era o alvo, mas em vez de abordar diretamente os erros do jornalismo, fazia-se uma escolha mais positiva, apontando exemplos do passado, em particular do movimento do documentário inglês nos anos 1930 (PANTENBURG, 2017c, p. 288).

Em 1975, de fato, Angelika Wittlich (2019, p. 131) esboça uma reformulação significativa da série *Telekritik*, ao constatar que "os episódios [do modelo de crítica frontal] continuavam insulares dentro da programação". A seu ver, nesses termos, não seria possível "desenvolver argumentos contínuos, uma vez que não é realista se basear nos resultados de programas pré-existentes" (WITTLICH, 2019, p. 131). À época, ela refletia que:

> Até agora, a dimensão crítica permaneceu presa à negatividade Isso não é satisfatório, ainda que corresponda a uma prática crítica bem-estabelecida. Na *Telekritik* 1975, ao contrário, em conjunção com a apresentação de exemplos positivos, deve-se desenvolver critérios sobre como fazer um bom trabalho com aquele que é um "assunto" substancial da televisão: a matéria-prima da realidade social, i.e., as categorias para o trabalho documentário (WITTLICH, 2019, p. 132).

O filme dirigido por Gansera, sobre Peter Nestler, faria parte dessa segunda categoria proposta por Wittlich. Ao lado dele, dois episódios sobre Jennings, dirigidos de maneira colaborativa por Wittlich e Bitomsky, além de um episódio realizado por Farocki, em torno de um célebre documentário de Basil Wright — curiosamente, nesses três últimos exemplos, privilegia-se a escola do documentário inglês da década de 1930. Em *Sobre "Song of Ceylon", de Basil Wright* (1975), Farocki deseja, como ele mesmo afirma na vinheta de abertura, examinar o filme para "aprender algo para a televisão de hoje. Para assistir a coisas na televisão e criar coisas para a televisão. Chamaremos atenção para alguns métodos cinematográficos e veremos o resultado de alguns métodos cinematográficos". O restante do filme mostra e reordena, livremente, trechos do filme de Basil Wright, além de planos de *Que viva México!* (*¡Que viva Mexico!*, 1932) de Eisenstein e uma sequência de *Berlim — sinfonia da metrópole* (*Berlin — Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) de Ruttman, analisando-os em diálogo com o espectador. A voz *over* que ouvimos é do próprio Farocki, que utiliza, junto aos comentários, um procedimento interessante de interrupção: cartelas feitas à mão, com desenhos, e notas associadas aos trechos mostrados, como se fossem parte de um plano de filmagem, um *storyboard* (FIG. 24A, 24B e 24C).

Pantenburg (2017b) explica que alguns dos diretores em atividade na WDR, como Helmut Färber, tomavam como pressuposto ético para a análise de filmes a não intervenção "no material analisado — era um tabu infligir cortes que não faziam parte do filme original ou usar voz *over* enquanto o material era mostrado". Farocki demonstra entendimento acerca de especificidade de seu meio de produção, pois respeitando essas convenções, ao mesmo tempo em que as subverte de maneira criativa. Ele nunca adiciona comentários sobrepostos às sequências do filme, preservando a integridade das imagens de Basil Wright. Há um cuidado em não descaracterizar o objeto de reflexão, para não distorcê-lo em demasia, algo que pode ser constatado, também, em outras de suas obras que citam não apenas filmes de terceiros, como também outros materiais "menos nobres". Em *Sobre "Song of Ceylon"...*, toda vez que há um comentário explícito, acerca das imagens mostradas, as cartelas feitas à mão são colocadas na tela, como que pontuando a releitura proposta. Segundo Michael Baute, esses esboços "delineiam motivos das imagens do filme de Wright", sendo também "esquematizações, que representam vivamente algo que ou foi mostrado antes ou será visto posteriormente; acentuações, sublinhados" (BAUTE, 2008). Tanto nos desenhos quanto nos comentários em voz *over*, existe um tom amadorístico, menos austero do que o costume da televisão na época, pois, como afirma Farocki (*apud* PANTENBURG, 2017b):

> A televisão era um assunto altamente oficial na época, e utilizar essas cartelas rabiscadas, escritas à mão, era um gesto maravilhoso de rebelião. Além disso, as pessoas que fizeram a mixagem de som ficaram impressionadas que um amador como eu fizesse a voz *over*, em vez de um orador profissional, bem preparado. A transgressão contra um certo som e um certo tom — isso era importante.

Ao reapresentar as imagens originais de *Song of Ceylon*, portanto, Farocki contrasta os procedimentos fílmicos utilizados por Wright aos modos de organização e representação da televisão, estabelecendo uma pequena perturbação no seu meio. Os primeiros momentos do filme trazem uma ambiguidade interessante, ao lidar com duas oposições básicas. Primeiro, o contexto comunitário dos gestos filmados oferece um contraponto às grandes e labirínticas cidades modernas, como é o caso de Berlim. Depois, o documentário de Wright é tomado como uma fonte de lições para a televisão (inserida, é claro, na lógica das cidades modernas), dado que sua estrutura de construção é baseada em uma estratégia de composição que Farocki nomeará como

musical. A narração afirma que "as relações entre as pessoas são visíveis, pois ocorrem na comunidade de uma aldeia, e não, como acontece aqui, em uma sociedade imensa"[38]. Pouco depois, ouvimos que "as imagens de lugares estrangeiros nos mostram algo que não temos, mas podemos imaginar", afirmação que remete tanto à ordenação concreta da realidade berlinense, distante da vida em comunidade, quanto aos procedimentos imagéticos de representação na televisão, que não articulam com clareza os movimentos das coisas mostradas. Nos dois casos — a cidade moderna e sua representação televisiva — o que parece estar em jogo é a ausência de relações nítidas e concretas, seja entre as imagens, seja entre as pessoas. É nesse momento que Farocki convoca um pequeno trecho de *Que viva México!*, no qual Eisenstein ilumina um rosto de mulher, afirmando que o diretor russo "encontrou imagens estrangeiras e as cultivou para os nossos olhos".

Mais do que amarrar em definitivo as possíveis respostas e lições encontradas, a construção do filme reflete os questionamentos vivos do próprio sujeito que fala, no caso, o cineasta, permitindo situar esse filme na categoria do ensaio em vídeo. Em uma das sequências, enquanto a montagem confere atenção aos gestos do peregrino budista, que se senta no banco de madeira, os comentários destacam a dimensão de encenação instaurada pela presença da câmera. Essa é uma preocupação basilar em toda a obra de Farocki: perceber de que modo o aparato tecnológico, destinado a organizar e re/produzir a realidade, acaba por formatar o fenômeno filmado de maneiras determinadas. Do início ao fim de sua carreira, notamos reflexões semelhantes, desde o formato mais ativista de *Os jornais deles* (1967), até a perspectiva observacional de *Um novo produto* (*Ein neues Produkt*, 2012), que investiga o planejamento e a padronização do mundo no contexto corporativo.

Os comentários destacam, também, dois recursos de fusão utilizados por Basil Wright, que permitem combinar imagens de coisas distantes e propiciam uma composição musical da montagem. A presença da música é tomada como algo mais profundo do que as raras onomatopeias e caracterizações de atmosfera. Ela oferece um princípio regulador, encontrado no próprio material, inerente a ele, não servindo apenas como artifício externo para "fazer as imagens dançarem". Novamente, esse aspecto encontra um correlato na própria atividade de Farocki com a montagem, que

[38] E a narração continua dizendo: "E a câmera expõe essas relações registrando os gestos das pessoas. Os corpos e membros, mais do que os rostos. E o processo de edição reúne os movimentos dos indivíduos em uma sequência coerente".

constitui, em boa medida, uma busca de alternativas à narrativa convencional. A composição algo melódica de *Song of Ceylon* permite estabelecer comunicação entre as diferentes atividades dos personagens, por exemplo, traçando conexões de trabalho que revelam algo do universo filmado. Mais do que um roteiro ou uma ideia prévia, trata-se de seguir o movimento e o tempo das imagens, algo que Farocki associa, com as devidas nuances, à sinfonia berlinense traçada por Ruttman. Todavia, quando Wright filma o trabalho na fábrica, vemos que algo das relações comunitárias é quebrado, trazendo uma variação composicional que revela, também, algo da própria mudança social. Não é algo semelhante ao que Farocki faria, posteriormente, no filme *Em comparação* (*Zum Vergleich*, 2007), ao explicitar o apagamento dos gestos e das relações de trabalho, bem como sua inscrição no tecido social, à medida que as tecnologias de produção do tijolo avançam?

Mas Farocki não pretende encontrar uma formulação totalizante acerca da televisão e, muito menos, sobre o filme de Wright, algo que ele deixa claro ao longo dos comentários. Um dos procedimentos de síntese argumentativa, utilizados em *Sobre "Song of Ceylon"...*, é a inserção de cartelas específicas para evidenciar as "lições" oferecidas à televisão (FIG. 24D, 24E e 24F). Na primeira dessas cartelas, fica claro que não se trata de apresentar a totalidade de algo, com um lampejo vago do conjunto, mas sim de traçar os detalhes, que permitirão compreender algo sobre o todo. Além disso, é interessante notar como a tendência televisiva à objetividade é desviada, de maneira engenhosa, a fim de resgatar a *ekphrasis*, a "descrição", como exercício criativo e crítico de construção dialética. "Na televisão, [...] não devemos repetir, no comentário, o que vemos na imagem. Até hoje aprendemos isso. Para mim, era quase mandatório repetir o que estava na imagem, é o único modo de se criar tensão", afirma Farocki (apud PANTENBURG, 2017b). Pantenburg complementa:

> Não existe, argumenta Farocki, essa coisa de redundância na relação entre palavras e imagens, uma vez que elas pertencem a registros totalmente diferentes para se relacionar ao mundo. Enquanto alguns dos praticantes atuais do ensaio em vídeo preferem desprezar a *ekphrasis* e a descrição (acham que a presença da imagem torna essas coisas obsoletas), Farocki sublinha a virtude de encontrar as palavras certas para alguma coisa que é vista (PANTENBURG, 2017b).

Por fim, a estratégia ao mesmo tempo descritiva e didática de elaboração argumentativa conduz ao uso crítico da repetição, que pode ser identificada, ao longo

da carreira de Farocki, como um dos princípios fundamentais de montagem. É o que discutiremos mais adiante, sobretudo no capítulo quatro.

Figuras 24A a 24F: *Sobre* "Song of Ceylon"*, de Basil Wright*.

Farocki produziria, ainda, entre 1973 e 1978, episódios televisivos direcionados ao público infantil, alguns deles em parceria com Bitomsky e com apoio da NDR — a Norddeutscher Rundfunk, outra televisão pública alemã. Na versão alemã da série *Vila Sésamo* (*Sesamstraße*, 1973), os dois estimulam o olhar das crianças diante de elementos da vida cotidiana, como o trabalho manual, a automatização e o transporte. Nos episódios conhecidos como *Histórias de ninar* (*Einschlafgeschichten*, 1977), interpretados pelas suas filhas Anna e Lara, Farocki convocaria objetos simples para demonstrar como funciona o método cinematográfico de junção entre as imagens. Partindo de temas cotidianos como pontes e gatos, os episódios sensibilizam as crianças para operações de composição e associação imagética, baseadas em linhas de movimento, formas, enquadramentos e situações. Ao mesmo tempo, ele mobiliza a força imaginária que aviva o intervalo entre palavra

e imagem, pois à medida que Anna e Lara conversam sobre as coisas que teriam visto, deitadas na cama, as imagens vão surgindo em um pequeno fio narrativo, numa inesperada fábula. Os episódios conhecidos como *Histórias de gatos* (*Katzengeschichten*, 1978) e *Edifícios 1-2* (*Häuser 1-2*, 1978) seguem lógicas parecidas. Em um filme considerado perdido, *Anna e Lara veem televisão, antes e depois* (*Anna und Lara machen das Fernsehen vor und nach*, 1979), ele registra as filhas assistindo a notícias, comerciais e programas na televisão.

* * *

Em 1970 e 1971, Farocki realizou dois filmes didáticos de viés marxista, inspirados em *O capital* de Marx. Nos anos seguintes, com suas colaborações para a *Telekritik*, ele se engajou em um trabalho de questionamento profundo da linguagem televisiva. Seu trabalho com as imagens observava, de perto, as operações discursivas do seu meio de atuação — televisivo e cinematográfico — incitando o olhar do espectador a compreender os modos de produção e transmissão da realidade.

Se retornarmos à questão do trabalho na fábrica, mobilizada fortemente nas parcerias com Bitomsky, é preciso lembrar que, a partir da década de 1960, a representação direta ou indireta de operários nas fábricas deu origem a um filão considerável de filmes, pautados por motivação militante. Tal vertente de "filmes de trabalhadores" ou "*Arbeiterfilm*", conforme explica Elsaesser (2019), adquiriu alguma repercussão na Alemanha Ocidental dos anos 1970, em particular no Novo Cinema Alemão e na DFFB, englobando nomes tão distintos como Rolf Schuebel, Theo Gallehr, Helma Sanders-Brahms, Christian Ziewer, Klaus Ziewer, Marianne Lüdcke, Ingo Kratisch (que trabalhou com Farocki em vários filmes) e R. W. Fassbinder. Sem querer julgar a eficácia ou não de cada um desses engajamentos com o universo do trabalho, cabe ponderar que Farocki guarda — em proximidade com os posicionamentos de Godard na época — uma distância fundamental em relação a eles. Em 1972, entrevistado de roupão vermelho, Godard contrastaria o seu próprio "filme de trabalhadores", *Tudo vai bem* (*Tout va bien*, 1972), a um outro filme francês do mesmo ano, intitulado *Golpe por golpe* (*Coup pour coup*, 1972):

> Existem dois filmes bastante recentes que parecem... Que são... Mas que diferem nos métodos e na fabricação, o que me parece interessante. Os dois

> filmes são: um se chama *Golpe por golpe,* de Marin Karmitz, que o realizou com os trabalhadores de Elboeuf e o outro, feito por mim e Jean-Pierre Gorin, que se chama *Tudo vai bem*. Podemos dizer que esses dois filmes querem lutar por aqueles que, digamos, desejam a mudança, em particular o elemento principal — quer dizer, os explorados, os oprimidos, e seu principal representante na França, que é a classe trabalhadora. Homens e mulheres. *Golpe por golpe* vai ver diretamente os trabalhadores de Elboeuf, por exemplo, e faz um filme com eles. Na minha opinião — é minha opinião pessoal — ele salta uma etapa. Quer dizer, ele pensa que é possível falar ou escutar diretamente desse jeito, após se estar privado de comunicação durante um longo tempo. Ele pensa que é possível se colocar ao serviço [de algo ou alguém], sem nenhum problema. Nós pensamos que há um problema, e esse problema é o próprio meio que empregamos. Um meio que, até o momento, esteve nas mãos das pessoas contra as quais lutamos. E que fizeram com que nós, apesar das nossas melhores intenções, não o dominemos muito bem. E pensamos que, frequentemente, acreditamos fazer um filme "a serviço de" e corremos o risco até mesmo de fazer um filme "contra". Não percebemos isso muito bem. Então, na minha opinião, por assim dizer, *Tudo vai bem*, mais do que ir... Do que filmar simplesmente as moças, as trabalhadoras que falam ou dirigi-las [*les mettre en scène*]... Justamente, nessa palavra mesmo, "dirigir" [*mettre en scène*], há todo um sentido, porque na França, quem "dirige" [*met en scène*] a França? Por enquanto, a meu ver, são Pompidou e Marcellin. Então, nossa maneira de dirigir [*mettre en scène*], até mesmo eu, que tento lutar contra Pompidou e Marcellin... A maneira que tenho de dirigir [*mettre en scène*] é fortemente condicionada pelo que aprendi na escola, por assim dizer. Mesmo que eu tenha largado a escola. Então, preciso encontrar um meio de me aproximar dessas pessoas e sobretudo as deixar falar. Se há algo impressionante, quando entrevistamos os operários, seja em um filme esquerdista, como Rocard, que passou recentemente na televisão, ou em um filme de um direitista reacionário, como Fontanet, que passou recentemente na televisão, no programa *A Armes Égales*, essas pessoas [os operários] não têm mais do que 15 segundos... Sendo que ficaram sem falar o ano inteiro. Deixamos a elas 15 segundos ou três minutos que sejam para falar. Dizemos a elas: "Então, o que você acha da greve?", "Então o que você acha da sua sorte na vida?"... Mas quem pode responder, quando se tem a boca costurada? Quem pode responder?[39]

O que está em jogo, na fala de Godard, é a auto-identificação demasiado fácil dos estudantes e dos cineastas em relação aos operários, bem como a equivalência precipitada do cinema com a luta dos trabalhadores. O cineasta militante, indo ao encontro do operário na fábrica, ignora, em um primeiro momento, as distâncias existentes entre eles, e, em um segundo momento, os pressupostos de representação e os meios de produção das imagens. É algo semelhante ao que afirma, alguns anos depois, um colega de Farocki na *Filmkritik*, Johannes Beringer (apud ELSAESSER, 2019, p. 124):

[39] Entrevista completa: https://www.youtube.com/watch?v=mKrtdKfiv8k.

> Comprometer-se em servir a causa da classe trabalhadora demandaria, primeiramente, a compreensão de que, como diretor, não se pode ter um passe livre para acessar a realidade do proletariado, de maneira tão fácil quanto se acessa um festival de cinema esquerdista. Os interesses da classe trabalhadora não são, de maneira alguma, idênticos àqueles do cineasta. [...] Situado no entremeio das necessidades de emancipação dos trabalhadores e das necessidade da mídia capitalista, de empacotar e vender as coisas, o cineasta se encontra em posição dúbia e difícil. Em seu papel de mediador e intermediário, ele não pode mudar arbitrariamente o seu mestre: a subjetividade de seu esforço criativo é o próprio objeto das mídias. [...] A forma pela qual os afetados transmitem seus materiais, suas experiências, suas "vidas", é portanto crucial. Precisamente, o fato de precisarem vender sua força de trabalho pode levá-los a manter sua vida interior para si mesmos, ao menos até que fique claro para o interesse de quem ela é administrada, enfim.

Para fechar o debate, observemos uma posição de Farocki em relação ao engajamento do cinema com a fábrica, algo que traz conexões, é claro, com sua maneira mais geral de compreender a militância política. Basicamente, toda a obra do cineasta alemão — desde *Fogo inextinguível* até *Trabalho em um único plano* (*Labor in a single shot*, 2011-2014)[40], passando pelos filmes marxistas com Bitomsky, pela observação dos estúdios de fotografia, pelas reuniões de treinamento corporativo, pela compilação dos operários saindo da fábrica, pelo registro dos processos de escritórios contemporâneos — envolve uma meditação contínua sobre as condições modernas do trabalho. Ao mesmo tempo, contudo, ele demonstra conhecer os paradoxos existentes na representação da realidade, seja em sua incomensurabilidade — caso da violência do napalm na Guerra do Vietnã —, seja em seu paradoxo irresolúvel — como o reconhecimento visual em *Imagens do mundo...* —, seja em sua dinâmica de controle, investigada em *Imagens da prisão*, seja, ainda, em sua dimensão de homogeneização, na simulação dos universos digitais em *Paralelo* (2014). Na época dos *Albeiterfilm*, Farocki publica um artigo na *Filmkritik*, sobre um filme de Klaus Wiese e Christian Ziewer, intitulado *As gotas de neve florescem em setembro* (*Schneeglöckchen blühn im September*, 1974). O tom de sua argumentação, exigente e feroz, retoma tanto as preocupações com o universo do trabalho quanto a consciência godardiana sobre os meios de representação midiática:

> Nada pode ser visto através das janelas, a não ser lama sem cor, sempre familiar. Se não podemos ver o verão berlinense, por que o filme inteiro não se passa em um quarto? No fim do filme, sabemos tanto sobre o trabalho

[40] Posteriormente retomado por Antje Ehmann.

> quanto no começo; as pessoas sempre dão os três golpes de martelo obrigatórios, antes de dizerem suas falas outra vez — largam o martelo e dizem: "Sabe, recentemente eu te falei...". Ninguém nunca martela o próprio dedo. O ator berlinense conhecido por interpretar trabalhadores, Nikolaus Dutsch, chega a jogar a cabeça para trás de maneira desafiadora, quando alguém pergunta a ele que horas são. [...]
> Ziewer não tem linguagem. Ele nem dirige e monta as imagens, nem dirige e monta as informações. Ele tenta apresentar as coisas que acha como uma construção, e o que ele constrói é feito para parecer alguma coisa que foi achada.
> Ele não tem uma linguagem, nem carece de uma.
> Como se tivesse mandado alguém sair e dissesse a ela para filmar algo sobre as máquinas hoje, ele manda a si mesmo sair. O gesto do seu trabalho: completamente sem alma, monótono, seguro, consciencioso na superfície, e um tanto desajeitado também.
> Com o mesmo movimento que dá sentido às suas imagens e frases, ele atribui espaços de vivência às pessoas, divide o trabalho, escolhe as crianças na escola.
> O movimento do terror burocrático.
> É ruim que haja tão poucas pessoas capazes de perceber o aspecto político na linguagem cinematográfica (FAROCKI, 2020d, p. 102-103).

As imagens do trabalho também requerem uma operação cuidadosa de mediação, e é nesse sentido que podemos retomar a noção do autor como produtor, para reforçar o caráter político das reflexões de Farocki sobre a linguagem das imagens, especialmente a partir da série *Telekritik*. Enquanto alguns cineastas, ao tentarem documentar e dar voz à classe trabalhadora, por meio do cinema, abordam de maneira demasiado direta, seja o trabalho da fábrica, seja a sua representação artística, Farocki propõe um caminho com mais intervalos, menos imediato, investindo energia para aprimorar seus próprios modos de narração e representação. Se ele iniciou sua associação com a WDR com *Fogo inextinguível*, em 1968/69[41], suas participações no canal, entre 1973 e 1975, são acompanhadas de uma consciência crescente sobre as condições de trabalho em uma "instituição" televisiva. Em junho de 1973, com o título "Drückebergerei vor der Wirklichkeit" ("Fugindo da realidade"), ele publica no jornal *Frankfurter Rundschau* um texto para acompanhar sua primeira contribuição na série *Telekritik*. Após apresentar argumentos contra o "documentário jornalístico" (de maneira bastante próxima ao episódio), ele conclui, dizendo que o cinema deveria enfrentar seriamente o potencial expressivo do jornalismo e da televisão (Cf. FAROCKI, 1973/2008). Sete meses antes do

[41] Nos fragmentos de sua autobiografia, Farocki (2017b, p. 162) conta que a ocupação da DFFB e sua consequente expulsão geraram uma reputação para ele que, a seu ver, ajudou a obter essa primeira oportunidade de uma produção na WDR.

lançamento de *Sobre "Song of Ceylon", de Basil Wright*, Farocki publicou na *Filmkritik* de número 291 um texto baseado em suas conversas com dois montadores da WDR, Elke Christ e Erika Kisters, abordando questões como a divisão do trabalho, a autoria, a co-determinação e a relação entre palavra e imagem. As mesmas conversas teriam sido usadas, em 25 de dezembro de 1974, no episódio radiofônico *Elke C. und Erika K.: Cutterin*, parte de umas das suas várias séries de rádio feitas para a estação WDR 3 na década de 1970.

Em outro texto de 1975, para a *Filmkritik*, intitulado "Notwendige Abwechslung und Vielfalt" ("Variedade e variação necessária"), Farocki descreve com clareza os dilemas de um artista independente que trabalhava para a televisão naquele período. Em meio às reflexões, ele chega a incluir estimativas concretas, em marcos alemães, dos gastos e das receitas ao seu alcance, considerando as peças de rádio que fazia, os textos, os programas televisivos etc. O artigo demonstra a precariedade e a instabilidade de sua situação de artista, ao mesmo tempo em que formula possibilidades de atuação, em um processo de incessante circulação entre rádio, jornal, revista e televisão, a fim de que "quase nenhuma energia seja perdida" (FAROCKI, 2020e, p. 116). Tal circulação entre os meios, vale dizer, pode servir também como paralelo interessante para se compreender o método de trabalho cinematográfico desse autor/produtor, que sempre encontrou, na dialética entre a voz e a imagem, entre a escrita e a montagem, entre a palavra e a visão, um processo de contínua mediação.

Embora tendo encontrado um método viável para expressar seus pensamentos com alguma autonomia, do interior da televisão capitalista, Farocki conta que a WDR lhe dava menos do que ele julgava merecer (FAROCKI, 2017b, p. 162). Por isso, talvez, ele roubasse material da emissora, como papel de escritório, envelopes, canetas, blocos de notas, cola de filme, rolos de película, negativos e até mesmo livros dos editores (FAROCKI, 2017b, p. 160). Em uma metáfora conectada à memória de seu pai — médico-cirurgião que atuava apenas como clínico — o diretor compara sua posição na WDR à de um doutor de plano de saúde, que "não pode operar e, de maneira alguma, virar um Sauerbruch" (FAROCKI, 2017b, p. 163)[42]. Ainda nesse período, Farocki começa a se relacionar com a cineasta Ingemo Engström, que

[42] Nascido na cidade de Barmen, na Alemanha, o médico Ernst Ferdinand Sauerbruch (1875-1951) foi um dos mais ilustres cirurgiões do século XX. Sua posição ambígua em relação ao nazismo foi e continua a ser alvo de debates.

mantinha ressalvas em relação ao trabalho televisivo dele (FAROCKI, 2017b, p. 164). Ela o aconselharia, na condição de parceira, confidente e amante, a não se dispersar na feitura de "obras duvidosas", privilegiando a concentração nos aspectos mais basilares de seu trabalho (FAROCKI, 2017b, p. 169-170).

Fazendo um balanço dos textos, das memórias e das intervenções televisivas de Farocki, convocadas até aqui, notamos questionamentos importantes em relação ao seu meio de trabalho, por assim dizer, a "instituição" na qual ele vinha atuando com frequência regular. Ao mesmo tempo, consciente de sua posição de escritor e diretor *freelancer*, ele continuava a aprimorar suas práticas de representação de mundo e seus métodos de produção imagética. No tensionamento desse duplo espírito, contestador e criador, ele lançou, ainda em 1975, um manifesto intitulado "O que deve ser feito"[43], a fim de projetar uma nova "instituição" (é esse o termo que ele usa), coletiva, destinada a filmar imagens e documentar a realidade. A referência é, novamente, o texto incontornável de Lênin, que já havia sido retomado por Godard na escrita do texto de "Que faire?". Entre outras coisas, o manifesto de Farocki afirma que "a chamada documentação mostra o mundo como se fosse algo conhecido [...]. Deve-se fazer imagens com as quais o estranho mundo de hoje possa ser descoberto e o presente se torne história"[44].

Por volta dessa época, ele também teve contato com um artigo de Alfred Sohn-Rethel, republicado alguns anos antes, em 1970, na importante revista *Kursbuch*, editada por Hans-Magnus Enzensberger[45]. Com base nesse texto — e em outros do pensador marxista, figura que marcou definitivamente seu pensamento desde então — Farocki formaria suas ideias em torno das condições econômicas de ascensão do nazismo no entreguerras, bem como do conceito de "*Verbund*". Em linhas gerais, Sohn-Rethel delineia, de maneira direta e concisa, os interesses econômicos que motivaram a burguesia industrial alemã a compactuar com o

---

[43] Uma tradução desse manifesto encontra-se disponível no Anexo I desta tese, acompanhada de uma pesquisa escrita para acompanhá-la. Com efeito, sabemos que Farocki enviou esse documento para diversas pessoas, dentre as quais Peter Nestler, que responde muito atenciosamente em uma carta publicada em inglês e alemão pelo Harun Farocki Institut (NESTLER, 2017); e Joachim von Mengershausen (2019), importante produtor da WDR que participou em filmes de Wim Wenders e R. W. Fassbinder.

[44] *Cf. infra*, p. 506.

[45] Acreditamos tratar-se do artigo "Die soziale Rekonsolidierung des Kapitalismus", datado de setembro de 1932, porém acompanhado, na revista em questão, de um pequeno posfácio intitulado "Ein Kommentar Nach 38 Jahren (1932/1970)". In: *Kursbuch*, n. 21, setembro de 1970, p. 17-23. Disponível em: https://www.medienberatungev.org/?p=10429. A *Kursbuch*, vale lembrar, fundada em 1965, esteve fortemente presente no debate sobre a imprensa alemã no período em que Farocki era estudante da DFFB.

nazismo. Ele mostra, basicamente, de que modo o sistema ultra-eficiente articulado pelos capitalistas — em conluios como a IG Farben, no setor químico, e a Vestag (Vereinigte Stahlwerke AG ou Siderúrgicas Unidas), no setor metalúrgico — os levaria, "muito logicamente", a apoiar Hitler após a crise de 1930, constrangidos pelo emperramento da própria superprodução. Esse tópico, que também mobiliza o par estrutural produção-destruição, vai ser convocado diretamente em duas obras do cineasta, ainda na década de 1970: a ficção *Entre duas guerras* (*Zwischen Zwei Kriegen*, 1978), que ele considerava seu primeiro filme feito para o cinema, e o documentário *Narrar* (*Erzählen*, 1975), feito em parceria com Ingemo Engström, muito conectado às ideias propostas em seu manifesto.

2.3 A guerra como produção

Sentado à máquina de escrever de sua escrivaninha, Farocki tenta encontrar uma ideia para começar algo (FIG. 25A). Como num passe de mágica (altamente encenado), um momento de inspiração que sabemos resultar de muito esforço, ele se levanta e caminha até um quartinho fechado. Lá chegando, folheia um livro que, como descobriremos, está recheado de fotografias industriais sobre a história da ARBED, gigante metalúrgica com sede em Luxemburgo. "Um caso simples", afirma o personagem momentos depois para um amigo, ambos sentados no gramado, à beira de um rio urbano; um caso que serviria para ilustrar "a relação complexa entre política, economia e tecnologia". Essa é abertura de *Narrar*, ao longo do qual o diretor volta a investigar — assim como em *Fogo inextinguível*, por exemplo — os entrecruzamentos entre essas três esferas, de interesse sócio-histórico. Como dissemos no final do capítulo anterior, um dos principais diálogos mantidos por *Narrar* é com um texto de Alfred Sohn-Rethel, sobre as condições macroestruturais para a ascensão do nazismo, em 1932. Após mostrar ao amigo seu livro sobre a ARBED, tema que encontrou para fazer sua pesquisa, o personagem de Farocki continua a explicar:

> Essa fábrica de aço usa um "verbund" ou sistema integrado. Todos os dejetos e subprodutos são reinjetados no fluxo de produção. Por exemplo, o gás produzido no alto-forno durante o derretimento do ferro, que costumava ser queimado, por não haver maneira de aproveitá-lo, é agora injetado nesse tubo. Então, ele entra nessas turbinas, que sopram ar quente nos fornos. Isso faz a água ferver, nessa fileira de caldeiras. E o vapor move as turbinas,

> produzindo eletricidade. E essa eletricidade, por sua vez, move os cilindros do laminador. Chama-se "*Verbund*" ou sistema integrado. Significa que cada setor está conectado aos outros. Estão sincronizados. Torna a produção muito mais eficiente. Então, em 1930, a crise econômica começou, e apenas 40% da capacidade era necessária. Não conseguiam vender mais do que isso. Mas não é possível operar um sistema de produção desse tipo em baixa velocidade, ele pararia. Tem que ser operado na velocidade máxima. Porque, senão, se você receber um pedido de trilhos, precisa produzir folhas de metal que não foram encomendadas ao mesmo tempo, já que toda a produção está conectada. Dada essa situação, a indústria de ferro e aço da Alemanha se uniu aos nazistas, porque a indústria bélica de Hitler tinha uma demanda constante de produção de ferro e aço. Assim, era possível produzir na velocidade máxima.

Para um militante contestador, formado na matriz do marxismo, tratava-se praticamente de uma prova da existência de Deus, como afirma o próprio Farocki (2017b, p. 165). Para Sohn-Rethel (1987, p. 27):

> O que vemos é, de fato [naquele momento], o cumprimento de uma profecia de Marx e Engels de que a crescente socialização do trabalho ou, em termos técnicos, a crescente composição orgânica do capital, iria, em um certo estágio do desenvolvimento, entrar em contradição irreconciliável com o sistema de mercado de apropriação privada.

Em um primeiro momento, a narração sobre o "*Verbund*" vem em voz *off*, com um rigoroso plano fechado que enquadra o livro nas mãos de Farocki, por cima das águas do rio, enquanto ele folheia as páginas com fotografias das instalações industriais (FIG. 25B e 25C). Em um segundo momento, a montagem corta para um plano médio do diretor e seu amigo, com elementos da modernidade industrial visíveis ao fundo (a ponte, as antenas de transmissão, o navio que passa), como que inscrevendo a questão na moldura do presente (FIG. 25D). Na linha geral da argumentação, reconhecemos as ideias de Sohn-Rethel que, na atualização de 1970, afirmou que "tanto os sociais democratas quanto os nazistas serviram como suporte para o domínio do capital, como um 'contrabandista'" (SOHN-RETHEL, 1970).

Ao final da fala de Farocki, o amigo pergunta se podemos dizer, então, "que o progresso técnico obrigou a indústria a ajudar Hitler a tomar o poder?". Farocki responde que sim, pois "com o auxílio da estratégia de terror do nazismo, a sociedade toda se tornou um sistema *verbund*. Cada indivíduo pode ser administrado. Cada indivíduo pode ter seu planejamento incluído. Cada função individual". É uma das formulações mais diretas que encontramos, na obra de Farocki, de uma desconfiança que perpassa todo seu pensamento: de que os sistemas técnicos e midiáticos trazem

consigo efeitos de padronização e controle em níveis variados, que podem ser associados a uma dinâmica totalitarista. O amigo recomenda, no entanto, que ele "não devia escrever isso como um artigo acadêmico; devia narrar, como uma história; assim, pessoas que não leriam um livro acadêmico poderão ler". Tal conselho reflete, no fundo, uma inquietação mais ampla do diretor quanto à estrutura de seus filmes, que podemos caracterizar, provisoriamente, como o desejo de romper com a lógica narrativa convencional, para embaralhar as fronteiras do narrar e do pensar. Farocki, porém, retruca: "Me parece inaceitável que antes de começar a trabalhar eu precise considerar o fato de que há pessoas não interessadas em meu trabalho. Mas...na verdade, eu não sei o que é uma história". Esse diálogo traz consigo uma série de questões, entre as quais gostaríamos de destacar duas: a relação entre forma e conteúdo e a necessidade de considerar o endereçamento ao espectador.

O restante do filme será dedicado à tentativa de descobrir o que é e do que pode ser feita uma história, entendida em suas múltiplas camadas. Mas essa investigação constitui, ao mesmo tempo, uma história ordenada, pelos meios do cinema, sobre alguém que deseja descobrir como contar uma história, e sobre o quê. No nível mais básico, é uma meta-história, em dose dupla: o personagem de Farocki mira o sistema total, integrado, o "*Verbund*" que corresponde à tecnocracia nazista, ou, em termos mais amplos, o totalitarismo de uma sociedade fundada na cegueira da técnica e do capital, pois, para o diretor, a questão não se reduz ao nazismo; enquanto isso, a personagem de Ingemo Engström faz o papel de uma escritora e historiadora, que deseja contar a verdade sobre a vida de uma militante antinazista soviética chamada Larissa Reissner.

Boa parte da atenção se volta para os procedimentos de mediação que alicerçam a apreensão da realidade e, consequentemente, sua produção. É o caso da edição televisiva, que delimita, em "tempo real", a ordenação dos acontecimentos filmados, mas também da câmera fotográfica e do gravador, utilizados para coletar fragmentos do mundo, na tentativa de tecer uma história. Tal abordagem tematiza, de maneira reflexiva, o funcionamento do aparato midiático, o caráter de construção da narração, a *mise en scène* do trabalho artístico e a tarefa do pesquisador. Essa consciência é demonstrada, por exemplo, na cena que sucede a confissão feita pelo personagem de Farocki, de não saber o que é uma história. Nesse momento, após um corte, a personagem de Engström "entra em cena", utilizando um vestido elegante, e olhando frontalmente para a câmera. Ela está de pé sobre uma barca, com um carro vermelho ao fundo, em um plano geral bem composto, e acompanhado por uma música clássica, sinal de artifício (FIG. 25E e 25F).

Figuras 25A a 25F: *Narrar* (1975). No primeiro frame, o personagem de Farocki descobre o livro sobre a metalurgia em Luxemburgo. No segundo e no terceiro, folheia o objeto para mostrá-lo ao amigo. No quarto, segue a conversa com o amigo, dizendo não saber o que é uma história. No quinto e no sexta, a personagem de Ingemo chega na barca.

Em meio à aproximação da mulher, um novo corte vem, simultaneamente, operar uma elipse no movimento da embarcação e fechar um pouco mais o quadro sobre a personagem, mantendo, contudo, a mesmíssima posição aparente da câmera. Curiosamente, porém, as coordenadas da paisagem parecem ter mudado, entre um plano e outro, impedindo que reconheçamos exatamente a "continuidade" espacial da ação. Cada um desses dois cortes, o primeiro, de Farocki para a barca, e o segundo, com a barca em deriva, é realizado com uma fusão, procedimento raro no cinema de Farocki, e que reforça, a nosso ver, o caráter de artifício da imagem. Toda a organização do plano parece chamar atenção, assim, para o caráter de *fabricação*, enquanto instância de representação, para o aspecto de construção que a narrativa pressupõe. Quando o Farocki, personagem, afirma que não sabe o que é uma história, é como se o Farocki montador respondesse, com a organização da imagem: "Uma história, você sabe, é isto. Uma mulher chega de longe, cruzando as águas, em cima da barca. Alguém que chega de algum lugar ou alguém que vai".

Tal consciência formal adquire, na sequência seguinte, um caráter mais evidente de autorreflexão. A personagem de Ingemo está sendo entrevistada, em um *talk show* na televisão, enquanto o amigo que estava na grama interpreta, agora, o diretor técnico do programa, e mostra a Farocki como funciona o trabalho de edição "ao vivo", no estúdio. "Às vezes dou sorte e alguém perde o fio da meada durante a entrevista. Dou um sinal e a imagem muda. Quando a pessoa retoma a fala, parece que foi minha mudança de imagem que a fez continuar falando." A ideia geral é preencher as lacunas, quando alguém interrompe sua fala, preservando, assim, a suposta totalidade do programa televisivo. Na ilha de edição, cheia de painéis e monitores, vemos o diretor estalar os dedos da mão, para trocar de uma imagem a outra, instaurar uma dramaticidade do olhar e diluir o momento de hesitação, da fala, em um fluxo visual contínuo. Ao mesmo tempo, a sequência chama atenção para a questão da autoria, no escopo da televisão, pois como afirma Farocki, na descrição de sua ideia para o filme:

> não um programa sobre o ato da narração, mas uma programação, na qual o trabalho da autoria tenha lugar.
>
> o conceito de autoria: tão amplo quando a 'tel quel' o definiria: o texto pode ser palavra falada, palavra escrita ou imagem. o autor pode ser um escritor profissional, qualquer um, ou um número indefinido de pessoas (conto de fadas, mito)
>
> o trabalho da autoria não almeja produzir um resultado definitivo, não se trata de seguir o processo em busca de um único texto final. em vez disso, o trabalho multifacetado de ter experiências e processá-las.[46]

Esse trecho deixa claro que a questão da autoria atravessa as imagens, mas não de uma maneira convencional. Farocki pensa o lugar do autor como um produtor, dentro do contexto mais amplo de um "sistema integrado", no qual ele deve buscar a melhor forma de narrar e pensar o mundo a partir de uma perspectiva meticulosa de documentação. O artista deve criar, ele mesmo — ou em associação com outros artistas — seu próprio "*Verbund*", independente, em contraponto ao "*Verbund*" massivo do capital. Esse último, sabemos, tem reinado sob diferentes formas, com níveis variados de opressão explícita, seja na suposta liberdade consumível, do estado capitalista, seja na abissal aniquilação totalitária, do regime nazista. Nos campos de

[46] Fonte: Harun Farocki: ERZÄHLEN. Disponível em: https://sci-hub.tw/10.1177/1749602018818263c. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

concentração, enfim, essas duas dimensões estão imbricadas, como Farocki abordaria mais tarde em *Como se vê* e *Imagens do mundo*, pois os prisioneiros alemães serviam de escravos para indústrias de ponta, como a Siemens e a IG Farben.

O título *Narrar* remete, então, à dupla tarefa de se relatar, no presente, a violência sistemática que advém do passado, ao mesmo tempo em que se enfrenta as imagens do presente, em sua fugaz contradição de um "passado futuro"[47]. Dupla dimensão do narrar, fotográfica e literária: o personagem de Farocki quer fazer um documentário sobre o "*Verbund*", enquanto Ingemo quer escrever um livro sobre a heroína da resistência — uma militante antinazista, lembremos, chamada Larissa Reissner. Antecipando a estrutura de *Entre duas guerras*, aliás, *Narrar* incorpora ao seu fluxo citações variadas, de Walter Benjamin, os irmãos Grimm, Franz Kafka, Jurij M. Lotman, Boris Pasternak, Cesare Pavese, Sergej Tretjakov, Franz Carl Weiskopf, além do já mencionado Alfred Sohn-Rethel. No cruzamento de ambas, escrita e imagem, advém a tessitura complexa de uma narração fílmica do pensamento, um diálogo de vozes capaz de captar as marcas de uma persistência histórica, nas camadas prosaicas da cidade — "imagens com as quais o estranho mundo de hoje possa ser descoberto"[48].

Esse entrelaçamento pressupõe um tensionamento incessante, entre a complexidade irredutível dos fenômenos e a busca de uma forma eficiente para apreendê-los e organizá-los em um fluxo transmissível. Os modelos pré-estabelecidos, de conhecimento e representação, podem ser úteis, mas somente se suas fronteiras forem tomadas como linhas provisórias, abertas às vicissitudes da realidade. Fronteiras, que devem ser tomadas como passíveis de transgressão, de mobilidade, de readequação perspectiva, para remeter ao pensamento de Jurij Lotman — uma das referências creditadas em *Narrar*. Para o teórico russo, "a tradução da informação, através dessas fronteiras, [...] dá origem ao sentido, gerando novas informações" (LOTMAN, 2005, p. 215), em um contínuo jogo de decodificação e recodificação[49].

Aos 11 minutos de filme, o personagem de Farocki recebe lições do seu amigo sobre um modelo narrativo — baseado em estudos especializados — com um círculo cortado ao meio, desenhado na parede, e não no quadro, e uma seta que o atravessa,

---

[47] *Cf. infra*, p. 505.
[48] *Cf. infra*, p. 506.
[49] Além do texto citado, publicado originalmente apenas em 1984, remetemos às obras de Lotman que já estavam disponíveis na Alemanha nessa época e com as quais provavelmente Farocki teve contato, como "A estrutura do texto artístico" (LOTMAN, 1978) e "Conferências sobre a estrutura poética".

de um lado para o outro da esfera. Antes de qualquer explicação, porém, vemos as duas filhas de Farocki e a filha da Ingemo (as atrizes são as filhas de cada um, na vida real), brincando em um parquinho de areia e contando a fábula de Cinderela. Farocki é mostrado ao lado delas, com um gravador de som nas mãos: primeiro, é preciso observar e escutar a realidade; depois, tentar elucidá-la. Após gravar o relato das crianças, o cineasta e o amigo discutem a estrutura da fábula dos irmãos Grimm, com base no modelo desenhado anteriormente na parede. Ao usarem objetos cotidianos, como peças de xadrez, a miniatura de um muro e pedaços de papel, eles assumem o não isolamento do modelo em relação à realidade. Essa e outras cenas similares, de caráter metalinguístico, ocorrem de maneira não compartimentada em relação ao mundo, incorporando, no quadro fílmico, o muro de tijolos, a mesa de trabalho e a rua, vista pela janela. Ademais, as imagens que emanam do círculo cortado são diagramas, servem de impulso funcional à narração e estabelecem relações dialéticas com os acontecimentos observados.

Mais importante do que a estrutura narrativa é a possibilidade de articular diferentes ideias e histórias, sistemas que se traduzem e interpenetram em um esforço de investigação. As histórias, por contar ou descobrir, trazem à superfície, incrustadas nelas, outras histórias mais difusas, elementos de uma realidade ou civilização que não se limitam a um único tempo e lugar, mas que transbordam a cidade, de maneira insuspeitada. Engstrom percorre as ruas da cidade, para fotografar os lugares pelos quais Larissa teria passado; Farocki grava os sons das conversas e os ruídos encontrados; a câmera se volta, atentamente, para o cenário de Berlim Ocidental, com seus circuitos urbanos cortados por trilhos de ferro, ruas asfaltadas, rios, pontes de pedra e aço, indústrias, edifícios, linhas de transmissão. Farocki conta que Ingemo, em um projeto de 1974, que parece estar relacionado à concepção de *Narrar*, "queria apenas filmar as árvores ao vento" (FAROCKI, 2017b, p. 165). Dada a peculiaridade desse desejo, que acarretava, basicamente, uma quebra completa da dinâmica narrativa convencional, façamos um desvio pela "teoria da paisagem", concebida pelos cineastas esquerdistas japoneses Masao Adachi e Nagisa Oshima.

Nos anos 1960, o cinema japonês abundava em manifestações variadas de contracultura, seja na obra de um artista moderno e mais comercial, como Seijun Suzuki, seja em manifestos políticos diretos, como *Noite e neblina no Japão* (*Nihon no yoru to kiri*, 1960), de Oshima. Ao final da década, em resposta ao crescente estrangulamento da luta militante, tanto por problemas internos quanto pela repressão

brutal do governo, surgem duas obras extremamente complexas, que se caracterizam por uma concepção particular da noção de "paisagem", no cinema japonês. Em *História secreta do período pós-Guerra de Tóquio* (*Tokyo Senso sengo Hiwa*, 1970), de Oshima, acompanhamos um par de militantes marxistas. Eles tentam reconstituir a existência de um companheiro morto que deixou, como suposto testamento, as filmagens de uma câmera portátil. Ao rodá-las, contudo, descobrem que só mostram paisagens vazias, aparentemente desprovidas de qualquer sentido.

De forma similar, em *A.K.A. Serial Killer* (*Ryakusho: Renzoku Shasatsuma*, 1969), filmado um ano antes de *História secreta do período pós-Guerra de Tóquio,* mas lançado apenas em 1975, Adachi tematiza o caso verídico de Norio Nagayama, um jovem de 18 anos que tirou a vida de 4 pessoas, em 4 cidades distintas, no ano de 1968. Em vez de delinear uma trajetória ilustrada ou dramatizada para os crimes do serial killer, tentando enquadrá-lo em determinada narrativa, Adachi, que já vinha realizando experimentos afins desde *Galáxia* (*Ginkakei*, 1967), opta por mostrar tão somente as sequências de paisagens que Nagayama *poderia ter visto*, nos lugares pelos quais passou. Elas são pontuadas por brevíssimas cartelas informativas. Dessa proposta, resulta um filme que evita replicar as imagens explícitas de violência, que predominam nos fluxos midiáticos convencionais, inclusive os de caráter militante.

As paisagens ao nosso redor, com seus signos difusos e atributos estruturantes, constituiriam expressões mais diretas do poder do que as mediações restritas a uma linguagem padronizada (jornalístico-televisiva ou mesmo cinematográfica), mesmo quando bem intencionadas. Nesse sentido, diretores como Adachi, Oshima e Wakamatsu[50] tentam confrontar o modelo hegemônico de narrativa e espetáculo, que havia capturado, massivamente, não apenas as imagens de luta e violência da sociedade japonesa, mas também a imaginação dos ativistas, muitos dos quais estudantes. Como afirma Yuriko Furuhata, "a paisagem se torna um lugar privilegiado para a análise e a crítica das representações midiáticas da violência, tanto para os críticos quanto para os cineastas" (FURUHATA, 2013: 117). O cinema, assim entendido, seria a ferramenta perfeita para "diagramar" ou captar as estruturas do poder, na medida em que conseguisse refletir sobre si mesmo — o que ocorre de maneira exemplar em *História secreta do período pós-Guerra de Tóquio* — e se diferenciar da forma jornalística e publicitária. Tal projeto de resistência e crítica

[50] Por exemplo, no filme *Seizoku: Sex Jack* (1970).

guardaria ressonâncias, pelo caráter anti-publicitário e anti-naturalista, com os Straub e outros cineastas da época[51].

De volta a *Narrar*, podemos associar a "teoria da paisagem" às observações fotográficas de Engström e aos registros sonoros de Farocki, no espaço da cidade: quando ela olha a ponte pela janela; quando ele grava as crianças brincando no parque; quando ela registra os dois lados de uma mesma panorâmica; quando ele escuta a senhora contando a história dos comunistas presos (FIG. 26A, 26B e 26C). As derivas do corpo ou do olhar, realizadas pelos dois, constituem uma mesma tentativa de compreender a estrutura da cidade, sem recair nas vias convencionais de representação cinematográfica — que estariam cooptadas pela lógica do poder. A historiadora e o escritor procuram, espalhadas pela superfície do mundo, as marcas dos acontecimentos do passado. Ao mesmo tempo, revelam os estratos do poder entranhados no "estranho presente", o "sistema integrado" que, embora derrotado na configuração ostensiva do nazismo, continua a irromper sob outras máscaras. Suas novas formas de ordenação, supostamente menos bárbaras, trazem os rostos plácidos de capitalistas, industriais e figuras bem-apessoadas, destinadas a *administrar tecnicamente* o substrato biológico dos homens, isto é, suas vidas, a fim de maximizar os níveis de produção e lucro.

A (auto)crítica de *Narrar* pode ser revertida, assim, contra o próprio cinema, que, na condição de aparato midiático, capturado pelos diagramas técnicos, econômicos e políticos do mundo capitalista, deve ter cuidado para não reiterar o "sistema integrado", na aliança da indústria e do poder. É significativo que o método utilizado pelo personagem de Farocki, para encontrar as histórias e aprender a maneira de narrá-las, seja percorrer as ruas da cidade e colher materiais, no encontro impreterível com a realidade. Ao lado das aulas sobre estrutura narrativa, com o amigo, ele se dedica à leitura de Walter Benjamin, em especial o texto sobre a crise da narração no mundo moderno, que estaria associada ao desaparecimento das formas de trabalho artesanais (BENJAMIN, 1994). Farocki grava as suas filhas no parque, enquanto elas relembram o conto da Cinderela. Ele escuta a história dos 600 comunistas presos pelos nazistas, contada por uma mulher que, dada a sua idade, provavelmente estava viva na época da Segunda Guerra. Uma testemunha. Ele assiste

[51] Vale dizer que um dos principais responsáveis pela concepção da "teoria da paisagem" foi o crítico de cinema Masao Matsuda, que foi parceiro de trabalho de Adachi no grupo *Hihyo sensen* e co-produziu o filme *Ryakusho: Renzoku Shasatsuma*.

a um ensaio de jazz no qual a história é musicada na voz de B. B. King. Em um dos seus encontros mais marcantes, ele escuta o motorista do táxi contar a história do filme de King Kong. Na hora de descer, a montagem destaca o gesto de Farocki pagando: terá ele pago, então, pela história ou pela corrida? A mera inserção dessa dúvida parece ser um modo de colocar em voga a questão do valor de produção, bem como a relação entre forma e conteúdo, o reconhecimento de um no outro. Estar sentado no carro, olhar pela janela as paisagens e escutar ao mesmo tempo o relato do motorista, sobre um filme dentro do filme dentro do filme, já é parte da estrutura e conteúdo de uma história.

Figuras 26A, 26B e 26C: Relações com a paisagem em *Narrar*.

Um ponto crucial de *Narrar* é a indicação de novas formas de pesquisar histórias ou delinear suas estruturas, sem reduzir a experiência do mundo às facilidades de um discurso jornalístico convencional. Algo que se reflete na delineação de cenas, que expressam um contato mais direto com o mundo, como nos filmes japoneses do *fūkeiron*, também eles preocupados em contestar as mediações da realidade pautadas pelas formas padronizadas de apreensão. Não é apenas o jornalismo, estritamente dito, que deve ser submetido a uma análise e revisão: é o próprio cinema, na medida em que ele integra uma esfera sensível mais ampla, de fluxos midiáticos e audiovisuais. E o surgimento de um novo cinema, capaz de fazer frente à paisagem do poder, do espetáculo, da propaganda, da capitalização, deve se pautar por princípios renovados de construção imagética e documentação do mundo. É também o que está em jogo no manifesto "O que deve ser feito?": como atravessar as barreiras maciças que delimitam nossas formas de receber e produzir informações? E na história contada a Ingemo, por Farocki, sobre os militantes antinazistas que

colocavam panfletos no alto de um prédio e deixavam que fossem espalhados pelo vento. Como espalhar informações contestadoras, como comunicar crítica e resistência, sem ser capturado pelas malhas do poder?

Toda história, afirma o amigo de Farocki, toda narrativa, depende de uma tensão estrutural. Deve-se traçar os limites dentro dos quais alguma coisa vai ocorrer, mas deixar em aberto *como* aquilo vai ocorrer. Como imbricar a reflexão sobre a indústria e suas conexões com o poder (nazista), à história de resistência da militante soviética e à análise estrutural da transmissão de informações, sob a forma de uma narrativa?[52] Farocki e Engström criam uma tensão de pontos de vista, lançam os germes de um cenário e de um argumento, mas deixam em aberto de que modo o pensamento vai se desenvolver. Tal abertura, ela própria subversiva em relação aos circuitos convencionais, convida o espectador a se tornar, ele mesmo, um produtor do seu próprio olhar. Além disso, permite que cada história encontre uma estrutura que lhe seja adequada a cada momento, pois mesmo dentro de um sistema determinado ainda é possível decodificar e recodificar. No começo do filme, o amigo de Farocki explica qual é o esquema estrutural mais eficiente para se analisar e construir narrativas, em geral. Se aplicarmos esse esquema ao próprio filme *Narrar*, de um lado estão o cineasta-escritor e a cineasta-historiadora, ambos tentando criar uma obra autônoma. Para "vencerem", devem passar ao outro lado, cruzar a linha da convenção midiática, que transforma os discursos em algo palatável, submetido aos interesses do capital. O que deve ser feito, então?

---

[52] Sobre a concepção de poder, vale esclarecer que, como parece ser o caso em Farocki, não acreditamos em uma delineação estrita de suas manifestações, de suas operações, embora ele adote, ao longo da história, formas concretas que são dotadas de certas especificidades. É claro que, no filme *Erzählen*, Farocki confronta particularmente o regime nazista, que controlou a Alemanha de 1933 a 1945, mas ele não perde de vista que, embora o nazismo tenha sido derrotado, a lógica industrial que o fundamenta não desapareceu. Talvez ela tenha até mesmo se intensificado, se aprimorado, se tornado pior. É um ponto de vista magistralmente expressado pelo filme *Nuit et brouillard* (*Noite e neblina*, 1956), de Resnais, quando o texto final, construído com o poeta, membro da resistência antinazista e sobrevivente dos campos de concentração Jean Cayrol, afirma: "No momento em que lhes falo, a água fria dos pântanos e das ruínas cobre as covas coletivas. Uma água fria e opaca, como a nossa péssima memória. A guerra adormeceu. Um olho sempre aberto. A erva fiel voltou a crescer nas Appelplatz e em torno dos blocos. Uma aldeia abandonada, mas ainda ameaçadora. Não se usam mais crematórios, os artifícios nazistas são coisa do passado. Nove milhões de mortos assombram essa paisagem. Quem dentre nós monta guarda neste estranho observatório, para nos prevenir da chegada de novos carrascos? Seus rostos serão diferente dos nossos? Em algum lugar, entre nós, existem ainda Kapos afortunados, chefes reabilitados, delatores desconhecidos. Restam ainda aqueles que não acreditavam, ou acreditavam somente de vez em quando. Existimos nós, que olhamos sinceramente para essas ruínas, como se o velho monstro concentracionário estivesse morto sob os escombros. Que parecemos nutrir alguma esperança diante dessa imagem que se afasta como se estivéssemos curados da peste concentracionária. Nós, que parecemos acreditar que tudo isso pertence a um só tempo, a um só país, que não pensamos em olhar à nossa volta, e que não escutamos o grito sem fim."

* * *

A questão do "*Verbund*", apresentada em *Narrar*, continuaria a ecoar por muitos anos na obra de Farocki, resultando em investigações destinadas a sondar, no passado e no presente, o entrelaçamento de "economia, política e tecnologia". Ainda na década de 1970, após trabalhar em algumas séries televisivas, o diretor realizaria, com seu próprio dinheiro, o filme *Entre duas guerras* (1978), uma ficção com aspas, que ressalta o vínculo entre o capitalismo e o nazismo na Alemanha do entreguerras. Essa busca de uma atualização do passado (ascensão do nazismo), para ressaltar seus vínculos com elementos do presente (continuidade do capitalismo na Alemanha Ocidental), ecoa um texto de Brecht (1935) no qual ele aponta a proximidade sistêmica do fascismo com o capitalismo:

> O fascismo é uma etapa histórica do capitalismo; nesse sentido, trata-se de algo novo e, ao mesmo tempo, velho. Nos países fascistas, o capitalismo continua a existir, mas apenas sob a forma do fascismo; e *o fascismo só pode ser combatido como capitalismo, na sua forma mais crua, impudente, e traiçoeira*. Como pode alguém dizer a verdade sobre o fascismo, a menos que esteja disposto a falar contra o capitalismo, que faz esse fascismo emergir? Quais serão os resultados práticos de tal verdade?[53]

Para Elsaesser, em um momento no qual o nazismo se tornava um grande (show) business, com obras como *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), *Os deuses malditos* [*La caduta degli dei (Götterdämmerung)*, Luchino Visconti, 1969], *O conformista* (*Il conformista*, Bernardo Bertolucci, 1970) e *O porteiro da noite* (*Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974), "parecia a hora de apontar até que ponto os grandes *businesses* da década de 1930 eram 'fascistas' não por causa de uma conspiração dos industriais com as visões da extrema-direita nacionalista, mas por causa da lógica inerente do capitalismo" (ELSAESSER, 2004, p. 96). O filme de Farocki mostra um grupo de jovens engenheiros que presenciam o desenvolvimento da indústria alemã, do fim da Primeira Guerra, em 1917, até a tomada do poder por Hitler, em 1933. Embora opere no regime da representação narrativa, ele estabelece uma lógica argumentativa próxima do ensaio fílmico. A história é permeada por reflexões —

[53] Cf. https://www.marxists.org/portugues/brecht/1935/mes/fascismo.htm. Acessado em 20 de dezembro de 2020.

algumas sobre a própria construção do cinema — que meditam, didaticamente, sobre as condições econômicas e tecnológicas que fundamentaram a ascensão do nazismo.

Podemos considerá-lo uma ficção com aspas, na medida em que a tendência à forma do ensaio subverte o formato narrativo, ressaltando a dimensão pensante da narração. O roteiro, cabe lembrar, baseia-se em uma peça de rádio escrita por Farocki em 1975, *Das große Verbindungsrohr*, na qual ele buscava construir um texto todo feito de citações (FAROCKI, 2017b, p. 173). Em outras palavras, "uma montagem de ideias", como ele mesmo afirma no filme, ao interpretar um escritor "em crise" que reflete sobre sua atividade. Reforçando a conexão do projeto com *Narrar*, Ingemo Engström aparece novamente, na função de atriz, interpretando uma enfermeira da cruz vermelha que coleta depoimentos de soldados mortos no campo de batalha. *Entre duas guerras* se divide em três partes principais. A primeira, protagonizada pela enfermeira, traça "o texto compreensivo da guerra", a fim de tornar claras as motivações econômicas do conflito entre França e Alemanha, em 1914. A segunda, acompanhando os jovens engenheiros, expõe a conceituação do "*Verbund*" e o contexto de sua implementação na Alemanha pré-Hitler. A terceira aponta o apoio do empresariado a Hitler como suposta saída da crise econômica que atravancava o progresso tecnológico e a acumulação de capital da indústria nacional.

Antes de tudo, há um enigmático preâmbulo, cujo sentido só compreendemos devidamente na sequência final do filme. Um homem, com uniforme de trabalhador, está ajoelhado com as mãos na nuca, enquanto um outro, de pé, vestido com roupa social, aponta uma arma para sua cabeça. Ambos estão sobre uma pequena elevação, que permite visualizar, na parte de baixo, um pátio aberto, com chão de concreto. Um militar passa a cavalo nesse espaço — ouvimos o som dos cascos sobre o cimento — e bate continência no caminho, como que saudando o homem que segura a arma, em cima (FIG. 27A). A voz *over* anuncia: "Um filme sobre as guerras de classe, que não gira em torno das causalidades ou agonias da morte". Então, um plano curioso, em câmera lenta, acompanhado por um trecho musical, mostra dedos femininos que digitam, em um teclado de computador, o que não condiz com o período histórico representado, em torno da segunda e da terceira décadas do século XX (FIG. 27B). A voz *over* anuncia: "Um filme sobre a orientação do trabalho, que não gira em torno das dores ou agonias do dia de trabalho". Os dedos continuam a teclar, por alguns segundos, a música volta a tocar, dramatizando o automatismo da tarefa. Uma cartela vem mostrar o título, com letras brancas em fundo preto, lembrando o giz no quadro

negro. “*Zwischen Zwei*” na parte superior, “*Kriege*” na parte inferior, e, no meio das duas coisas, a fotografia em miniatura de uma ponte gigante, que se estende até o ponto de fuga infinitivo da imagem (FIG. 27C).

Ainda como parte do preâmbulo, vemos Farocki sentado em uma mesa de trabalho, repassando fotografias nas mãos, enquanto outras fotografias, pregadas na parede, formam uma cruz assimétrica (FIG. 27D). Ele afirma que, “por não ter conseguido apoio financeiro para [o] filme, precis[ou] financiá-lo com outros meios. Dentro da indústria cultural. Do jeito convencional”. Um corte nos apresenta um close da mesa de trabalho, repleta de fotografias de mulheres seminuas, atrás das quais o diretor escreve frases como: “Mona ama a liberdade”, “Ina ama a vida” e “Eva ama a morte”. Ele complementa a explicação, dizendo que “ganh[ou] dinheiro fazendo textos para materiais imagéticos; [e] aceit[ou] todos os trabalhos que demandavam

Figuras 27A a 27I: *Entre duas guerras*.

camuflar a sensualidade com palavras, sendo esse o jeito convencional".

Outro plano focaliza o diretor por trás, em plano médio, enquadrando seu corpo sentado, de costas, em meditação, diante da mesa. De repente, Farocki começa a se mover e derruba, sem dó, todas as coisas — fotos, folhas, objetos, cadernos, grampeador, abajur — fazendo da mesa uma *tabula rasa*, um espaço em branco onde começar a trabalhar (FIG. 27E). Sobre a superfície, agora vazia, ele posiciona um único caderno que a câmera, aproximando-se, enquadra em close, ao lado da mão (FIG. 27F). O cinema, mais uma vez, surge associado à escrita, todavia uma escrita inseparável da composição de imagens.

O caderno funciona como um portal visual, que nos leva do escritório do diretor para uma zona de imaginação, mais demarcada, que corresponde à primeira parte do filme. Do caderno, sobre a mesa, corta-se para o mesmo caderno nas mãos de uma pessoa, enquadrada em plano fechado, sem que possamos ver o seu rosto. À medida que a câmera se afasta, revela a personagem de Ingemo Engström (FIG. 27G), que começa a contextualizar, na terceira pessoa, o papel que vai interpretar: "Quando era enfermeira da Cruz Vermelha, no fronte ocidental de 1917, ela perguntou aos soldados pelo que lutavam e pelo que morriam". No plano seguinte, um soldado levanta o rifle e cai morto, de maneira encenada e silenciosa, sobre as águas de um riacho — uma reminiscência de *Tempos de guerra* (*Les carabiniers*, 1963). Passamos ao contraplano de Ingemo, a interrogar os mortos. Ela pergunta, ao soldado caído, quem ele é e em nome de que luta. O rosto do soldado é mostrado novamente, semi-submerso nas águas do riacho, e então Ingemo diz: "Aquilo que vi e ouvi, tentei compreender de um modo materialista. Mais precisamente, tentei aprender com a morte dos mortos, em benefício da vida dos vivos".

No restante da primeira parte, vemos episódios da guerra, encenada de maneira anti-naturalista, com gestos muito marcados e situações de ação suspensas, nunca espetacularizadas. Com um soldado que se arrasta sobre os trilhos de trem, aprendemos que eles foram enviados para conquistar a região de Lorraine, na França, por causa da grande quantidade de ferro no subsolo. Aprendemos, com outro soldado rastejante, que não se trata apenas do ferro francês, pois "a indústria metalúrgica alemã tem metal o suficiente no Rio Lahn, na região de Dill, na fronteira norte do Harz, bem como ao sul da Alemanha", sem contar o metal de boa qualidade que pode ser importado, a baixo custo, da Espanha e da Suécia. Ingemo senta-se embaixo de uma árvore, para dizer que perguntou a cada um deles e reuniu seus conhecimentos, a

fim de compilar "o texto compreensivo da guerra", anunciado pela cartela a seguir, com as palavras escritas em uma página de caderno.

A sequência desse "texto compreensivo da guerra" opera um rearranjo das mesmas falas individuais, proferidas antes pelos soldados, agora com a mediação dos comentários de Ingemo. Ela permite que se alcance, pela via da montagem, um pensamento dialético, que reúna duas ideias. Primeiro, cada soldado rastejante repete as linhas ditas antes, ligeiramente simplificadas: "É tudo por causa do metal no território francês", afirma um. "A indústria alemã tem depósitos de metal o suficiente", afirma o outro. Sentada sob a mesma árvore, a mulher abre o seu caderno e começa a refazer o encadeamento argumentativo:

> "Lutamos e morremos na França porque..." (ela diz);
> "...a indústria alemã tem depósitos de metal o suficiente..." (soldado 1);
> "...e porque..." (ela diz);
> "...a Alemanha conseguiu quebrar a hegemonia francesa..." (soldado 1);
> "...então a indústria alemã expandiu seus sítios de produção e, assim..." (ela diz);
> "...nos enviaram à guerra para conquistarmos a França-Lorena" (soldado 2).

Esse último soldado, após terminar sua fala, deixa tombar a cabeça no chão — como se morresse ou voltasse a morrer — após ser convocado a falar pela enfermeira-historiadora. Seguem dois planos, que enquadram as mãos dos soldados, ao lado de palavras grafadas por eles no chão: "Wahn" ("Ilusão"), escrita sobre a areia, e "Rohstoffe" ("Recursos"), cinzelada na madeira dos trilhos. Farocki talvez aluda, já aqui, aos campos de extermínio do nazismo; são os trilhos feitos de metal e os trilhos que transportam metal; trilhos feitos pela morte e que transportam as pessoas para a morte. Um terceiro plano, também com ênfase na dimensão da escrita, mostra as seguintes palavras que, anotadas no caderno da enfermeira, servem de *leitmotiv* para o filme, à maneira de um princípio dialético: "Compreender as contradições como uma unidade" (FIG. 27H).

Ao encerrar essa primeira parte, a enfermeira pede a um desajeitado soldado cantante que lhe entregue seu rifle, no que ele prontamente consente. Filmada frontalmente, em plano médio, com o rifle nas mãos, ela expõe sua "teoria do rifle", que afirma ter desenvolvido durante a guerra (FIG. 27I). "O que é este rifle? O que ele representa? Entregam um rifle a um soldado e ele atira. Se acertar, mata um soldado inimigo e o território inimigo pode ser ocupado, inclusive o minério no

subsolo". Ingemo sai do quadro, caminha até o corpo do soldado morto nos trilhos e retorna, para continuar: "Se ele atira, mas erra, ao menos está disparando a bala produzida pelo homem que quer o minério. Ou seja, ao tentar conquistar metal para enriquecê-lo, o soldado pode cobrir com ferro o solo acima do metal; isso também o enriquece". Ela caminha até o outro soldado, morto na beira da água, e volta, para prosseguir:

> Simplificando, do cano da arma emerge uma bala que pode matar um adversário, derrotar um exército e conquistar o território inimigo. Este cano da arma, portanto, é uma potencial fonte de lucro. Aqui [ela indica o ferrolho com o dedo] uma cápsula é ejetada após cada disparo. Ela cai sobre o solo. Quer a bala atinja ou não o alvo, mesmo depois de dez anos o solo permanece com cor de ferrugem e, assim, é uma certa fonte de lucro. Certa fonte de lucro [ela aponta para o ferrolho, de onde saem as cápsulas]. Potencial fonte de lucro [ela aponta o cano da arma]. Isso é um rifle [após jogá-lo de volta para o soldado].

"A guerra é perdida", afirma a narração — mas "o enigma da irracionalidade racional da guerra se mantém", escreve Elsaesser (2004, p. 97). A segunda parte do filme começa, justamente, com um elemento de "irracionalidade racional", dado que um jovem engenheiro, ao acordar, conta que sonhou com um corvo que, cansado de chocar os próprios ovos, começa a comê-los para se alimentar (FIG. 28A e 28B). Para ressaltar o caráter absurdo da realidade filmada, Farocki coloca o pássaro negro em cima do criado mudo do rapaz, sem quebra de registro, enquanto ele relata a imagem onírica. Em resposta, o colega engenheiro, que o escutava, conta a ele a história do químico Kekulé que, após anos de pesquisa, teria sonhado com a estrutura correta do benzeno, uma cobra mordendo o próprio rabo, em formato de anel, ponto inaugural para o desenvolvimento da indústria petroquímica. A cena está toda permeada de figuras cíclicas, em formato circular, pois a cobra sonhada por Kekulé, Ouroboros, rima com o anel do benzeno desenhado na parede, que rima com a ciranda de crianças na rua, vistas pelo reflexo no espelho, que rima com o pássaro que come os próprios ovos (FIG. 28C e 28D). Mas o jovem replica que "Kekulé, pelo menos, tinha seus próprios sonhos", enquanto o amigo usa os dele (FIG. 28E e 28F).

Essa segunda parte, com duração maior do que as outras, representa a vida desses dois engenheiros, que moram juntos no mesmo quarto, revezando os turnos do dia. Enquanto um dorme, o outro trabalha. Cada um traz consigo a expressão de uma determinada utopia do progresso, no contexto social e histórico da época. Aquele que

dorme durante a noite, que sonhou com o corvo, e enxerga a ciência e a tecnologia como veículos de transformação social, a partir do aprimoramento das condições industriais, é o engenheiro socialista. O que dorme durante o dia, que caracterizou a invenção de Kekulé como um procedimento de otimização e maximização da produção, é o engenheiro capitalista. Ambos querem implementar, por razões diferentes, uma rede de canos ambiciosa que interligaria fábricas distintas, permitindo que as demandas de energia de umas sejam supridas com os subprodutos das outras, minimizando o desperdício e reduzindo os custos de produção. É o chamado "*Verbund*", novamente. O primeiro acredita que essa rede de canos promoveria a união global e o fim da exploração, assumindo uma perspectiva de socialização da produção. "A ciência precisa se fundir ao sonho dos trabalhadores", ele afirma, quando pega a bicicleta e sai de casa para trabalhar (FIG. 28F). Concordamos com Elsaesser (2004, p. 98), quando ele remonta essa falsa síntese, entre a tecnologia e o sonho dos trabalhadores, à "utopia demagógica da unificação do capital e do trabalho", abordada por Fritz Lang em *Metropolis*.

Figuras 28A a 28F: *Entre duas guerras*.

A referência a Fritz Lang, como parte de um repositório de imagens que espelhariam a busca pelo passado, é reforçada na cena de passagem entre primeira e a segunda parte do filme. Em um plano onírico, algo assombroso, que contém um aspecto alegórico, uma mulher desce a escada de uma igreja berlinense, com a cabeça coberta por um pano, o que nos parece remeter à situação incerta da própria Alemanha no período entreguerras. A igreja em questão, segundo Farocki, foi escolhida porque tinha "uma escadaria como se Murnau a tivesse construído em um estúdio da UFA" (apud ELSAESSER, p. 98). Mais uma vez, o ponto de contato são os filmes da República de Weimar. Depois, uma mão escreve "1919", a giz, sobre o quadro negro, contextualizando o ano da segunda parte do filme, em um procedimento que retorna em outros momentos.

Além dos dois engenheiros mencionados, o filme traz ainda figuras coadjuvantes, como a "bela burguesa" que brinca com o empresário; o terceiro engenheiro, que tira fotos e parece discursar em proximidade maior com as condições dos trabalhadores; o quarto engenheiro, que parece representar o comunista; e há também um empresário. Em meio às entrecruzadas, como uma "parábola de múltiplas camadas" (ELSAESSER, p. 97), não apenas das pessoas mas também de suas projeções mentais, como sonhos e lembranças, Farocki aparece, ocasionalmente, para interromper a narrativa e fazer pontuações de teor autorreflexivo. Ora ele aparece em uma micro-anedota, deitando-se na grama com galpões ao fundo, transitando entre fábricas em demolição, para dizer que queria "contar essa história por meio das máquinas, pois foi com elas que essa história foi de fato produzida", mas que "as coisas desaparecem da nossa vista antes que sejam entendidas sequer pela metade". Ora o vemos refletido na superfície da mesa, revisando um texto e dizendo que uma história não pode girar em torno de dualidades — dado que dois já é uma totalidade. Em uma última aparição, sentado na escrivaninha, com o storyboard e anotações da história, ele recorta pedaços de um tipo de cartão postal, os quais posiciona sobre os papéis, como que reordenando a "montagem" das folhas. Então, afirma:

> Quando não se tem dinheiro para carros, tiroteios, figurinos; quando não se tem dinheiro para fazer imagens nas quais o tempo do filme, a vida do filme, possam fluir ininterruptamente, então deve-se depositar sua energia na inteligência do vínculo entre os elementos individuais. Uma montagem de ideias. Uma *montagem*, de ideias.

Tal montagem de ideias é, justamente, o que permite ao filme estabelecer relações significativas, entre termos supostamente distantes, como aqueles presentes no preâmbulo. Ela traz, também, uma proposta estética alternativa às reconstruções históricas convencionais, algo que Elsaesser (2004, p. 97) vai associar à pobreza, lembrando que o filme inteiro foi feito com 8.000 marcos alemães, que Farocki economizou de seus trabalhos televisivos. Privilegia-se a seleção e a duração de elementos isolados — uma fala, um signo, um gesto — que adquirem uma autonomia própria na articulação de pensamentos mais abrangentes. As eventuais incongruências são preservadas, na tentativa de expressar "as contradições como uma unidade" sócio-histórica, algo que propicia uma compreensão crítica não apenas do passado alemão, como também do modelo capitalista vigente, com seus ecos abrangentes, pregressos e vindouros. A fim de expressar essa visão, o filme mobiliza procedimentos variados, como rigorosas elipses, imagens alegóricas, encenações não naturalistas, citações recitadas e falas de caráter político. Perspectivas variadas são combinadas, para compor um "texto compreensivo" sobre as mazelas de um mundo regido pelos interesses do capital, no passado e no presente. *Não reconciliados* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*, 1965), dos Straub, desponta como outro referencial estético, com sua contenção de gestos, economia visual e fragmentação narrativa. Em artigo na *Cahiers du cinèma* de número 329, em novembro de 1981, Louis Skorecki designou o filme como "uma arte do enquadramento e da *mise en scène* que vem diretamente de Lang, Brecht, Dreyer" (SKORECKI, 1981, p. VIII).

Em *Entre duas guerras*, o presente se torna um espaço impessoal e desengajado; não há, na representação narrativa, uma aproximação efetiva com as vidas das pessoas e dos interesses concretos da luta de classes. O passado, por sua vez, é um limbo abandonado, no qual os mortos testemunham, inutilmente, as disputas e as expansões demandadas pelas forças do mercado. Os engenheiros do filme, mesmo demonstram uma consciência dos problemas sociais, não oferecem solução possível à sensação de melancolia e clausura que as imagens propagam. "Nas mentes dos personagens nada corresponde seja à violência da transformação social em curso ao seu redor, seja à simplicidade lúcida das enérgicas deduções de Sohn-Rethel" (ELSAESSER, 2004, p. 96). O que eles expressam, acima de tudo, com suas vidas distanciadas do mundo em que vivem, é a incapacidade de toda uma geração em elaborar concretamente a experiência do seu presente. Um dos engenheiros só abre a boca para denunciar a invisibilidade dos sofrimentos dos operários, parecendo mais

preocupado em preservar, com as suas fotografias, aquilo que desaparece. Outro, aquele de perfil capitalista, que deseja implementar o "verbund" como racionalização de recursos e maximização dos lucros, é cooptado pelo empresariado. O engenheiro socialista, por fim, tira a própria vida, ao descobrir que Hitler tomou o poder, em uma cena que remete a *Kuhle Wampe ou: Quem é o Dono do Mundo?* (*Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*, 1932), de Slatan Dudow, importante obra da Alemanha pré-nazista, com roteiro de Bertolt Brecht.

Kuhle Wampe foi proibido inicialmente pelos censores de Weimar, e acabaria censurado, em 23 de março de 1933, pelo departamento de propaganda nazista (REIMER & REIMER, 2010; ESPERANÇA, 1993; SILBERMAN, 2008). Gestada no espírito dos trabalhadores e fundada na estética brechtiana, contando com a participação de atores proletários, a obra "marca um apelo mais radical, abertamente político, à atividade espectatorial no contexto do cinema não-comercial da República de Weimar" (SILBERMAN, 1995, p. 34). O filme se propõe a representar, de maneira independente, os problemas da população operária, atacando de frente os valores burgueses e defendendo a união de classe[54]. Seu caráter de crítica às ideologias conservadoras e sua proposta de agitação política não passaram desapercebidas a Farocki, que realizaria, em 1986, um episódio para a série *Filmtip*, recomendando o filme de Brecht e Dudow. A história, centrada na figura da jovem Anni Bönicke, conta o drama de sua família pobre, massacrada pela exploração capitalista. Após o trágico suicídio do varão, irmão de Anni, a família desamparada pelo Estado vai morar com Fritz, noivo de Anni, em uma comunidade nos arredores de Berlim chamada Kuhle Wampe. O filme segue o relacionamento do casal e as tensões que surgem na festa de casamento, até terminar com uma coreografia vibrante e dinâmica de uma liga esportiva da juventude comunista, da qual a jovem mulher participa.

No começo da primeira parte de *Kuhle Wampe*, "UM TRABALHADOR A MENOS", vemos o Portão de Brandemburgo, glorioso, seguido de planos da cidade de Berlim — chaminés industriais, ruas, passarelas, trens, paredes, fachadas, edifícios com janelas. As condições da vida urbana são complementadas pela sucessão de manchetes de jornal de 1931, com destaque ao índice avassalador de desemprego que

[54] Kracauer, que defendeu o filme contra a censura, no período de Weimar, não deixaria de criticá-lo, por "estigmatizar o comportamento social-democrata" dos trabalhadores mais velhos, em um momento no qual teria sido mais estratégico enfatizar a solidariedade das massas (KRACAUER, 1947). Para mais informações sobre a censura de *Kuhle Wampe*, vale assistir ao documentário televisivo *Kuhle Wampe - Censurado!* (*Feigenblatt für Kuhle Wampe*, 1975), de Christa Mühl e Werner Hecht.

somava quase 5 milhões de pessoas no início de 1932. Dudow e Brecht mostram numerosos grupos de jovens em busca de trabalho, pedalando de um canto a outro da cidade, conferindo inutilmente os classificados — o protagonista de Farocki, cabe recordar, também usa uma bicicleta. Do quadro geral, passamos ao particular: um dos trabalhadores desempregados, que vive com pai, mãe e irmã (Anni, a protagonista do filme). Quando ele volta para casa, o pai o destrata durante o almoço, chamando-o de inútil e evidenciando um conflito geracional. Para defendê-lo, a irmã fala que não há emprego para ninguém, que a culpa é do governo, e que o próprio pai está desempregado. Num instante de desolação, o rapaz decide tirar a própria vida. Sozinho na sala, após a refeição, levanta-se da mesa e vai até a janela. Abre as folhas da janela e mira o relógio, no pulso, do qual a câmera se aproxima com um *travelling*. Para conservar o relógio, seu único pertence, e legá-lo para a família miserável, ele o retira do braço e deixa sobre a mesa (FIG. 29A e 29B). Afasta, com cuidado, um vaso de planta do parapeito, sobe no parapeito e... "Um trabalhador a menos". O título se concretiza. A mãe grita. A câmera dá um *close-up* na janela, na planta, no relógio sobre a mesa, marcando seis horas, e por fim mostra, em ângulo zenital, o corpo do jovem estendido na calçada, com os transeuntes aglomerados em volta (FIG. 29C).

Figuras 29A a 29F: A cena do suicídio em *Kuhle Wampe* (três frames de cima) e em *Entre duas guerras* (três frames de baixo).

Em *Entre duas guerras*, a cena do suicídio segue uma lógica similar, embora não idêntica (FIG. 29D a 29F). Primeiro, vemos um plano que retoma o cenário do preâmbulo, agora visto de baixo para cima, em *contra-plongée*, com o militar subindo a escada em seu cavalo. Uma alusão, acreditamos, à ascensão de Hitler, figura autoritária que sobe ao poder montado no cavalo do empresariado, pois os capitalistas do nazismo, "como Sohn-Rethel afirma: [...] ergueram Hitler até a sela, embora eles mesmos fossem o cavalo" (FAROCKI, 2017b, p. 165). Após esse plano, vemos uma janela aberta, com uma cortina branca que tremula ao vento. Dela, se aproxima o jovem engenheiro, que sonhava com a redenção tecnológica da sociedade, com a socialização do trabalho. Cabisbaixo, soturno, ele olha para a janela e, em seguida, sobe no parapeito, onde fica sentado. A câmera se aproxima, com um travelling, enfatizando a importância do momento. Ele tira o relógio e deixa sobre o parapeito. Após alguns planos, a câmera se debruça em ângulo zenital no parapeito para mostrar o relógio e, lá embaixo no chão, o traçado a giz de um corpo sobre o asfalto. Essa cena está situada no final do filme de Farocki, enquanto, no caso de Dudow e Brecht, o suicídio estava no começo, algo que constitui uma diferença fundamental de acordo com Elsaesser (2004, p. 99):

> O relógio no parapeito e o plano de ângulo alto que mostra um pátio de cortiço lembra a importante cena do suicídio do jovem trabalhador em *Kuhle Wampe*, de Brecht e Dudow. A ironia da cena se opera em diversos níveis, porque Brecht e Dudow começaram seu filme com o tipo de desfecho trágico que eles criticavam nos filmes socialmente conscientes do período de Weimar, como *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, a fim de mostrar que o suicídio é o tipo errado de fechamento para uma narrativa sobre a história, em especial a história da classe trabalhadora. A inversão de uma inversão, feita por Farocki, torna o salto da janela menos o suicídio de um trabalhador individual do que a destruição metafórica de toda uma cultura política. O otimismo final de *Kuhle Wampe* pode parecer de algum modo irresponsável, tomando-se em retrospecto a emergência da repressão fascista e a lógica econômica persistente que sobreviveu aos nazistas e ao "Terceiro Reich", até os dias de hoje. A batida na porta é sua alusão cinematográfica no extracampo. *Entre duas guerras*, então, é sobre o desejo de aprender com a história e a catástrofe, bem como o fracasso de conseguir fazer isso, mas não é um filme que se propõe a ensinar. É um filme de reflexões, de traços e, desse modo, seu *gestus* básico é o de um texto, um conjunto de quebra-cabeças visuais e hieróglifos gráficos, que precisam ser decifrados e cujo esforço inteiro e força dependem de sua resistência a serem consumidos.

Essa morte, que simboliza "a destruição da esquerda alemã" (ELSAESSER, 2004, p. 99), é rapidamente apagada, em uma expressão da continuidade do progresso

como força sócio-histórica inexorável. O traçado de giz, sobre o asfalto, acaba por se dissolver com a água da chuva — um dos motivos recorrentes do filme — sendo por ela transportado até o bueiro. É o eco de uma das mais bonitas sequências de *Entre duas guerras*: o engenheiro, que tira a própria vida ao final do filme, conversa no bar com o engenheiro-fotógrafo, o que fala mais perto dos trabalhadores. Esse último afirma que gostaria de resumir o assunto em uma única declaração:

> A diferença, na vida real, entre nós e os exploradores. Por exemplo, discutir as diferentes concepções de 'tempo', as da burguesia e as nossas. Enquanto a burguesia consegue construir conexões entre qualquer conjunto de eventos, do passado ou do presente, nossa vida inteira simplesmente se dissolve.

Então, vemos um *close-up* dos dois copos, sobre a mesa; uma garrafa é usada para encher o copo da direita, que pertence ao engenheiro que acabou de falar. Ela continua a enchê-lo, lentamente, sem parar, até que ele transborda, em um novo plano, que mostra a mão do outro engenheiro, à esquerda, sendo tocada pela bebida, que já escorre na mesa. O líquido continua a fluir, como uma cachoeira, alcança a beirada da mesa; atravessa um novo plano, que mostra a mesa vista de cima, com a mão em posição diferente, e um coração no chão. A bebida, no plano seguinte, cai logo em cima do coração, encharcando-o e continuando a escorrer, ainda; ela desce devagar as escadas, em um motivo que Elsaesser aproxima da sequência da escadaria de Odessa, em *O encouraçado Potemkin* (1926), de Eisenstein; depois, alcança a rua, transpõe o meio-fio e escorre para dentro do bueiro. Na cena seguinte, as mãos dos burgueses dançam valsa sobre uma outra mesa, espelhada, selando o pacto do engenheiro capitalista com o empresariado.

Essa ideia da vida que se dissolve, do traço que se apaga, nos leva para uma sequência fundamental, em que vemos a representação direta do trabalho nas fábricas, inclusive da parafernália capitalista. Mas, primeiro, é preciso retomar o desenvolvimento narrativo. Em um quintal, os engenheiros discutem os benefícios do "*Verbund*" industrial, que substituiria as guerras pela cooperação mútua entre os países e pela socialização dos meios de produção. "Só então, um uso racional da energia será possível". Contra esse ponto de vista abstrato, que enxerga a sociedade de cima, o engenheiro que fala mais perto dos trabalhadores intervém. "Não concordo", ele fala, enquanto a câmera o enquadra com um *close-up*. "Deveríamos compor um panfleto, para encapsular, em um único momento, aquilo que no mundo

real é a diferença entre a vida do trabalhador e a do explorador... Mas isso nunca é mencionado". Plano geral do grupo inteiro, em volta da mesa. A câmera, ao fazer um *tilt* para cima, volta-se para o céu e registra as copas das árvores, que balançam ao vento — um sinal, talvez, das mudanças que os personagens não apreendem? Corte para outro membro do grupo, que toma notas e fala que esse tópico "não precisa ser mencionado hoje, mas no futuro", deixando claro quais são as prioridades. Reestabelecido o consenso, que é de alienação do presente, dado que tudo gira em torno das grandes estruturas da história e da técnica[55], o enquadramento volta a mostrar os dois jovens engenheiros que moram juntos.

Agora, é o outro que lê as anotações, destinadas a denunciar o desperdício dos recursos e a exploração dos trabalhadores, citando a contradição, estudada por Marx, entre as forças produtivas e os limites das relações de produção. O engenheiro socialista mostra o desenho de um corvo comendo os seus próprios ovos com as inscrições "Kapitalismus" e "nosso futuro e nosso mundo". Essa imagem, sabemos, está relacionada ao sonho relatado por ele no início da segunda parte. Após o desenho, há um interstício de alguns segundos, com uma tela preta, musicada. Vemos, então, a imagem de um muro, com tijolos um pouco desgastados. Corte para o engenheiro que falou da diferença entre a vida do trabalhador e a do patrão. Agora, ele posiciona sua câmera fotográfica de frente para o muro e, enquanto câmera cinematográfica o circunda, para depois começar a percorrer o muro, ele explica, na voz *off*:

> Comecei a tirar fotos. Atualmente estou fazendo fotos de muros de fábricas, pois eles encapsulam de maneira impermeável e intransponível a racionalidade capitalista da produção. O dono não pode escondê-los. O próprio muro que ele possui bloqueia a sua visão da totalidade da sociedade [alguns segundos de silêncio]. Comecei a tirar fotos. Uma imagem é insuficiente. Deve-se fazer duas. Em geral, os objetos estão em movimento. Valendo-se de pelo menos duas imagens, a direção desse movimento pode ser apreendida.

Mais alguns segundos de silêncio. A câmera desacelera o movimento, a fala se interrompe, a imagem do muro dá lugar a uma cena no bar, com a presença de dois dos engenheiros, o socialista e o engenheiro desiludido/fotógrafo. A conversa entre eles tem uma cadência de distâncias, na qual as falas, que adquirem o valor de cenas

[55] Da mesma forma, podemos supor que não era "prioridade" dos aliados bloquear as vias de acesso aos campos de concentração, como mostrado em *Imagens do mundo*.

autônomas, são separadas uma das outra por fragmentos de narração, que parecem projeções alegóricas ou mnemônicas dos personagens. O engenheiro socialista começa falando sobre a importância da consciência de classe. Ao percorrer, com o dedo umedecido, as bordas do copo, ele faz emergir as vibrações de uma cena do inconsciente militante, composta por um pedreiro que quebra pedras, com a picareta nas mãos; por uma das filhas gêmeas de Farocki, que joga amarelinha (mas, em vez de "céu" e "inferno", nas casas do jogo, lemos "ser", "consciência", "base", "superestrutura", "luta", "indivíduo", "totalidade", "crítica"); por guerrilheiros, em barricadas feitas de livros; por uma mulher que faz cimento, em uma carriola; por uma das filhas de Farocki, que escreve, no quadro, a mesma frase que um senhor idoso escreve no chão ("a verdade é tangível", que a mulher passa grifando com sua carriola); por uma das filhas de Farocki, que, filmada de cima, traça o símbolo do infinito no chão, com a ranhura dos patins, formando a equação $A + B = \infty$. O mesmo engenheiro, mostrado no bar, outra vez, toma um gole de vinho e elabora uma visão particular da história, sob chave melancólica, mas demonstrando pouca consciência dos perigos e violências que se agitam no seu próprio tempo, no presente:

> Chegamos tarde demais à Alemanha para fazer parte de uma revolução e cedo demais para não sentirmos a estupidez reacionária e a covardia do nosso próprio povo, na forma de assassinato e tortura... Ainda assim, o mundo mudou. Gerações após gerações divididas. As necessidades da vida são novamente restritivas. Mas os sentimentos de exaltação e revolta sempre voltam à memória... A tarefa e o objetivo ainda são lembrados. O ponto de vista a partir do qual dirigir a mudança global continua imutável. Os livros cruzam nossos passos. Eu percebo e desenvolvo...

Ao dizer essas últimas palavras, ele ergue o copo até a testa e o esfrega no rosto, com certo deleite, talvez até certo êxtase. Emerge, então, uma nova cena, que posterga a resposta do segundo engenheiro. Vemos o engenheiro socialista no quarto, com uma mulher enlutada. Usando a palma das mãos, eles deixam letras marcadas de giz, nas costas um do outro; são as inscrições "A" "+ B", que reproduzem a equação do infinito. Trata-se, nos parece, de uma citação de *M, o vampiro de Dusseldorf* (*M - Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931), de Fritz Lang, cujo título original, segundo Kracauer (1947, p. 218-219), seria *Mörder unter uns* (*Assassinos entre nós*), uma história que gira, também, em torno de uma letra marcada de giz nas costas de um assassino. A referência não seria gratuita, dado que o filme de Fritz Lang, realizado

no período de Weimar, retrata de maneira expressiva a atmosfera social alemã, no período de ascensão do nazismo, e se passa em Düsseldorf, cidade sede da Vestag.

A mulher desenha na própria bochecha o símbolo do infinito, com batom, para depois "carimbá-lo" na bochecha do companheiro — o "resultado", só vemos após o corte, em um plano invertido de ambas as faces, lado a lado, refletidas em superfície lustrosa — ecoando um plano notável de *Narrar*, no qual os rostos de Farocki e Engström se fundem para expressar o diálogo de seus pontos de vista. Finalmente, de volta ao bar, o segundo engenheiro fala sobre a diferença "entre nós e os exploradores", o que, como dissemos, desemboca no copo transbordando da mesa até o bueiro, em referência à vida dos operários que se dissolve. Após o plano do bueiro, como dissemos, as mãos do engenheiro dançam com as da mulher, sobre a mesa espelhada, selando o seu pacto com o empresariado.

No intervalo do diálogo, entre uma fala e outra, foi todo um leque de ressignificações que se abriu, não no sentido de oferecer certezas, mas de restituir as complexidades e as contradições da história da Alemanha no entreguerras. O filme, diria Skorecki (1981, p. VIII), "é tanto uma lição de cinema puro quanto de economia e política". É justamente nesse ponto que Farocki intensifica seu trabalho de destrinchar, criticamente, pela via das imagens, a imbricação entre economia, tecnologia e política. Ele retoma aquele plano-sequência, antes interrompido, do muro, que a câmera continua percorrer, enquanto ouvimos, em *over*, a voz do empresário, que fala como se fornecesse instruções a alguém. Suas palavras explicitam o jogo da representação midiática, que reconfigura a apreensão da realidade, no processo de legitimação de um ponto de vista determinado:

> Com um texto de jornal, um artigo de opinião, escreva o seguinte: o tempo presente demanda níveis de produção maiores, sem que se aumento o uso de recursos ou tempo; rápida expansão ou restrição da produção, sem perda significativa de tempo ou dinheiro; baixos custos de fabricação, benefício econômico e, logo, salários mais altos, pelo emprego preciso do trabalhador em um processo de produção regulado minuciosamente. Esses, então, são os objetivos de uma vontade humana organizada de produção. Deve-se usar o termo 'racionalização'. Os alemães são atraídos para a terminologia científica assim como a mariposa para a luz. Por exemplo, vejamos, uma fundidora e uma siderúrgica lado a lado, mas com donos diferentes. As minas de metal, para a fundidora, estão distantes. A siderúrgica possui uma mina próxima, mas a sua própria fundidora está distante. O que deve ocorrer? Elas precisam se fundir. A fundidora fecha sua mina de metal distante e passa a usar a mina da siderúrgica para obter recurso. A siderúrgica, por sua vez, fecha a sua fundidora remota e passa a usar o ferro e o gás da fundidora ao lado. Deve-se

> notar que, mesmo antes da guerra, 20% do capital ativo das empresas de engenharia da Alemanha não dava dividendos, e o capital nominal de todas as sociedades anônimas, o que dava à época 14 bilhões, rendeu apenas 1,1 bilhões. Podemos nos perguntar: e hoje, elas são lucrativas? Assinale o nível da dívida e o desastre que paira mesmo sobre as dinastias industriais, anuncie o surgimento de um superestado de financiadores *que serão mais poderosos do que a Liga das Nações*. Deve-se enfatizar: quem quer que fale hoje de problemas econômicos está falando não da indústria, mas do financiamento internacional. Deve-se usar a expressão "escravidão de débitos e interesses". E então acrescentar que um fardo compartilhado e um fardo pela metade. E finalmente deve-se assinalar o custo mental e financeiro da competição de todos contra todos, especialmente que, como costuma acontecer entre nossos industriais, a competição continua amigável. Deixe para o leitor entender a implicação, ou mais precisamente, a necessidade de uma fusão. Se você acertar no tom, um misto de erudição e conhecimento geral, conservadorismo e americanismo padronizado, você será ouvido.

Assim como os muros, que circundam o espaço da fábrica, impedem a observação do trabalho; assim como os complexos sistemas tecnológicos, que se apoderam do mundo na sua totalidade, mistificam as relações de vida e produção; também a linguagem econômica da imprensa, em associação com o empresariado, obscurece a realidade, para favorecer os desígnios daqueles que exercem o poder. Se o engenheiro/fotógrafo começou a tirar fotos "dos menores e mais ordinários trabalhos", como ele mesmo explica, é porque "as ideias e máquinas ficam guardadas nos livros de história; os pequenos trabalhos são simplesmente esquecidos". O mesmo acontece com os homens comuns, com os operários, com os trabalhadores. As máquinas realizam trabalhos colossais, insuportáveis para a carne, guiadas pelo código perfeito e incansável dos engenheiros e dos cientistas. Máquinas que não erram, que submetem o homem à condição de vergonha (ANDERS, 2011a), que relegam as tarefas manuais ao esquecimento.

Nas sequências de máquinas gigantescas, situadas diegeticamente no ano de 1927, os homens estão presentes, mas em plena desvantagem, diante dos imensos dragões de metal. Para além do esforço notável de elaboração histórica, presente ao longo de toda a narração, a obra critica o apagamento sistemático da figura humana, em um tensionamento irresolúvel de sistemas econômicos, políticos e tecnológicos, criados pelos homens: guerras, indústrias, classes, revoluções. Essa seria, a nosso ver, a hipótese tenaz lançada por Farocki em *Entre duas guerras*, ao recuperar o passado alemão e reapresentá-lo, no cruzamento entre técnica, ideologia e sonho, reavaliando o contexto da tomada do poder por Hitler. Nesse jogo incerto, entre revolucionários, capitalistas e sonhadores, entre planificadores do mundo e do tempo, em larga

medida, o que se tornou obsoleto, o que perdeu todas as batalhas, foi o braço humano, o braço do trabalhador. A violência e a exploração, sem escolherem posições morais ou ideologias, apegam-se, antes, às entranhas constrangidas da vida, sob a forma do progresso e do capital, em um mundo que perdeu contato com "a verdade tangível", com a miséria concreta e a realidade das pessoas. É nesse sentido que o engenheiro socialista pode dizer que "esse tal de Hitler fala como um marxista", após ouvir da boca de sua amante o relato das palavras do ditador.

> *Entre duas guerras* pertence à categoria de filmes relativamente rara que não tentam ilustrar as perspectivas marxistas e postulá-las como análises; em vez disso, o filme trata suas "verdades" como se fossem elas mesmas uma questão de perspectiva, parte de um passado não mais acessível para nós nem para os sujeitos do filme, evidentemente, os quais tentam todos "aprender com a história" e se encontram, portanto, necessariamente separados dela (ELSAESSER, 2004, p. 96).

No fundo, tal questão corresponde à discrepância entre as relações concretas, existentes na sociedade, e as representações do mundo, as suas imagens, que assumem variados meios de comunicação e produção — linguagem, televisão, usina, cinema, computação. E, não por acaso, a abertura do filme trazia o plano das mãos femininas, que digitavam em um teclado de computador, como que atualizando a questão da técnica, para um tempo que ultrapassa a fronteira diegética da narrativa. As imagens das fábricas, sejam os muros, as instalações ou as fotografias que vemos em *Entre duas guerras*, pouco revelam de suas "verdades tangíveis". Elas constituem, não obstante, elementos que Farocki retoma para desenvolver, no ano seguinte, uma reflexão mais fortemente baseada na forma do ensaio. Em *Indústria e fotografia* (*Industrie und fotografia*, 1979), Farocki utiliza os materiais reunidos nas pesquisas de locação de *Entre duas guerras*. Algumas imagens se repetem, entre um filme e outro, como o caso emblemático do *travelling* no muro da fábrica e a sequência do carvão, planos que são, contudo, ressignificados por um outro trabalho de narração.

* * *

A primeira imagem de *Indústria e fotografia* mostra, inserida sobre um fundo de papel quadriculado, a *soma* de duas palavras escritas à mão da seguinte maneira: "INDÚSTRIA + FOTOGRAFIA". Essa folha, normalmente usada para regular os

riscos do lápis, para aperfeiçoar a coordenação de crianças, para permitir o esboço de gráficos, diagramas ou modelos, para moldar, enfim, as expressões do corpo e do espírito, remete ao caráter técnico da grafia. Perfeitamente inseridas nos intervalos quadriculados, as letras chamam atenção pela padronização espacial da forma, pela apreensão algo matemática do traço vivo produzido pela mão. O comentário em voz *over* explica que "este é um filme sobre indústria e fotografia; indústria e fotografia são duas palavras que têm a mesma sonoridade em alemão". Surgem então dois planos que mostram instrumentos e instalações industriais, o que dá início a uma reflexão sobre o caráter interseccional dessas duas esferas, a indústria e a fotografia, ambas envolvendo formas específicas de *reprodução técnica*.

No plano que segue, formado por uma série de fotografias, lado a lado, encontramos variações e decomposições cinéticas de uma construção do tipo moinho — um tipo de inversão das propostas de Marey e de Muybridge, sobretudo, que se interessava por catalogar o movimento das coisas animadas. Logo após, vemos uma única fotografia, com várias máquinas idênticas, em série, dispostas ao longo de um galpão, um plano que chama atenção para o movimento de mecanização do trabalho. A interseção dos âmbitos fotográfico e industrial adquire, aqui, uma expressão imagética forte, pela via da reprodutibilidade técnica, sendo submetida, no momento seguinte, a um ligeiro deslocamento. O comentário informa que "as palavras indústria e fotografia se deixam unir de maneira fluida, para formar o termo *fotografia industrial*" (FIG. 30A). Na tela, surge uma cartela, também em fundo quadriculado, com as mesmas palavras escritas à mão, anteriormente, separadas desta vez por um sinal de subtração: "INDÚSTRIA – FOTOGRAFIA". Ou, talvez, por um hífen, já que o comentário da voz *over* se refere à fusão dos dois substantivos, em uma única expressão. Tal ambiguidade é profícua, pois onde estava o sinal de adição, indicando a reunião de dois termos distintos, está agora o hífen, que indica justaposição, mas que pode ser lido, também, como um fator de perda, um operador de subtração.

Nesse ponto, como que articulando os elementos anteriores, Farocki entra, de maneira sutil, na questão norteadora do filme. Vemos a fotografia de uma grande instalação industrial, com sua enorme chaminé, que se ergue até o céu. Trata-se, como informa o comentário em voz *over*, de uma imagem do fotógrafo tchecoslovaco Jaromir Funke, em cuja composição, como afirma a narração, "as palavras indústria e fotografia se uniram". Essa imagem reflete, portanto, a "justaposição subtrativa" entre indústria e fotografia — o menos e o hífen, que não se excluem. A constatação é de

síntese entre os termos da equação, que teriam se fundido, em um mesmo movimento de organização do mundo, um devir midiático que deixa resto zero, como no "*Verbund*" de *Entre duas guerras*. "Afirmo que essa é uma natureza morta, a vida na imagem parou", prossegue o comentário, enfatizando que os traços do trabalho, as figuras humanas, os sinais de existência "quente", foram apagados, subtraídos, para dar lugar a um monumento da técnica e da razão instrumental. A elaboração estética estabelece, grosso modo, uma orquestração quase simbiótica da criação fotográfica com os princípios da atividade industrial. Resulta uma composição que reduz a imagem à expressão de aspectos valorizados pela indústria, em sintonia com a racionalidade científica e o desenvolvimento técnico. A expressão repercute, sintomaticamente, a sugestão do filósofo argentino Fabian Ludueña Romandini, para quem a técnica seria o fenômeno humano pelo qual a "loucura da razão" toma posse do mundo, em sua totalidade (ROMANDINI, 2017).

O antídoto contra a fusão midiática da indústria com a fotografia consiste, como afirma o comentário, no exame daquelas imagens "em que fotografia e indústria não se fundem, imagens contraditórias, caóticas, fragmentárias, imagens piores e que, por isso mesmo, têm mais a dizer". Ao delinear, no dispositivo do cinema, os limites entre o dentro e o fora (HILLAIRE, 2018), Farocki "escava" a constituição gradativa de um "olhar industrial" nas fotografias do trabalho da primeira metade do século XX, que relegam a um segundo plano os elementos humanos. Sob esse olhar, modulado pela visão e pela presença dos aparelhos técnicos, as máquinas e as instalações industriais adquirem uma escala superdimensionada e, por que não, monumental. É isso que está em jogo quando o fenômeno da técnica toma posse do mundo, nas palavras de Romandini, desterrando Gaia e outros dáemones, as figuras de uma mediação cosmológica, para constituir os Mitos modernos que, tal como as colossais fotografias das instalações industriais, equivalem a "formas sem conteúdo" (ROMANDINI, 2017, p. 66). Perde-se em mediação, em temporalidade e em ritualidade, "ganha-se" em velocidade, imediatismo, padronização, conhecimento científico e "otimização" das dinâmicas da vida. É significativo, portanto, que o diretor pretenda examinar "imagens piores", pois, no estado anterior à padronização acirrada da tecnologia e do olhar, quando a representação está menos codificada, elas teriam "mais a dizer".

Se, logo no início do exame dessas imagens contraditórias, Farocki "retoma fotografias de trabalhadores nas minas do início do século XX, para pensar o modo

como a vida se fixa na imagem e […] a fotografia colabora com a grande indústria" (FARIA, 2013, p. 17), sua reflexão mira, antes, o processo de esvaziamento da vida nessas imagens. A desaparição, ou o ocultamento do *pathos* humano, corresponde a um fenômeno sócio-histórico legitimado pela abstrata complacência tecnológica e pela escala sobre-humana do organismo industrial. O mesmo artifício pelo qual "a vida se fixa na imagem" é aquele que, ao colaborar com a grande indústria, contribui para condicionar a experiência da vida, segundo padrões técnicos das mídias e das máquinas. O fotográfico, cabe dizer, remete não apenas às imagens fixas, mas também aos trechos filmados, fotografias em movimento, que reforçam o contraste pelo qual a "fixação" do mundo é feita, por máquinas cada vez mais rápidas, capazes de apreender tudo, de registrar cada respiro dos operários, como parte de uma ininterrupta sinfonia industrial.

O ponto de partida, portanto, são registros de uma mina na Silésia, no ano de 1900, onde ainda vemos trabalhadores cumprindo tarefas manuais, inseridos em processos não automatizados, com poses e gestos que valorizam visualmente suas atividades. O mesmo dispositivo que eterniza essas figuras, ao lado de objetos, utensílios e animais de carga, é aquele que subordina suas ações aos parâmetros de uma visualidade técnica, antecipando sua obsolescência e seu arquivamento. Os corpos respondem a um princípio midiático explícito, como informa o comentário: nas fotografias iluminadas por flash de magnésio, capaz de fazer brilhar toda superfície refletora, as pessoas fotografadas devem interromper seus movimentos, como bonecos de museu. As mesmas existências que, décadas mais tarde, serão crescentemente invisibilizadas e relegadas a um papel secundário, diante da supremacia das máquinas, manifestam, em 1900, um último e contraditório fulgor. Seus corpos são inscritos nas imagens por um dispositivo que, ao mesmo tempo em que realça os gestos do trabalho, integra-os ao ímpeto do progresso e engendra seu apagamento. Se, como diz o comentário, "os homens, os animais, as coisas, têm aqui um lugar racional na estrutura do mundo", fica evidente que o germe da racionalidade midiática, que toma posse do mundo em sua totalidade, já foi despertado. Diminui-se a distância entre produzir e reproduzir — e isso por meio da reprodutibilidade técnica da imagem.

Descobrimos, afinal, que a mina era algo provisório, uma etapa para a fase subsequente do desenvolvimento tecnológico. Em uma nova sequência de fotos, dotadas de um fator de cálculo menor, vemos figuras humanas em posições

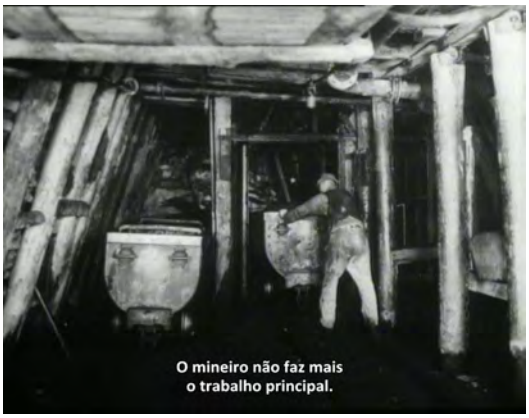
desconfortáveis. Elas atravessam espaços inóspitos, túneis estreitos, lagos subterrâneos, com a ajuda de aparatos técnicos, como cordas ou um carrinho propulsor. As máquinas ainda têm papel acessório. Sem tardar, a situação se inverte, o trabalho principal passa a ser feito pelas máquinas: "Como numa fábrica, o mineiro só intervém se a máquina precisa de ajuda. Trabalho auxiliar, apenas" (FIG. 30B e 30C). À medida que o modelo industrial é imposto, o labor é mecanizado; as figuras humanas são apagadas das fotografias ou relegadas ao segundo plano; vez ou outra, resta um trabalhador solitário, em meio às paredes da caverna, cercado por aparelhos, carrinhos e esteiras, ou operando máquinas de corte modernas. A técnica tomou posse do mundo, em cada um de seus estratos, inclusive o subterrâneo, da extração do carvão.

Pequenas instalações de mineração subsistem até 1976, competindo com as grandes minas em condições desiguais. Em 1935, afirma o comentário, "o velho trabalho de mina já é uma raridade, uma lembrança à margem, como o ferreiro, o sapateiro, o carpinteiro, encontrados apenas nas lacunas deixadas pela indústria". E a indústria, esse monstro da técnica, com narinas de fumaça estendidas para o céu, deixa poucas lacunas no mundo, se apossa de tudo com garras de aço. Farocki distingue, neste trecho, os "trabalhos essenciais", dos quais a vida depende, como a obtenção do pão e do carvão, daqueles que pertencem à esfera do *business*, isto é, ao mundo dos negócios e da mecanização. Em 1935, as imagens do trabalho manual já pertencem à história da cultura. São resquícios de um passado que, cada vez mais rápido, torna-se distante, substituído pelo trabalho filmado. Mais ainda, a performance do corpo é padronizada, submetida a uma lógica cinemática e maquínica de operação[56]. É o advento da energia a vapor e da luz elétrica, a passagem das torres de madeira para as torres de aço, transformações que Farocki delineia em uma sequência de imagens fixas, conectadas cronologicamente por efeitos de fusão.

O comentário afirma que, nas fotografias das cidades, o excesso de cliques sobre os mesmos símbolos acaba por esvaziar o olhar, demandando a utilização de perspectivas inusitadas, para que ele seja novamente preenchido. Também a torre, como a encontramos nas minas, é um símbolo que demanda exame detalhado, quer dizer, "é um mecanismo, mas também uma construção; isso significa que é construído

[56] É curioso observar a sedimentação, no senso comum, da máquina como metáfora para o corpo. Esta ideia tem muitos antecedentes importantes na história do pensamento e da cultura, sendo um caso importante o do cineasta de vanguarda russo Dziga Vertov.

com a consciência de que representa algo". Pois o quê? Como resposta inicial, vemos uma série de fotografias de torres de minas feitas pelo casal Bernhard e Hilla Becher, mostrando a diversidade de construções possíveis para uma mesma expressão ou edificação. Farocki aprofunda mais a questão, nos devolvendo a 1911, com uma série de imagens da construção das siderúrgicas de Burghausen e Alsum.



Figuras 30A, 30B e 30C: *Indústria e fotografia*.

"Estradas são abertas, casas e lagoas desaparecem, a superfície da terra é alterada". O projeto industrial pressupõe toda uma transformação na configuração da paisagem, que rapidamente perde os seus atributos habituais e pontos de referência, até se tornar estranha. "Estranha", repete a voz *over*, do comentário. Trata-se, como sabemos, de uma palavra-chave das teorias críticas do capitalismo, associada à noção de alienação. Ambos os termos remetem, de maneiras diferentes, ao deslocamento ou à expropriação daquilo que antes era próprio. É o caso dos trabalhos essenciais e também dos seus produtos que, em vez de passarem diretamente por mãos humanas, tornam-se duplamente distanciados: primeiro, por serem produzidos como que magicamente, nos complexos industriais, segundo, por retornarem apenas pela via do consumo. Estará essa estranheza ligada à expressão das torres, nas imagens? Acarretará ela alguma forma sofisticada de controle ou exploração do mundo?

A resposta, claro, não é absoluta. Na reiteração do símbolo da torre e na reconfiguração industrial da paisagem, é um mesmo esvaziamento do olhar que tem lugar. A figura humana como que se retira do espaço, deformado. Esse espaço, por sua vez, deixa de pressupor um espectador humano. A ordenação do mundo não se pauta mais pelo trabalho do corpo, humano, e passa a produzir imagens igualmente

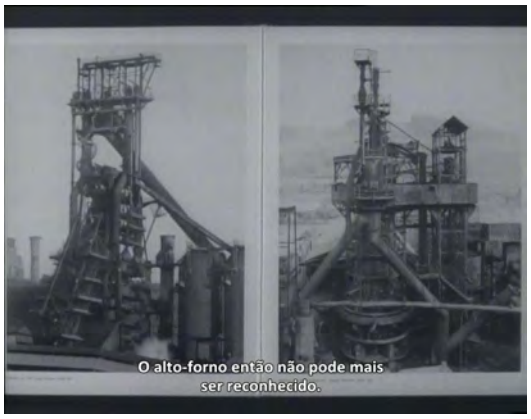
estranhas à natureza do homem. Imagens dominadas pela primazia das máquinas. Tais imagens, estranhas à natureza humana, geradas pela alienação do trabalho, resultantes de processos das máquinas, são ao mesmo tempo imagens banalizadas. Como afirma Günther Anders (o primo de Walter Benjamin, menos célebre, que foi casado com Hannah Arendt, e referência importante para Farocki), trata-se de uma dupla operação: a ferida da alienação e o estranhamento que ela traz vêm acompanhada do bálsamo enganoso da familiaridade (ANDERS, 2002, p. 130).

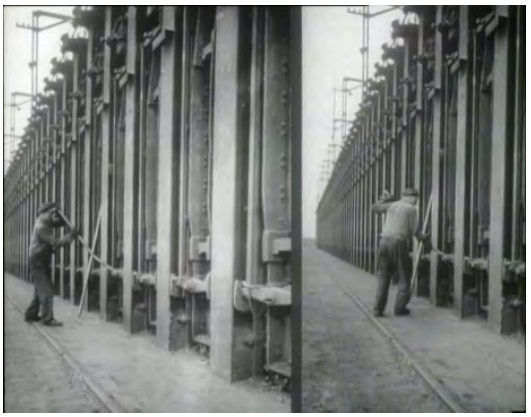
Indústria é ,também, o nome de um fenômeno difuso, mistificatório, em que o trabalho humano se torna estranho, distante e alienado, difícil de se acessar e compreender. Como vimos em *Sobre "Song of Ceylon", de Basil Wright*, as relações no espaço da fábrica são menos nítidas, pois o ritmo da vida, dentro delas, está "fixado" pelos moldes da tecnologia, tal como ocorre, aliás, nas cidades modernas em geral. Na distorção da dinâmica produtivista, em especial a capitalista, o circuito de reprodução irrefreável traz consigo um fator calculado de representação. Farocki reaproveita o mesmo *travelling* do muro de tijolos, mostrado numa das cenas de *Entre duas guerras*, alterando, desta vez, o teor da narração em voz *over*. Se, no filme de ficção, a voz do empresário dava instruções para que a representação da história fosse legitimada por fatores tecnológicos e econômicos, agora o comentário aponta para uma dupla invisibilização do trabalho. Uma primeira instância é produzida pela arquitetura, pela disposição da maquinaria nas fábricas; uma segunda é a reiterada pelos meios próprios da imagem, incapazes de penetrar no organismo da indústria.

> Uma palavra sobre a indústria e a alienação do trabalho: é algo novo na história que o trabalho não seja mais acessível, visível, que se esconda atrás dos muros, que se torne propriedade privada. O artesão trabalha na janela, o agricultor no campo, o comerciante vende no mercado. O que fazem é visível a todos. Com o advento das grandes indústrias, o trabalho não pode mais ser visto. Ele se torna invisível, perde sua clareza. Os nomes dos locais de produção permanecem para além dos muros. Alto-forno, coqueria, siderúrgica... Mas principalmente como palavras e representações de palavras, não como imagens e representações de imagens. Os locais de produção perdem sua clareza.

Enquanto ouvimos essas palavras, continuamos a ver os muros, até chegarmos na estrutura do alto-forno, cercado por tubulações, recoberto por acessórios de valor industrial. Até 1921, pelo menos, esse mesmo elemento do alto-forno era acessível ao entendimento, tanto da visão quanto da razão, como mostram as fotografias de

arquivo; sua *função* de produção era identificável a partir de sua *forma*. Agora, capturado pela nova escala industrial, ele se tornou encoberto, não apenas em função dos muros, que delimitam o acesso, mas, sobretudo, pelas mutações técnicas que obscurecem suas operações. O alto-forno não pode mais ser reconhecido: ele desaparece, na sua própria rede de canos, uma estrutura que privilegia a racionalização e a mecanização do trabalho, a otimização do desempenho. Diante desse labirinto para o corpo e o olhar, como reconhecer a lógica da exploração, que subjaz ao trabalho alienado? Como apreender as relações de produção? No caso de Farocki, será pela dimensão crítica da montagem, que decompõe o processo de construção e o funcionamento do alto-forno, retraçando sua história e oferecendo uma compreensão retrospectiva de sua presença no ambiente industrial. Vemos uma série de fotografias que mostram o manto de aço cúbico, a canalização anular, a rede para concreto, a fundação, a elevação circular, a parede de tijolos refratários para revestimento interno, o exterior, os andaimes para apoio, a fornalha-Cowper, a bateria de fornos, os canos de água e gás, a plataforma de trabalho, o elevador.





Figuras 31A, 31B e 31C: *Indústria e fotografia*.

A medida do humano, sua figura diminuta, se perde na atmosfera colossal e complexa das grandes fábricas (FIG. 31A e 31B). Enquanto as fotografias fixas ainda restituem algo da presença humana, nesses espaços de produção, sob o esforço da montagem, os *trechos filmados* mostram processos de trabalho automatizados, sob o domínio quase exclusivo das máquinas. Ora, se nem as instalações nem os gestos do trabalho são mais reconhecíveis pelo olhar humano, em meio à era industrial, é fácil concluir que as possibilidades de representação das diferentes mídias, da fotografia ao

cinema, também se modificaram profundamente — em uma dinâmica de retroalimentação. Primeiro, temos os gestos manuais, documentados na fábrica de Duisburg no ano de 1911, em fotografias encomendadas, na verdade, por uma firma que buscava vender máquinas para automatizar o controle das comportas (FIG. 31C). A mesma fotografia que documenta os corpos e os preserva na memória, também captura os gestos humanos, que devem ser substituídos por aparatos e ferramentas tecnológicas. Depois, temos a desproporção das grandes indústrias, diante da escala do olhar humano, a ponto das siderúrgicas perderem o atrativo fotográfico e a inteligibilidade. Elas são representadas, indiretamente, por suas realizações, como as pontes de ferrovias, que se repetem aqui e na cartela de título de *Entre duas guerras*. "Uma imagem deve resumir o que todo o investimento ferroviário representa". Como afirma a voz *over*:

> As câmeras fotográficas são construídas de modo a partirem do olhar humano. Mas a grande indústria faz um trabalho que o olho de um ser humano não consegue dominar. A indústria estende o trabalho por quilômetros, e une trabalhos de lugares separados. Talvez só se possa compreender a indústria com imagens de tamanho industrial, que não caibam em nenhuma casa, em nenhuma parede, bolsa, livro, em nenhuma retina.

Em *Indústria e fotografia*, as transformações de ordem técnica, costumeiramente chamadas de "progresso", resultam não necessariamente no aprimoramento do trabalho, mas sobretudo na mistificação do ambiente de produção. A mutação do alto-forno torna isso evidente, pois, com o passar do tempo, sua estrutura se obscurece, fica difícil desvendar seu funcionamento a partir da forma, entender sua posição na ordem complexa do sistema econômico e social. Sua forma, em suma, não corresponde mais à função. Os termos utilizados para esse tipo de desenvolvimento industrial, aliás, operam subconscientemente um rebaixamento da gestualidade humana no espaço da fábrica. Fala-se em incremento, eficiência, ritmo do trabalho, velocidade, capacidade de produção, redução do tempo, fatores que colocam as máquinas metálicas em permanente vantagem, quando comparadas com os corpos de carne e osso (ANDERS, 2011a). Se o discurso afirma, como no caso do empresário de *Entre duas guerras*, que trata-se de "melhoria", "avanço" e/ou "evolução", isso só pode ser compreendido sob as coordenadas de um arcabouço material e teórico determinado, dentro de uma visão de mundo na qual produzir *mais* é sempre melhor do que produzir *menos*. Para um contraponto, tomemos o panfleto *O*

direito à preguiça, do socialista franco-cubano Paul Lafargue. Além dos liberais e dos conservadores, ele confronta as posições marxistas predominantes no período, que continuavam presas aos critérios de progresso implicados na lógica da produção — como é o caso do engenheiro socialista de *Entre duas guerras*.

É de Lafargue a célebre formulação, que abre o primeiro capítulo de seu livro: "Uma estranha loucura se apossou das classes operárias das nações onde reina a civilização capitalista. (…) Esta loucura é o amor ao trabalho." No capítulo dois, ironicamente intitulado "Bençãos do trabalho", Lafargue traça um retrospecto da glorificação do trabalho, acompanhada pelo sofrimentos dos trabalhadores. São as horas exaustivas impostas pelas forças dominantes da sociedade, econômicas, religiosas e políticas. No terceiro capítulo, ele analisa como esse "supertrabalho" vai levar a uma perversa ideologia da "superprodução", que estará associada também à presença nefasta das máquinas:

> A paixão cega, perversa e homicida do trabalho transforma a máquina libertadora em instrumento de sujeição dos homens livres: a sua produtividade empobrece-os. (…) Uma boa operária só faz com o fuso cinco malhas por minuto, alguns teares circulares para tricotar fazem trinta mil no mesmo tempo. Cada minuto à máquina equivale, portanto, a cem horas de trabalho da operaria; ou então cada minuto de trabalho da máquina dá à operária dez dias de repouso. Aquilo que se passa com a indústria de malhas é mais ou menos verdade para todas as indústrias renovadas pela mecânica moderna. Mas que vemos nós? A medida que a máquina se aperfeiçoa e despacha o trabalho do homem com uma rapidez e uma precisão incessantemente crescentes, o operário, em vez de prolongar o seu repouso proporcionalmente, redobra de ardor, como se quisesse rivalizar com a máquina. Ó concorrência absurda e mortal![57]

O que *Indústria e fotografia* mostra, nas entrelinhas da mistificação industrial, é o acréscimo de exploração do empregado, à medida que o próprio trabalho se torna invisível, pela mecanização da produção. As máquinas de visão já não dão conta de *ver* ou, melhor ainda, de *dar a ver* a verdade de tais processos, velozes e intrincados. Elas se tornam máquinas de controle, de regulação, algo que Farocki aborda, mais tarde, em *A saída dos operários da fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995), *Olho/Máquina* (*Auge/Maschine*, 2000-2003) e *Contra-música* (*Gesen-Musik*, 2004). Mas essa questão não se resume ao cinema. A técnica, em geral, com seus dispositivos que deveriam, supostamente, libertar a humanidade das tarefas

[57] Texto completo aqui: https://www.marxists.org/portugues/lafargue/1883/preg/cap01.htm. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

subalternas, acaba por impor novas formas de coerção à existência do corpo, com condições de dominação radicalmente outras[58]. Por isso, seja aqui ou em *Em comparação*, que examina a produção de tijolos, é preciso desmontar as máquinas de produção — do trabalho e das imagens — para *dar a ver* aquilo que o capitalismo invisibilizou: as relações de trabalho, as formas de dominação e os esquemas de controle. Desmontar as imagens do mundo, remontá-las, compreendê-las, para tornar suas condições de existência claras, passíveis de crítica.

Em 1930, Georg Whilhelm Pabst dirigiu uma versão filmada da revolucionária *Ópera dos três vinténs* (*Die Dreigroschenoper*), de Brecht, versão essa que foi produzida pelo célebre estúdio alemão Nero-Film AG — responsável, dentre outros, pelo filme *M*, de Fritz Lang. O contrato previa que o autor teria direito a uma co-determinação sobre o roteiro, mas não sobre o filme, fator que levou a inúmeros conflitos. Em primeiro lugar, falharam as tentativas de acordo entre as partes envolvidas — Brecht, de um lado, o diretor, o roteirista e o advogado do estúdio, do outro lado. Mais importante ainda, Brecht achava impossível ceder em relação à sua própria obra, decidindo-se, antes, a expor o status de *commodity* da arte, por meio de um roteiro que, diferentemente da peça, trouxesse uma mensagem marxista explícita. A peleja acabou resultando na exclusão de Brecht do processo, por decisão da Nero-Film AG, mediante uma compensação financeira. O roteirista anterior, Leo Lania, também foi removido do projeto e substituído por Béla Balázs. Brecht, todavia, continuou a trabalhar no seu próprio roteiro, "um retrato (…) das guerras de gangue e corrupção no alto escalão, sem nenhuma reparação legal" (PARKER, 2014, p. 283). O filme, portanto, não foi baseado no roteiro de Brecht, intitulado "The bruise", embora tenha usado partes substanciais dele.

Alegando que a produção não havia cumprido sua obrigação contratual, de proteger a integridade da peça original, Brecht e o compositor Kurt Weill, seu parceiro, tentaram levar a situação a juízo legal. As causas, contudo, foram arquivadas ostensivamente, para não prejudicar os interesses comerciais, prática habitual na época (PARKER, 2014). Weill recebeu decisão favorável, devido às músicas que o estúdio adicionara. O tribunal foi contrário aos interesses de Brecht, que, sem mais alternativas, acabou chegando a um acordo com a empresa. Em todo caso, com base nessa experiência judicial, o dramaturgo acabou escrevendo o *O processo dos três-*

[58] Não nos cabe, aqui, julgar qual relação de trabalho é pior ou melhor, apenas tomar criticamente uma posição contrária às formas de subjugação da humanidade no âmbito das mídias e das máquinas.

vinténs, texto destinado a analisar o funcionamento perverso do sistema capitalista, no qual são sacrossantos os interesses financeiros. Ele aborda questões importantes das mídias de massa, constatando o tensionamento da arte, em um contexto de comoditização e profusão dos dispositivos técnicos[59]. Talvez sua formulação mais célebre, citada por Walter Benjamin em sua "Pequena historia da fotografia" (BENJAMIN, 1996: 106) e por Friedrich Jameson em uma nota do seu livro sobre *Brecht e o método*, seja a seguinte:

> O aparelho funciona como realidade, simultaneamente com o assunto. Uma tal situação não deu à aparelhagem as possibilidades que, em princípio, lhe caberiam. Independentemente de saber se a sua função principal seria a de criar o fenômeno social arte, ela teria também mais facilmente podido encetar esta via, se tivesse começado por ignorar a imposição de produzir qualquer coisa como a velha "arte". Utilizada, por exemplo, pela ciência — pela medicina, pela biologia, pela estatística, etc. — para fixar comportamentos visíveis ou mostrar processos simultâneos, ela teria, mais facilmente do que nestas circunstâncias, aprendido a fixar o comportamento dos homens entre si. Isto é bastante difícil e não será possível sem a delimitação de uma função precisa e segura adentro das tarefas do todo social. A situação torna-se tão complexa pelo facto de que cada vez menos uma simples "reprodução da realidade" pode dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não revela praticamente nada sobre estas instituições. A verdadeira realidade resvalou para o plano do funcional. A reificação das relações humanas, por exemplo a fábrica, não permite a apreensão destas últimas. É realmente preciso "construir alguma coisa", alguma coisa de "artificial", de "não-real". O que prova que também a arte é necessária (BRETCH, 2005, p. 84)

Ora, se Brecht dizia, já no início da década de 1930, que sem uma nova construção da arte seria impossível mostrar o trabalho, com suas relações de produção, e, portanto, de exploração, Farocki assume o desafio de encontrar novos modos de *ver* e *dizer* a realidade social. Modos, também, de ir ainda mais longe, mostrando não apenas a exploração dentro das fábricas, mas de que maneira o cinema e a câmera, enquanto máquina de visão, participam, eles mesmos, da dominação sobre o trabalhador. Se, para Brecht, o domínio das aparências tornou-se insustentável, de um ponto de vista crítico, para Farocki, além disso, ele tornou-se suspeito, de um ponto de vista técnico. Assim, é preciso, justamente, desmontá-lo, comparar seus elementos, enfrentar suas ilusões, reverter, contra ele, os meios específicos do cinema

[59] É impossível não lembrar, aqui, do texto que Walter Benjamin, que era um dos grandes amigos de Brecht, publicou em 1936 sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. O texto de Brecht, no entanto, é anterior ao de seu amigo, ainda que não contenha a mesma complexidade e densidade filosófica.

— ou, ao menos, de certo cinema, marcado por operações contra-hegemônicas. Encarar, com o trabalho *da imagem*, o gigantesco organismo da técnica, cuja arquitetura colossal oculta a verdade sobre o trabalho, bastando lembrar nas proporções do travelling final de *Indústria e fotografia*, ao redor do gigantesco complexo industrial, cujos limites não chegamos a entrever.

Elsaesser escreve que o problema, para Farocki, não reside nas imagens propriamente ditas, "mas na pobreza normativa dos usos, das formas de apropriação e circulação das imagens em um contexto antropocêntrico, em um olhar humano que é, ao mesmo tempo, origem e ponto de fuga da percepção" (ELSAESSER, 1985, p. 104). Vislumbramos, aqui, um questionamento amplo sobre os modelos de construção da imagem, que incidem sobre o próprio cinema, tomado em suas muitas mutações ao longo do século XX. Esse aspecto será visado em diversos dos filmes que comentaremos nos capítulos seguintes, que refletem sobre dinâmicas imagéticas específicas, além de procedimentos e elementos técnicos-midiáticos. O cinema é convocado, também, a partir de seus vínculos com outras manifestações da visão das máquinas, bem como das maneiras pelas quais a imagem em movimento pode ser cooptada pelas formas de exercício do poder.

2.4 Alguma coisa se torna visível

Uma mulher bate na porta de um quarto de hotel, anuncia seu nome, idade e descrição: "Sou Claire, 22 anos, esguia e flexível, especialista em massagem indiana nos pés". Lá dentro, um homem em trajes sociais fala, sem abrir a porta, que não espera por nenhuma Claire. Ela bate novamente, anunciando um segundo nome: "Ou sou Judy, do Oriente Médio, simples, limpa e legal". O homem manda que ela desapareça, mas caminha até a porta e a abre. Então, a mulher entra e anuncia um terceiro nome: "Sou Francesca, do calor ardente do México". Ele tenta mandá-la embora outra vez, entregando-lhe o dinheiro "para o táxi", mas ela se vira subitamente, sacando uma arma, que aponta para ele. "Sr. Jackson, conhecido como Rosenblum, conhecido como Frankson...", começa a dizer, descrevendo as participações desse figurão da CIA em operações imperialistas na Argélia, no Vietnã e na Venezuela, bem como sua colaboração com o Pentágono para o genocídio do Vietnã... Para se defender e ganhar tempo, o homem fala que "há dez anos atrás,

ninguém sabia o que era o Vietnã, foi a guerra que colocou o Vietnã no mapa". Depois, ele a provoca, dizendo que ela espera por algo no noticiário da noite que a indigne e dê coragem para puxar o gatilho. Nesse momento, a câmera abandona o homem e se vira para a televisão, mostrando a data e o horário da transmissão: "Sábado, 19 de abril de 1975, 18:59:15", próximo ao fim da guerra. A mulher responde que sim, ela espera que haja tiroteios no noticiário, mas para abafar o som da sua arma.

Utilizar o regime da televisão para contrabandear gestos políticos: em um nível metafórico, esse parece ser o sentido do assassinato, executado sob a blindagem sonora do jornal noturno. O contrabando, aliás, é uma das atitudes fundamentais do cinema de Farocki que, frequentemente, busca formas de atravessar mensagens e ideias subversivas nas fronteiras cerradas dos meios em que atua. Em *Brunner é o próximo* (*Brunner ist dran*, 1973), por exemplo, ele foi contratado pela SFB para fazer um curta-metragem com base no poema em prosa "Le mauvais vitrier", de Charles Baudelaire. Em vez disso, o diretor filmou um trabalhador que é chantageado pelo chefe.

Para postergar sua própria morte, o homem continua a argumentar; ele afirma que "a guerra é sobretudo um experimento, um experimento com objetivos de pesquisa, que não podem ser sequer formulados de antemão". Seu discurso embaralha causas e efeitos. Ele pergunta, retoricamente, quem foi que deduziu que bombardear o Vietnã do Norte "traria a democratização e uma nova cultura de resistência". A resposta, dada por ele mesmo, é que "a ciência estadunidense [...] concebeu essas coisas, os bombardeios [...] lavraram o Vietnã, tornando-o maior e mais visível". Ele também ironiza a prática e a teoria da guerrilha, a ideia de "criar muitos Vietnãs". Ele tenta, em suma, confundir a mulher com palavras que delineiam uma imbricação entre o poder e a resistência, entre a repressão e a confrontação, enquanto pega, desapercebidamente, uma navalha no bolso para reagir. Um corte mostra a guerrilheira, no contraplano. Ela fala que "o início de uma investigação é a conexão de duas ideias, mas o término é a separação, o isolamento de uma ideia". Uma inserção musical dramatiza a antagonização dos personagens, enquanto a câmera se move para focalizar a televisão, com o início do noticiário das 19 horas.

De um lado, vemos a mão da mulher com a pistola; do outro, a mão do homem, em riste, com a navalha. Corte para a tela da televisão, em *close-up*. O duelo é mantido em suspensão, durante cerca de quatro minutos, enquanto assistimos à

transmissão de uma reportagem do Vietnã, que mostra uma multidão desesperada (habitantes do Vietnã do sul), que força a entrada em um avião, a fim de abandonar o país. Escutamos apenas o áudio da televisão, sem indícios do desfecho da situação, no quarto. Então, um novo corte vem mostrar, em *plongée*, os dois corpos estendidos no chão, o homem e a mulher, com duas poças de sangue, que quase se tocam, bem ao meio do caminho. Surge a cartela de título.

Em alemão, *Etwas wird sichtbar* (1982) significa, literalmente, "Alguma coisa se torna visível", enquanto o título internacional utilizado foi "Before your eyes, Vietnam", que se traduz para o português como "Diante dos olhos, Vietnã". Trata-se, evidentemente, de uma reflexão sobre a visibilidade, não apenas sobre *o que* se torna visível, mas também *como* e *por quê*. Ao mesmo tempo, efetua-se uma reavaliação de coisas aparentes, para que se descubra, nelas, algo de imperceptível, uma perspectiva insuspeitada. *Natal branco* e *Fogo inextinguível*, que tematizavam a Guerra do Vietnã, ainda em curso, faziam, cada um à sua maneira, uma crítica militante das formas de produção e representação da violência. *Diante dos olhos, Vietnã*, ao retomar o conflito em retrospecto, faz um balanço distanciado das posições implicadas naquele momento, a fim de extrair determinadas lições. Tal balanço evidencia, também, as contradições inerentes ao próprio cinema de Farocki, suas estratégias pessoais de filmagem e montagem, sua militância política, pela via das imagens. Para Elsaesser, o cineasta aborda um determinado tópico quando esse o convida — praticamente o obriga — a tomar uma posição moral contra si mesmo:

> Em outras palavras, ele deve desenvolver uma dinâmica de si e do outro que o permita interrogar sua própria prática e colocar em risco sua própria autoconfiança intelectual, na meticulosa (e por vezes impiedosa) representação do outro (inimigo, antagonista, alter ego secreto). Em *Diante dos olhos, Vietnã*, trata-se literalmente de um espelho no qual os protagonistas — e, através deles, o cineasta — são forçados a olhar, a fim de perceberem seu parentesco conluiado [*collusive kinship*] com o ponto de vista do agressor no Vietnã (ELSAESSER, 2004, p. 18).

Apesar dessa formulação ser demasiado esquemática, pode ser útil retomá-la, aqui, para pensar as relações elaboradas em *Diante dos olhos, Vietnã*. Ao final do filme, quando os detetives investigam as mortes no quarto de hotel, o parentesco de pontos de vista com o agressor é simbolizado pelas duas poças misturadas no chão — uma com o sangue da guerrilheira, outra com o do agente da CIA. Todavia, as nuances colocadas ao longo da narrativa são muitas, não se tratando meramente de

equivaler posições, como se fossem os dois lados de uma mesma moeda. *Diante dos olhos, Vietnã* lida, simultaneamente, com a guerra e sua — sempre inadequada — representação midiática, encontrando, na passagem do amor ao conflito armado, um sistema peculiar de coordenadas incongruentes. Ao mesmo tempo, ele considera a dimensão operativa das mídias, que não se reduzem à lógica da representação narrativa. Acompanhamos o casal Anna e Robert em fases distintas da sua relação: a cumplicidade militante, a vida em conjunto, a separação. Como pano de fundo, o passado em comum no movimento estudantil da Berlim Ocidental, nos anos 1960 e 1970, correlacionado à biografia do próprio Farocki. Se, no início da narrativa, existe entre o homem e a mulher um desejo de cooperação, fundado na promessa do amor e na reflexão política, o desfecho traz à tona a compreensão melancólica de que não podem seguir juntos.

Essa constatação associa, à personagem da mulher, a afirmação de algo mais abrangente, como podemos ver na cena do porto de Wihelmshaven, ao final do filme, quando ela se separa do seu novo companheiro. A consciência dela, mais complexa do que o ponto de vista masculino, limitado, agrega pelo menos duas diferenças fundamentais: uma ligada às posições de gênero, que oprimem a mulher, inclusive no interior da própria militância anti-imperialista, e outra ligada aos propósitos mais gerais da militância.

Ao longo do filme, as dificuldades pessoais de Anna e Robert adquirem uma presença silenciosa, dado que seus esforços de elaboração da experiência se concentram nas análises da guerra ou da luta, esferas sociais mais abrangentes. Exigências e meditações políticas permeiam, repetidamente, as cenas de convivência, na rua ou no apartamento, informando até mesmo as situações mais banais. Nas conversações do casal, surgem elementos de condensação poética como aforismos e metáforas que dificultam o fechamento de sentido em torno de referentes sócio-históricos exclusivos ou de categorias demasiado abstratas. A narração contribui, antes, para ressaltar os vínculos possíveis entre as diferentes situações mostradas, ao estabelecer passagens continuas entre o aqui e o acolá, o antes e o agora, o pessoal e o político. “Eu havia quase me esquecido dessa guerra”, afirma Robert ao caminhar pelas ruas, de braços dados com Anna, logo após se encontrarem em um protesto no começo do filme, “e agora ela se aproxima outra vez”. Algo válido, em certa medida, para o Farocki de *Natal branco*, de *Os jornais deles*, de *Fogo inextinguível*, que retoma em 1982 a reflexão sobre a Guerra do Vietnã. “Eu falo sobre mim e falo sobre

a guerra", afirma Anna logo a seguir, enquanto ambos conversam sentados no bar. Robert recorda que em 1972, possivelmente à época do movimento estudantil, eles queriam conectar tudo, fazer a crítica da violência do mundo em sua complexidade de relações inextrincáveis.

Em 1975, época na qual a maior parte do filme está ambientada, a narração concebe um fluxo de transições que faz emergir, a partir de prismas subjetivos, encenações ligadas à situação do Vietnã, bem como representações midiáticas que os personagens presenciam. Também no protesto, do começo do filme, antes da polícia atacar os manifestantes, vemos um deles pegar uma garrafa cheia de sangue e derramar o conteúdo sobre a própria cabeça. Ele é mostrado frontalmente, com o líquido escorrendo na face, enquanto um grupo de pessoas, ao fundo, segura uma faixa com a inscrição "Krieg der Dörfer gegen der State" ("Guerra do povo contra o estado"). Nesse momento, uma transição em fade nos leva a uma sequência de três cenas fulcrais, que representam etapas do conflito do Vietnã. Na primeira, nas águas do rio, um soldado vietcongue explica a uma criança porque deve haver guerra no Vietnã, associando o imperialismo estadunidense a uma longa tradição de maus imperadores, vencidos pelo povo. A cena é encerrada com a criança perguntando: "como podem os aldeões vencer um exército que tem aviões, tanques e bombas?". Na segunda cena, soldados estadunidenses torturam um aldeão, para tentar entender por que ele toma o partido dos Vietcongues, sendo que o exército imperialista, segundo eles, utiliza as mesmas estratégias de aproximação popular. Ao fim da cena, os torturadores não entenderam nada sobre o porquê de serem malvistos pela população. Na terceira cena, um soldado vietcongue explica uma estratégia de espalhar armas antiaéreas falsas, para confundir os bombardeiros estadunidenses. Quando ela se encerra, um corte seco nos devolve ao manifestante que derrama o sangue na cabeça, segundos antes da polícia agir de maneira autoritária e reprimir o protesto.

Segundo Elsaesser (2004, p. 140-141), "assim como ocorre em certos filmes de Duras, a história de amor fornece o suporte ficcional para instalar uma situação dialógica que ecoa ao longo do filme e não está confinada ao casal". Em torno do homem e da mulher, aparecem personagens e elementos que complexificam a dinâmica discursiva, como o marido (militante), o outro companheiro (Michael, poeta) e o dono da indústria química (comunista durante a noite). Em um momento marcante, com Anna, Michael e uma criança, na sala de um apartamento de classe média, a televisão exibe, outra vez , o noticiário das 19 horas, conforme vimos na

cena do quarto de hotel, mas agora com a data de transmissão dez dias à frente, "terça-feira, 29 de abril de 1975". A reportagem, novamente sobre o desespero dos milhões de refugiados vietnamitas, que tentam sair do país, é entrecortada por recitações de poemas. Primeiro, um único verso do dramaturgo Heiner Müller, o mesmo que Robert havia dito para Anna em um dos passeios do casal pelas ruas, à noite ("O Belo é um fim possível para o horror")[60]. Depois, a recitação que Michael faz de um verso e meio de Rilke, poeta que soube, como poucos, articular as alturas metafísicas e as experiências mais elementares da existência: "Pois o belo não é mais / do que o começo do terrível, que ainda mal suportamos". Esse fragmento, extraído da primeira estrofe da primeira das *Elegias de Duíno*, confere à cena uma tensão, entre a sugestão poética de uma experiência insuportável e a narração televisiva do horror no Vietnam.

Por fim, em um giro dialético, Michael volta ao primeiro verso, de Müller, e conta a Anna que há outro poema relacionado, em que a ideia de Rilke está como que invertida: trata-se da peça "Imagens", escrita por Heiner Müller. Um breve som desarmônico invade a imagem, e, então, ele recita o poema completo, que alude à dupla natureza do imaginário, capaz de fornecer, ao mesmo tempo, fantasias pessoais exuberantes e visões políticas judiciosas. Ambas as referências evocam, cabe dizer, relações discordantes entre o horror e a beleza, em um tipo de percepção cíclica, dado que, para Rilke, "o Belo não é mais / do que o começo do terrível", e, para Müller, "o Belo é um fim possível para o horror". Michael começa a recitar o poema inteiro, dentro do apartamento, mas só o termina nas proximidades do Mar do Norte, à beira do Lago Bant, enquanto mira, carregando a criança nas costas, a ponte finissecular de Kaiser Wilhelm, em Wihelmshaven.

Corte para Anna, de pé, no apartamento, enquadrada da cintura até os joelhos, ao lado da televisão, que continua a transmitir cenas do Vietnã. Ela levanta a saia

---

[60] Farocki, cabe dizer, guardava uma admiração fortíssima pela obra de Heiner Müller, autor que ele entrevistou em pelo menos duas ocasiões: na obra conhecida como *Entrevista: Heiner Müller* (*Interview: Heiner Müller*, 1983), presumivelmente perdida, em que eles conversam sobre teatro e outras coisas; e para a edição de número 293 da *Filmkritik*, em 1981 (FAROCKI, MÜLLER, 1981). Essa última entrevista pode ser lida, em francês, no seguinte endereço eletrônico: http://revueperiode.net/limaginaire-colonise-rencontre-entre-heiner-muller-et-harun-farocki/. Além disso, o cineasta realizou, em colaboração com Hanns Zischler, uma encenação das peças *Die Schlacht* e *Traktor* no Teatro Basel (em Basileia, na Suíça), ambas de Heiner Müller. O folheto de divulgação pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: https://www.harun-farocki-institut.org/de/2019/03/22/maerz-2019-die-schlacht-theaterauffuehrung-basel-1976/. Por fim, uma versão televisionada da peça resultou no filme *A batalha. Cenas da Alemanha* (*Die Schlacht. Szenen aus Deutschland*, 1976), cuja direção Farocki assina junto com Zischler.

escura e mostra o sangue, a escorrer por entre as pernas, em um ato que demarca uma diferença fundamental em relação ao sujeito masculino. Na cena seguinte, de fato, Robert explica a terceira etapa do seu diagrama de fluxo (visto em um quadro negro, na parede), utilizado por ele para lidar, de maneira altamente esquemática, com seus sentimentos destrutivos. De um lado, a abstração intelectual da experiência, cuja elaboração segue um modelo determinado; de outro lado, a concretude do sangue, que escorre do corpo de Anna, enquanto ela elabora sua percepção de mundo. Ela conta, ainda de pé, ao lado da televisão, que em 1975, quando os Vietcongues chegaram em Saigon, ela estava sofrendo muito. Ela relembra as palavras do fascista modernista Marinetti, que teria dito que a guerra é a higienização do povo. Enquanto ouvimos uma música, disjuntiva em relação à imagem, a câmera se afasta com um *travelling* para trás, reunindo, no mesmo quadro, o corpo da mulher que sangra, a sua fala e as cenas dos refugiados vietnamitas, na televisão ao lado.

De resto, as imagens da televisão, dos jornais ou das fotografias são frequentemente convocadas, como pontos de tensão no processo de apreensão e transformação da realidade. A narração incorpora, ademais, um esforço adicional de elaboração do fenômeno histórico e da experiência, em 1982, no intuito não apenas de *diferenciar* os elementos da violência, traçando seus vínculos, mas também de aprender a *separá-los*. Em uma das principais análises existentes sobre o filme, Elsaesser (1985, p. 117) afirma que:

> As várias formas de descontinuidade e heterogeneidade na articulação do espaço e do tempo, as substituições e os apagamentos de um enunciado estável, em relação a personagens e lugares, a assincronia de som e imagem estão [...] diretamente conectados à dialética fundamental que parece ser, para Farocki, o eixo em torno do qual giram tanto os problemas políticos quanto as estratégias narrativas e enunciativas: é a dialética do unir e separar, da qual a história de amor é a contraparte ficcional [...] .

Tal dinâmica particular, que Elsaesser nomeia, apropriadamente, como uma dialética do unir e separar, constitui um problema de criação cinematográfica fortemente associado à "montagem de ideias", preconizada por Farocki. Unir e separar é o princípio fundador da organização de imagens no cinema. O filme sobre a Guerra do Vietnã, então, torna-se *um filme sobre as imagens do Vietnã*, e, mais especificamente, *um filme sobre as imagens do Vietnã em Berlim e na Alemanha Ocidental*. De novo, há uma imbricação de experiências, em ordem global, como

acontece em *Os jornais deles*. Trata-se de recolher as imagens do mundo e desjuntá-las, provisoriamente, em suas formas e manifestações variadas, a fim de buscar novas possibilidades de compreensão e de planejamento da ação.

O filme está repleto de expressões visuais que remetem à dialética da união e da separação. Na cena do protesto na rua, Anna e Robert terminam separados do restante do grupo, ao qual estavam unidos em causa. A cena do crime do quarto de hotel termina, como dissemos, com as poças de sangue unidas de inimigos mortais. Ainda no diálogo sobre obstruir a destruição, Anna compartilha com Robert "um pensamento simples: a guerra dos EUA contra o Vietnã é como uma imensa máquina enfrentando uma pequena ferramenta; a máquina não pode vencer a ferramenta ou mal pode vencê-la". Em determinado momento do diálogo no quarto de hotel, a guerrilheira afirma para o agente da CIA que "o início de uma investigação é a conexão de duas ideias, mas o fim é a liberação, o isolamento de uma ideia". Ao final do filme, sobre a ponte, Anna conversa com seu novo companheiro, Michael. Como que reverberando uma declaração anterior de Robert, segundo a qual em 1972 "eles quiseram conectar tudo", Michael afirma que é preciso fazer distinções. "Duas coisas podem estar muito próximas e cada uma pode ser tomada de maneira distintamente. Ou elas são mantidas bem distantes e, todavia, intimamente ligadas uma à outra". Mas para Anna, que não concorda, fazer distinções (*auseinanderhalten*) não é o bastante, pois isso seria tomar como dadas as conexões. Ela afirma:

> Sim, fazer distinções... Mas como? Primeiro, as crianças vietnamitas despedaçadas pelas bombas de fragmentação estadunidenses. Depois, as montanhas de corpos no Camboja, crânios esmagados e fígados arrancados. Então, os navios naufragados, cheios de refugiados vietnamitas que tentam escapar dos novos campos de concentração. [...] Eu tive um sonho. Eu caminhava através de um campo de batalha e contava os mortos. Quando a guerra acaba, o cientista atravessa os campos cheios de corpos. Ele conta os mortos. Ele afirma que um morreu disso e outro daquilo. E ele anota as pistas. Isso é uma mancha de sangue comunista e isso é um esguicho de sangue imperialista. A analisa continua no laboratório. Determina-se quais são os componentes do sangue. "Este 30% desse sangue foram derramados com justiça, 35% foram um erro histórico, 12% foram derramados por causa de falhas políticas, das quais 4% podiam ter sido evitadas". Isso se chama fazer distinções... Mas eu prefiro separar [*trennen*]. [E em voz *off*:] Em 1977, eu queria separar tudo.

Ao fim dessas palavras, ambos estão exatamente no meio da ponte conhecida como Kaiser Wilhelm (na cidade de Wihelmshaven), que começa a girar em uma

cena magistral que vem expressar, com grande inventividade visual, a perspectiva de separação anunciada na fala. Primeiro, quando a ponte começa a se mover, vemos em plano médio os dois interlocutores, cada um imóvel em uma beirada diferente da ponte. Depois, um plano geral feito em *plongée* expressa o distanciamento entre eles no espaço, enquanto a ponte continua a se mover. Em um terceiro momento, vemos um plano médio de Michael imóvel, com a paisagem ao fundo, seguido por um plano médio de Anna da mesma maneira. Esses dois planos mais fechados demarcam o apartamento entre os personagens. Um derradeiro plano, abertíssimo e captado a partir de uma posição mais afastada, registra a ponte de lado, em suas reais dimensões. Sobre esse plano, ecoa a voz da guerrilheira do início do filme, que volta a surgir após um corte, ainda no quarto do hotel, para repetir, com uma ligeira modificação, sua fala de que "conectar ideias é o início de uma investigação". Agora, em vez de usar o termo "isolar", ela afirma: "no final, você as *separa*" (grifo nosso).

Retomemos o momento em Anna e Robert estão em um quarto, cheio de fotografias da Guerra do Vietnã penduradas na parede. Logo no começo da cena, a câmera percorre lateralmente algumas das imagens e acaba por se deter, com um *close-up*, em um espelho retangular no qual o casal está refletido frontalmente, em meio às demais fotografias. Robert interpreta uma das imagens, delineando o significado da guerra com um discurso aparentemente sólido, mas Anna, após ouvi-lo, cobre o rosto do companheiro no espelho, com uma das mãos, e questiona: "Como é ilícito..." — um corte nos reconduz ao plano médio, revelando os corpos dos personagens diante do espelho e da parede com fotos — "uma imagem de nós dois em meio às imagens da guerra". Seus pontos de vista diferem: ele sugere uma associação hollywoodiana com os filmes de guerra, "uma excitante história de amor em meio ao genocídio e à guerra". Ela, por sua vez, reforça que a imagem não pode ser um espelho, pois existe uma defasagem no processo de representação que a torna fraturada. "Parece tão obsceno", ela diz, "porque nós não estamos feridos; as vítimas nessas imagens estão sujas de sangue, mas nenhum dos perpetradores está ferido".

Como que afetada pelo diálogo, a câmera modifica seu ponto de vista e busca enquadramentos que não mostram os semblantes do casal refletidos no espelho. Esse será filmado, vazio, em mais duas ocasiões da sequência, pois uma imagem não basta para representar ou evidenciar, seja a realidade da guerra, seja a posição subjetiva de quem a olha. Ao final do diálogo, transformado pelos questionamentos cruciais de Anna, Robert afirma que "a questão não é o que a imagem mostra, mas o que se

encontra por trás da imagem". A questão, sugere Elsaesser, é "reconhecer o invisível dentro do visível, ou detectar o código por meio do qual o visível é programado" (ELSAESSER, 2004, p. 12). Pouco depois, ainda no quarto com as fotos, Anna reflete sobre a similitude aparente das imagens utilizadas nos panfletos dos militantes e nos jornais convencionais:

> Queríamos fazer essas imagens circularem. Eu costumava distribuir panfletos, talvez com essa mesma imagem [...]. Abaixo dela, havia um texto demandando a retirada das tropas estadunidenses do Vietnã. Eu era maltratada. Uma mulher, que parecia esposa de um médico, cuspiu em mim, e um homem de jaqueta de couro, com um alsaciano, do tipo que costuma se ver em Berlim, me bateu. Parei de distribuir panfletos e fui para casa. As pessoas perto de mim, no metrô, estavam lendo o Berliner Zeitung, e talvez esta mesma imagem estivesse no jornal. A legenda devia ser: "os comunistas agem com extrema crueldade no Vietnã do Sul. Essas crianças acabaram de perder os pais, ao voltarem do mercado Pleiku". As imagens estavam tão próximas. Apontávamos para uma e dizíamos: "Fora Estados Unidos!". Eles apontavam para outra e diziam: "Fora Vietcongues!". Era como propaganda, competir pela maior atrocidade. Fiquei me sentindo com vergonha.

Novamente, o questionamento das possibilidades de compreensão e representação da Guerra do Vietnã ultrapassa a oposição de pontos de vista fixos, o que pode ser estendido a outros fenômenos sócio-políticos. O fato das duas imagens circularem de maneira semelhante, de um e outro lado do espectro ideológico, leva a crer que existe uma camada menos evidente de operação na base da cadeia midiática[61]. Mas trata-se de uma falsa separação, pois as verdades fixadas pelo debate ideológico não são suficientes para apreender a junção dessas duas imagens, o seu comum pertencimento a um mesmo contexto social e histórico (FAROCKI, 2004, p. 114).

O filme chama atenção, enfim, para a necessidade de entender os modos de organização e difusão das imagens do mundo, de aprender com a lição do Vietnã e com a reavaliação da militância em Berlim. Ainda no quarto, a câmera percorre as fotografias mais de perto, até enquadrar Anna de costas para a parede. Agora, ela faz questão de separar os pontos de vista, e afirma que "os Vietcongues podem ter lançado bombas em crianças, mas essa não é a política deles". E mostrando uma foto: "Este soldado estadunidense tortura um aldeão, e essa é a política dos EUA. Essa era

[61] Também em Letter to Jane, de 1972, Godard e Gorin criticaram duramente uma fotografia da célebre atriz global em visita ao Vietnã, ainda que expressasse solidariedade com a resistência.

a nossa resposta"[62]. Anna prossegue analisando uma das fotografias na parede, mostrando que a legenda de uma imagem no jornal, em geral, não corresponde à sua verdade.

Essa cena pode ser associada a outra, situada diegeticamente no final da Guerra do Vietnã, em que um soldado prostrado sobre a mesa explica aos vietcongues o que são as imagens espalhadas ao seu lado: fotografias de reconhecimento aéreo, utilizadas no esquema de operações do exército estadunidense. Sem se preocuparem com a complexidade da vida social no território, os militares comparam duas fotografias sucessivas para verificar se um local deve ser bombardeado. O soldado mostra, para um jovem, os detalhes que podem ser averiguados, particularmente as pegadas de sandálias de borracha no solo. O estatuto da imagem foi substancialmente modificado: ela perdeu o caráter de representação ou elaboração estética do mundo e adquiriu uma função de operação. Talvez por isso, a seguir, o soldado afirme, para uma mulher que o interpela, que sua filosofia não pergunta "o que é um homem?", mas sim "o que é uma imagem?", pois as imagens raramente têm um sentido na nossa cultura — elas são apenas "empregáveis". Contudo, o estadunidense também afirma que a tarefa dele consiste em examiná-las para extrair informações, e "somente informações que podem ser expressas com palavras ou números".

"Mas uma imagem", afirma Robert, de volta ao quarto com as fotos, "ainda é mostrada como evidência de algo que não pode provar". A pergunta fundamental que resta no ar, então, não é apenas "o que é uma imagem" (essência, ontologia, função), como propõe o soldado, mas sim "o que faz uma imagem se tornar uma imagem" (seu fenômeno, seu processo, sua fundação). É necessário conhecer, assim, os elementos que ela carrega, seus modos de circulação, seus códigos de representação ou difusão, o que ela esconde ou revela.

Em 1982, Farocki enfrenta a experiência do Vietnã com um desejo de "presentificação", de aprendizado e meditação sobre o mundo presente, sendo também nesse sentido que se torna necessário investigar profundamente as imagens. E para encontrar esse fundo, é necessário também separá-la — de uma cadeia de produção ou circulação demasiado cerrada. Arrancá-la aos fluxos que a veiculam de maneira viciada, seja pela representação distorcida da realidade, seja pela tentativa de

[62] Existe, em cada imagem, uma confusão potencial entre a matéria e seu trabalho, que torna a representação problemática (a cidade sobre pedra, Jerusalém ou Edinburgh, não deixa de ser uma definição parcial, que não coincide com o seu referente).

fazer oposição e reestabelecer uma verdade (sempre relativa). Agir estrategicamente, no caso, é não aderir à máquina, não se deixar capturar pelos fluxos hegemônicos, encontrar na referência ao Vietnã uma lição concreta — e não apenas mais uma imagem. É a bala única do franco-atirador Vietcongue, cuja utilização deve passar pelo crivo da mulher que serve como estrategista do Exército de Libertação, sem perder de vista que a própria necessidade de usar a bala corresponde a um pré-requisito diplomático. Mais ainda, é a tarefa difícil de criar conexão entre o método da máquina e o método do artista ou artesão.

Aos 21 minutos, três fileiras de fotografias suspensas são mostradas em close, dispostas na horizontal, sendo puxadas em velocidade constante por um sistema de rolagem posicionado ao lado esquerdo. Subitamente, a câmera, que na verdade estava deitada, faz um giro de 90 graus para a direita, que reitera visualmente a questão dos deslocamentos de perspectiva, tematizada no filme. Um travelling para trás nos permite ver que as imagens deslizam em uma máquina, ininterruptamente, plenamente associadas à cadeia de produção de uma comunicação de massa. Após um corte, descobrimos que a máquina está situada em um escritório maior, de impressão ou de imprensa, onde Anna separa documentos sobre uma mesa.

A saída deveria ser agir pelas margens, como sugere o trecho no qual Anna e Robert observam o trabalho de um moderno trator agrícola para associá-lo ao maquinário de guerra estadunidense e contrapô-lo à ação pelas bordas da guerrilha Vietcongue. Em seguida, o casal dialoga no bar com um terceiro elemento que, ao falar sobre o manifesto das "tendas pretas" (inspirado na impermanência dos situacionistas), designa os acampamentos de lona de quem vive nas bordas da cidade, em constante nomadismo. "Apenas as tendas pretas dos nômades são belas", afirma Robert, mas existem duas cidades que, embora feitas de sólida pedra, são belas, Edinburgh e Jerusalém. "As casas são feitas da pedra sobre a qual a cidade se situa. Vemos a pedra e a cidade de pedra. É algo especial... A substância original e sua transformação pelo trabalho, em uma imagem".

Mas hoje (em 1975-1982), afirma Robert, em uma cena posterior, pesaroso pela partida de Anna, até as margens começam a ser tomadas por máquinas menores desenvolvidas pelo Japão, "o parceiro júnior dos EUA". É uma referência ao intricado refinamento do poder e do controle na era da eletrônica, quando os diagramas de produção começam a funcionar com precisão milimétrica. Robert oferece uma imagem concreta para essa transformação, lembrando do seu trabalho na fábrica em

1977. Ele manejava uma máquina automática para corte de chapas de metal, configurada computacionalmente, via interface gráfica. Dotada de um feixe à laser, ela era "capaz de produzir em massa ou de trabalhar com séries reduzidas, [nos dois casos] com pouco desperdício". "Em 1977", ele afirma, após a Guerra do Vietnã, "as bordas se tornaram cada vez mais estreitas", diante do alcance infinito das técnicas de controle e visão.

É o que está em jogo na cena em que o soldado estadunidense, prostrado com a cabeça sobre a mesa, explica aos vietcongues a operação de bombardeamento baseada em fotografias de reconhecimento aéreo. Dez anos antes de *Imagens do mundo...*, Farocki problematizava a visão distanciada das máquinas e dos esquemas técnicos, que organiza objetivamente a consecução da violência. "Não sou mais um soldado, estou mais para um filósofo". Questionado sobre o seu tipo de filosofia, o estadunidense responde que um filósofo pergunta "o que é o homem", enquanto ele pergunta "o que é uma imagem". Ele explica então que sua tarefa é gerenciar a informação sobre o mundo obtida a partir das imagens e dos sons, vigiando constantemente "para quem ninguém venha e faça música com eles". Essa questão adquire, mais tarde, uma formulação bastante incisiva, quando Robert sai da casa do "industrial comunista", carregando o livro de Carl Schmitt nas mãos. O trecho lido por ele diz o seguinte:

> Quando estiverem inteiramente impostas a racionalidade e a regularidade, que são internas e, de acordo com opiniões otimistas, imanentes ao mundo minuciosamente organizado em sua técnica, o *partisan* não será talvez nem mesmo um perturbador. [...] Ele desaparecerá automaticamente na consumação desimpedida da evolução técnico-funcional, do mesmo modo como um cão desaparece da rodovia (SCHMITT, 2008, p. 227).

A existência de uma malha fina do poder, que incide, sem suficiente distinção, sobre a produção e a utilização das imagens (da guerra, no caso de *Diante dos olhos, Vietnã*), traz um nível de exigência elevado em relação à tarefa do cinema, em especial o chamado cinema político. É uma percepção similar àquela que Farocki expressou, em 29 de março de 1987, sobre o filme *Aqui e acolá* (1974), de Godard e Anne-Marie Miéville, em uma fala proferida no evento "Filmes que pensam em termos de imagens", sediado na Akademie der Kunste, de Berlim Ocidental. Dentre outras coisas, ele ressalta o entendimento godardiano de que, "se os palestinos trouxessem algo novo para o mundo, as imagens não seriam capazes de apreender

esse algo" (FAROCKI, 2018, p. 12). Ele também afirma que "aqueles que trabalham com cinema, hoje, devem buscar uma área que ainda não foi neutralizada pelo maquinário de imagens e palavras" (FAROCKI, 2018, p. 12).

A expressão "Um cão da rodovia", vale dizer, é usada por Farocki como título de um artigo publicado na *Filmkritik* número 301, de 1982, acompanhando o lançamento de *Diante dos olhos, Vietnã*. No texto, ele reflete densamente sobre a Guerra do Vietnã e repercute várias das questões presentes no filme, como as relações da ciência com os propósitos militares, a política de controle das imagens e palavras, e as tendenciosas coberturas foto-jornalísticas do conflito (FAROCKI, 2004b). O texto se encerra com uma conjugação dialética: primeiro, lemos uma afirmação de Trotsky sobre a insuficiência, enquanto programa militar, da lógica de guerrilha (que equivaleria a jogar o velho sistema de artesanal contra a capacidade industrial de larga-escala); depois, a mesma citação de Carl Schmitt lida por Robert, em *Diante dos olhos, Vietnã*, profetizando o desaparecimento do *partisan*. Entre as duas a percepção, também presente no filme, de que "no Vietnã, os EUA nunca conseguiram conectar a grande guerra (indústria de larga-escala) à guerra menor indústria artesanal)" (FAROCKI, 2004b, p. 129). Em conversação publicada na revista *e-flux*, por fim, Elsaesser faz um comentário que ecoa, por outra via, algo das dificuldades da luta anticapitalista, ao mesmo tempo em que retoma uma problematização sobre as posições de confrontação que se fundam na lógica da oposição:

> Ao menos desde Derrida e da desconstrução, sabemos das armadilhas do pensamento binário, e que qualquer oposição do tipo ou-ou corre o risco de ser cooptada: a alternativa não é uma alternativa, mas um termo subordinado em relação ao dominante. Isso traz implicações políticas importantes, das quais, acredito eu, intuitivamente Farocki estava bem ciente: na luta contra o capitalismo, atos de "resistência" e noções como "oposição" deviam ser usadas estrategicamente, em vez de serem resposta primárias às estruturas de poder dominantes. Assim como os hackers e a Apple podem muito bem acabar vivendo em uma relação simbiótica — como hospedeiro e parasita, em vez de inimigos pra valer — Farocki perceber que um sistema pode usar seus oponentes como um modo de se autorregular e se estabilizar.

Sem trazer resposta certa para tal indefinição, *Diante dos olhos, Vietnã* constitui antes um fluxo de contínua indagação composto por personagens em constante movimento, corpos à busca de algo, diálogos meditativos, situações de hesitação, interrupções da ação. É a geração de 1968 (da qual Farocki faz parte), atordoada pela luta anti-imperialista, pela militância anti-bélica, que preserva as suas

típicas obsessões analíticas mas se encontra em crescente tormento existencial. Algo se torna visível, uma verdade nova, uma verdade partida: o filme tenta evidenciar uma certa problemática do presente, elaborando imagens e sons capazes de expressar as contradições de uma luta, bem como suas possíveis lições. A "narrativa", se assim podemos chamá-la, desliza entre a progressão de uma história e as abundantes suspensões para reflexão, em especial aquelas que tematizam o próprio trabalho com as imagens. "É preciso entender as coisas enquanto elas acontecem", afirma Robert a Anna pouco antes dela partir: *Diante dos olhos, Vietnã* é também, para Farocki, uma maneira de tomar posição contrária a "todas aquelas coisas retrôs que estavam sendo feitas nos EUA", como *Apocalypse Now* (1979) de Coppola[63]. Sem abrir mão de alguma dose de autocrítica, o cineasta questiona as polarizações que os próprios mecanismos de representação do mundo pressupõem, buscando talvez, na atitude da "separação", um modo de "construir algo que obstrua a destruição", como afirma Anna a Robert em um diálogo intercalado por cenas metafóricas do Vietnã.

Talvez a cena que melhor expresse a busca por um novo método para se compreender o mundo e suas formas de representação, sem se reduzir às distinções usuais, seja um outro diálogo entre Robert e Anna. Trata-se de desarticular o circuito hegemônico de produção/circulação imagética para encontrar posições menos fixas, menos capturáveis, capazes de favorecer intervenções críticas e causar deslocamentos. Em uma sala cheia de livros metodicamente distribuídos pelo chão (como se fossem posições estratégicas no mapa), o casal retoma a comparação entre o trabalhador industrial e o rural para aludir às práticas dos EUA e do Vietnã. Enquanto a câmera percorre os livros com um *travelling*, ela define o "método estadunidense": pilhagem de centenas de livros, ataque em massa dos objetos, com milhares de ideias, a batalha material, o bombardeamento da superfície. O *travelling* continua, quando ele define o "método vietnamita": ler um texto curto, repetidamente, fazer o possível com algumas palavras. A câmera volta a enquadrar a mesa.

Anna discorda da oposição demasiado óbvia entre as duas esferas, pois, a seu ver, não se trata de um dilema entre ler vários livros ou apenas uma página, mas sim de "conectar uma coisa à outra". "É fácil arrumar um quarto empurrando tudo para um só lado ou devolver uma ferramenta para o seu lugar certo na oficina, após usá-la". Da mesma maneira, ela continua (após contornar com um giz o livro que estava

[63] https://www.harunfarocki.de/films/1980s/1982/before-your-eyes-vietnam.html.

sobre a mesa), “é fácil fazer algo de maneira sistemática, como uma máquina; e é fácil criar algo novo, uma só vez, como um artista. É difícil fazer algo entre essas duas coisas ou realizar uma na outra”. Enquanto ouvimos a última frase, vemos duas camponesas fazendo a colheita nas lavouras de arroz que alimentam o Vietnã.

Essa postura de agir em um ponto de atravessamento ou contrabando, recusando a imobilidade de uma única perspectiva, é coerente com os rumos de Farocki como artista e militante. Em *Diante dos olhos, Vietnã*, ele revisita sua postura crítica e política no cinema, refletindo sobre os processos de representação e os posicionamentos que o implicam enquanto cineasta. A partir de então, encontramos uma tendência crescente a olhar para as imagens disponíveis no mundo com maior distanciamento, isolando atividades ou processos em consecução. Ele começa a evitar a utilização de materiais que não foram gravados por iniciativa dele ou a filmagem de situações não promovidas por ele, como ele afirma: “Nada de atores; de imagens realizadas por mim; melhor citar coisas que já existem e criar uma nova qualidade documental” (FAROCKI, 2013, p. 298). Suas frentes de atuação posteriores, a partir desse novo balanço da militância, podem ser divididas em dois eixos principais, que não deixam de se cruzar em alguma medida: as obras de caráter mais observacional, fundadas pela tradição do cinema direto, e as obras que fazem uso da forma do ensaio para articular pensamentos em torno de elementos específicos, sempre reinseridos em redes midiáticas mais amplas. Algumas dessas obras, como veremos, partem da penetração do cinema por outras manifestações imagéticas, com métodos peculiares de produção ou montagem, inclusive nas galerias de arte.

3. Observações do mundo

A língua não é nem reacionária nem progressista; ela
é pura e simplesmente fascista, pois o fascismo não
consiste em impedir de dizer, mas em obrigar a dizer.

(Roland Barthes)

Você deseja conhecer a estrutura do edifício
Mas escolhe o momento em que ele está pegando fogo.

Qual é a coisa mais difícil? A que parece mais fácil,
Ver, com seus olhos, o que se encontra diante dos olhos.

(Schiller)

As bases da formação artística de Farocki, estabelecidas no contato com os movimentos estudantis de Berlim Ocidental, na década de 1960, delineiam uma atuação nitidamente política. Há uma clara indignação em relação ao estado das coisas vigente no mundo, um sentimento que ele apreende, entre o âmbito individual e o coletivo, e elabora esteticamente, por meio do cinema. Ao mesmo tempo, ao assumir o ímpeto de elaboração política, no trabalho com as formas do cinema, a construção de seus filmes adquire, cada vez mais, uma consciência crítica sobre o papel mediador das imagens, bem como das diferentes operações que elas solicitam, se queremos compreender sua função estruturante no tecido social e histórico. Sua obra passa a nutrir uma desconfiança crescente em relação às chamadas imagens técnicas — e ao próprio cinema — por mais que Farocki possa afirmar, com humor, que seu nível de desconfiança é apenas mediano, quando comparado, por exemplo, à vanguarda estrutural estadunidense. Ao longo da década de 1970, como vimos, o diretor alemão elabora obras em que transparece menos a vontade de reformular representações, no seio da tradição artística, e mais o desejo de examinar processos sociais e objetos técnicos. O ímpeto da ação direta, real ou imaginária, que estava inscrito nos seus primeiros filmes, sob a forma da rebeldia e da contestação, dá lugar a um olhar paciente, a uma postura de observação "direta", não menos comprometida com a compreensão crítica da realidade.

O percurso das representações da guerra, de *Natal branco* (1968) a *Fogo que não se apaga* (1969), *Entre duas guerras* (1972), *Narrar* (1975) e *Diante dos olhos,*

Vietnã (1982), demonstra um deslocamento marcante, em termos de economia narrativa e figurativa. A energia de agitação da militância estudantil é substituída por uma rigorosa reflexão acerca dos dispositivos e dos processos de produção das imagens técnicas. Desdobram-se duas frentes principais, no trabalho de Farocki: a observação paciente, desejosa de apreender e visualizar certos processos imperceptíveis da sociedade, e a elaboração de ensaios fílmicos em torno das imagens do mundo, quase sempre produzidas por terceiros. Uma frente adicional, que traz um novo mergulho no campo propriamente artístico, é a concepção de obras instalativas, quando Farocki começa a ocupar espaços como museus e galerias.

O cinema direto — ou as tendências documentárias afins — não fazem parte, necessariamente, do escopo de Farocki em seus primeiros filmes, que repercutem, sobretudo, relações de engajamento político, no contato com a realidade social e histórica. Ao longo da década de 1970, o diretor faz pouquíssimo uso de estratégias documentárias convencionais, sejam elas baseadas em entrevistas ou na observação direta dos acontecimentos. Ele parece preocupado, primeiramente, em desenvolver reflexões críticas sobre os processos de *construção* e *representação* da realidade, especialmente no âmbito televisivo. Mas suas obras não deixam de captar e analisar atividades rotineiras da sociedade, como o trabalho, o comércio e o transporte. É o caso das parcerias com Bitomsky, para adaptar *O capital*. É o caso de *Sarah Schumann pinta uma imagem* (*Sarah Schumann malt ein Bild*, 1977), que acompanha a produção de uma obra pictórica, e também de *Single. Um disco está sendo gravado* (*Single. Eine Schallplatte wird produziert*, 1980). Esses dois últimos filmes trazem uma presença reduzida da voz *over*, sendo que o primeiro incorpora uma conversa com a artista, e o segundo delineia o processo de gravação midiática de um single. Nos episódios televisivos para a *Vila Sésamo*, também ao lado de Bitomsky, ou nos programas infantis protagonizados por suas filhas, Farocki também convoca o comentário, embora sua autoridade sobre o visível seja reduzida. Não há um propósito explicativo ou uma articulação definitiva, entre as palavras e as imagens. Em *O gosto da vida* (*Der Geschmack des Lebens*, 1979), baseado nas gravações cotidianas de eventos banais, acompanhadas, principalmente, por trechos musicais, a narração entra duas ou três vezes apenas, para fazer breves pontuações[64]. De fato, segundo Volker Siebel (2004, p. 49):

[64] Cf. https://www.jonathanrosenbaum.net/2020/09/a-road-not-taken/.

> Sua própria linguagem desempenha um papel importante, forçando-se a entrar na consciência, junto aos comentários de tantos de seus filmes, como a assinatura pessoal do cineasta, e muitas vezes fornecendo o próprio suporte para os filmes. Essa linguagem não é poética. Mas estimula o pensamento porque é cortante e evita floreios retóricos. Farocki sempre se esforçou para encontrar uma linguagem visual que combinasse com a precisão com que seus textos apreendem e se prendem à realidade. E você pode dizer, pelos filmes dele, quanto tempo ele teve que lutar com o problema de que as palavras estavam lá primeiro, e que as imagens serviam apenas para transmiti-las. As primeiras tentativas de libertação do lastro da linguagem e do pensamento conceitual foram *Make Up* e *O gosto da vida*, onde primeiro o diálogo, e depois o comentário, foram reduzidos ao nível mais essencial. Mas mesmo em *Entre duas guerras*, *Diante dos olhos, Vietnã* e *Como se vê*, os diálogos ou comentários parecem ter sido copiados de um livro ou manual, porque a crítica de Farocki à ideologia ainda é baseada na ideologia como um sistema de conceitos, que é simplesmente suportado por imagens. As imagens não falam por si. No melhor dos casos (por exemplo, em várias passagens de *Imagens do mundo e inscrições da Guerra*), Farocki consegue tratar a escrita, a linguagem e a imagem como elementos fílmicos de igual valor. O comentário encontrou seu lugar apropriado quando aplicado como contraponto, criando um espaço de pensamento localizado entre a imagem e a linguagem. No entanto, o ideal de Farocki sempre foi deixar que apenas as imagens falassem por ele, um ideal que ele mantém em aberto para contrabalançar sua desconfiança quanto ao impacto das imagens. Mas é precisamente essa contradição que torna o seu desenvolvimento como cineasta tão interessante e multifacetado. Nos casos em que abandonou o estilo ensaístico, conseguiu, quase ao mesmo tempo que seus filmes de ensaio, também se libertar da primazia da palavra: tanto *Uma imagem* quanto *O treinamento* dispensam comentários; o primeiro ainda inclui o gesto autoritário da câmera, o último não tem qualquer didatismo, e segue mais o estilo Cinema Direto.

Até o começo da década de 1980, Farocki realizou obras com incursões na realidade social, sobretudo alemã, que lhe permitiram conhecer melhor certos processos ou encontrar ligações narrativas não convencionais, em meio à vida cotidiana. Seu método, contudo, estava longe do estilo de observação conhecido como cinema direto, cujas referências são Robert Drew, D. A. Pennebaker, Richard Leacock e Frederick Wiseman (FAROCKI, 2015). Tais documentaristas se pautaram, principalmente, pela redução drástica das intervenções na realidade, excluindo recursos como comentários ou inserções externas aos acontecimentos filmados. Ainda que a câmera possa seguir as ações de maneira própria, ou que a montagem, principalmente no caso de Wiseman, possa organizar imagens a partir de agrupamentos conceituais, há uma proposição geral de acolher "em direto" as coisas observadas. Farocki, contudo, até então, havia se caracterizado por um estilo oposto,

com o uso frequente da voz *over* e a liberdade de intervenção nos materiais usados. Como sugere Elsaesser (2004, p. 146):

> Várias das questões do cinema político depois de Brecht voltaram-se para a relação de "quem olha" e "quem fala", e para os traços que essas marcas de enunciação deixam no discurso fílmico. Em nenhum outro lugar isso é evidente de maneira tão acentuada quanto na questão da voz *over*, ou da voz *off*, um recurso frequente no cinema alemão em geral e em diversos filmes autorais, vanguardistas ou documentais, sendo que os filmes de Farocki não constituem exceção. […] A vanguarda alemã da década de 1980 diferia dos diretores franceses, como Godard, Duras e Marker, sendo um aspecto importante a maior proximidade com essa tradição do documentário para a qual a televisão (e seu financiamento) conferiu um novo sopro de vida. A questão da separação entre voz e imagem, tão central para esses diretores franceses, era discutida, na Alemanha, no âmbito da função político-didática do comentário em voz *over* ou da estratégia da entrevista filmada ao se estruturar um cinema político em torno de uma observação prolongada e de uma estética realista. Cineastas berlinenses, como Farocki ou seu colaborador de longa data, Hartmut Bitomsky, tiveram que definir a si mesmos na contramão dessas tendências documentárias, ensinadas e praticadas na Academia de Cinema de Berlim, e representadas por figuras como Peter Nestler, Klaus Wildenhahn e Gisela Tuchtenhagen, que faziam documentários ao estilo de Fred Wiseman, sem nenhum comentário, seja qual for. Mas eles também precisavam se diferenciar de Alexander Kluge, cuja edição das próprias imagens, às vezes de maneira didática, às vezes irônica, mas sempre insistente, era vista por muitos como algo academicista e paternalista [ainda que Farocki defenda a voz *over* de Kluge].

Sabemos que Farocki admirava muito Wildenhahn e Nestler, provavelmente os dois principais exponentes do cinema direto alemão, ao lado de Gisela Tuchtenhagen. Em seus documentários, Nestler frequentemente estabeleceu relações singulares entre palavra e imagem, algo que certamente não passou desapercebido para Farocki — pensemos em filmes como *Ödenwaldstetten* (1964) e *Von Griechenland* (*Da Grécia*, 1966). Amplamente celebrado pela *Filmkritik*, ao longo dos anos, ele foi tema central do número 273 da revista, lançado em 1979, que contou com um texto de Farocki sobre o filme *Ödenwaldstetten* (Cf. FAROCKI, 1979). Wildenhahn, por sua vez, chegou a dar aula na DFFB e também recebeu atenção da Filmkritik em alguns artigos. Ao comentar *Heiligabend auf St. Pauli* (1968), Farocki demonstra reconhecimento e respeito pelo diretor, além de revelar algo sobre o uso que ele próprio faz das convenções do cinema direto. Ele elogia a posição da câmera, bem como sua capacidade de observar os acontecimentos a partir do interior.

Em 2013, durante uma entrevista realizada na Fundação Proa, em Buenos Aires, Farocki reconhece que "uma de suas abordagens favoritas [...] é o chamado cinema direto". Ele explica que existe "um maravilhoso efeito hipnótico que a realidade, às vezes, leva a cabo por si mesma". Assim, ainda que o comentário textual na forma de voz *over* constitua, ao longo de sua carreira, um procedimento fundamental, cabe observar que o esquema traçado por Elsaesser reforça, intencionalmente, a presença desse recurso. Valoriza-se, não sem razão, a interação entre palavra e imagem, que se encaminha mais fortemente para o campo do ensaio fílmico, principal terreno de consagração de Farocki. Elsaesser diria, também, que não obstante sua tendência geral ao testemunho político e ao entendimento do mundo, os "impulsos chave" de Farocki não podem ser situados "nem no modelo heroico-construtivista dos anos 1920 e 30, nem [...] do lado do 'cinema direto' dos anos 1960 e 70" (ELSAESSER, 2004a, p. 14). Optamos por defender algo ligeiramente diferente, nesse ponto: sem reduzir a importância do balanço de Elsaesser, sustentamos que Farocki apresenta uma frente de atuação considerável, gestada na vizinhança do cinema direto, com obras quase inteiramente fundadas no principio da observação.

Antes de passarmos aos ensaios fílmicos, portanto, sondaremos esse trajeto alternativo, que surge em aproximação ao cinema direto e que se abre, com maior intensidade, a partir do filme *Uma imagem* (*Ein Bild*, 1983). Ele resulta, até o fim da carreira do diretor, em quinze obras documentais de durações variadas, desprovidas de comentários explícitos da voz *over* ou de textos em sobreposição ao material imagético. Isso não significa que o cineasta perdeu a tendência de intervir e comentar, mas sim que aprendeu maneiras menos enfáticas de formular pensamentos *com* e *a partir das* imagens. Mesmo sem os comentários, ele favorece operações de montagem que ordenam e agrupam, de determinadas maneiras, as imagens colhidas no mundo — fazendo, amiúde, com que elas se comentem, mutuamente. Mas ele também substitui a voz *over* por cartelas textuais, com reflexões sutis e aproximativas, algo que já estava presente em um filme como *Os jornais deles*[65].

[65] Farocki, em uma entrevista: "Nos filmes de cinema direto, que é um cinema de observação, me parece artisticamente impossível incorporar um comentário voz *over*. No máximo, é permitido agregar algumas informações complementares. Esse é o caso de *Em comparação*. Esses filmes se parecem com um longa-metragem de ficção e tentam, como tais, negar-se a uma produção manifesta de significado. O comentário em *over* devia fazer como se conhecesse o modo de interpretar uma cena.

O projeto cinematográfico de Farocki, sabemos, pode ser pensado como o diagnóstico permanente de uma cultura tecno-midiática composta por artefatos que se proliferam a *perder de vista* ou, antes, a *preencher por completo a vista*. Seus produtos e subprodutos, seus resíduos, suas imagens, suas miríades de ramificações tecnológicas, constituem fluxos que nunca se interrompem. Esse projeto contra-hegemônico acaba por encontrar uma frente significativa no acompanhamento dos processos de produção que atravessam o campo das imagens. Nos filmes de observação, ele reforça essa tendência de captar e abordar processos — em vez de se concentrar simplesmente nos produtos — algo que complementa, em muitos sentidos, sua atitude crítica em relação ao mundo.

Como se fabrica — Farocki parece perguntar — um objeto destinado a representar (a realidade) e influenciar (os espectadores), a transmitir (informações) e conter (visões de mundo), a esvaziar e saturar o olhar? Como dar a ver a dinâmica de uma imagem e, ao mesmo tempo, dar a ver um processo ou contexto técnico por meio da imagem? Como falar, sem sufocar com palavras aquilo que se vê, deixando que cada coisa preserve a sua autonomia? Como observar, sem recair em um movimento de adesão ou renúncia — como encontrar a medida justa da compreensão crítica? Como criticar as imagens do mundo e, ao mesmo tempo, mostrá-las, restituir a elas uma margem de inteligibilidade e revelar seus pontos de costura, sem desintegrá-las? Como abordar criticamente um problema, sem reforçar o próprio problema que motiva a construção de uma crítica? Esses aspectos estão em jogo, por exemplo, em *Fogo inextinguível*, que se esforça por trazer à tona uma imagem que fortaleça a consciência sobre o Vietnã, mas que também analise os seus vínculos com o cotidiano da fábrica ocidental, com a realidade da produção berlinense.

Uma dimensão peculiar do trabalho de Farocki, ao examinar as formas de representação e re/produção da realidade, no mundo contemporâneo, é a imersão em contextos raramente enfrentados com suficiente atenção pelo cinema. É o caso da esfera publicitária, muitas vezes tomada simplesmente como fonte de ilusão ou manipulação. Dedicado a captar as manifestações contemporâneas das mídias, o cineasta leva a sério a necessidade de se pensar, sem preconceitos, as modalidades mais correntes de produção iconográfica em nosso tempo. Boa parte de sua obra está atravessada por cartazes, letreiros e trechos filmados de publicidade, como é o caso do míssil teleguiado, em *Reconhecer e perseguir*. Alguns de seus filmes abordam inteiramente essa esfera publicitária de produção das imagens, e lançam, para elas, um

olhar atento, sem censura nem condescendência. O ponto chave é propiciar um aprendizado, um aumento do conhecimento sobre os modos de construção e reprodução da realidade social.

Os dois primeiros curtas de Farocki se debruçam em imagens de cunho publicitário. Em *Dois caminhos* (1966), ele analisa uma pintura a óleo de natureza religiosa, para revelar as relações semióticas que informam a doutrina cristã da salvação. O filme se faz por meio decomposição da imagem pictórica em vários fragmentos ampliados, acrescidos de uma voz *over* que tece interpretações sobre o que vemos. No mesmo ano, na DFFB, ele realiza *Cada pessoa é um Berliner Kindl* (1966), produzido para o curso de documentário de Erwin Leiser, documentarista berlinense que foi diretor artístico da instituição, de 1966 até o período da expulsão de Farocki[66]. *Cada pessoa é um Berliner Kindl* percorre as paredes do Palácio dos Esportes de Berlim e observa, no caminho, os cartazes da Cervejaria Kindl, em exposição. O filme dá atenção aos textos, às figuras e às repetições do slogan, nos cartazes: "Cada pessoa é um Berliner Kindl". À diferença da obra anterior, a composição dos comentários textuais tem menor grau de intervenção em relação à imagem, sendo que a banda sonora reúne descrições das imagens, leituras dos textos que escritos nos cartazes e slogans da cervejaria — possivelmente veiculados no rádio ou na televisão. As poucas sugestões de sentido chamam atenção para a mensagem unitária do conjunto: "As imagens passam diante dos olhos em intervalos agradáveis. A cervejaria Kindl espera que vocês os vejam como uma unidade".

Em ambos os casos, o cinema é mobilizado para desconstruir a esfera da imagem publicitaria, religiosa num caso, capitalista no outro. Ainda que a estratégia formal aponte, em boa parte, para o ensaio fílmico, as obras tateiam o universo das imagens técnicas e midiáticas, que o cineasta viria a aprofundar em investigações posteriores. Nos filmes de observação, Farocki alcança um grau elevado de "preservação" dos objetos abordados, ao minimizar as interferências ou torná-las menos enfáticas, quase imperceptíveis, preferindo emular um determinado ambiente do que atacá-lo de frente. Um deslocamento decisivo, nesse sentido, é o documentário *Uma imagem* (*Ein Bild*, 1983), filmado no estúdio da Revista Playboy, em Munique. Farocki registra, sem nenhum comentário em voz *over*, os bastidores de um ensaio

[66] Farocki faz referências ao estilo de Leiser em seus textos, tecendo considerações em geral respeitosas (ainda que nem sempre elogiosas), e tomando-o como exemplo de documentário ilustrativo e compilatório que, não obstante sua importância para divulgar aspectos históricos do nazismo, fundava-se no privilégio da evidência, o qual era preferível evitar.

fotográfico que iria compor as páginas centrais da revista. É uma espécie de *making off* do ensaio, mas com uma tonalidade seca, até mesmo "fria", talvez em sinal de distanciamento e de postura crítica, por parte do cineasta.

3.1 Propagandas mortas?

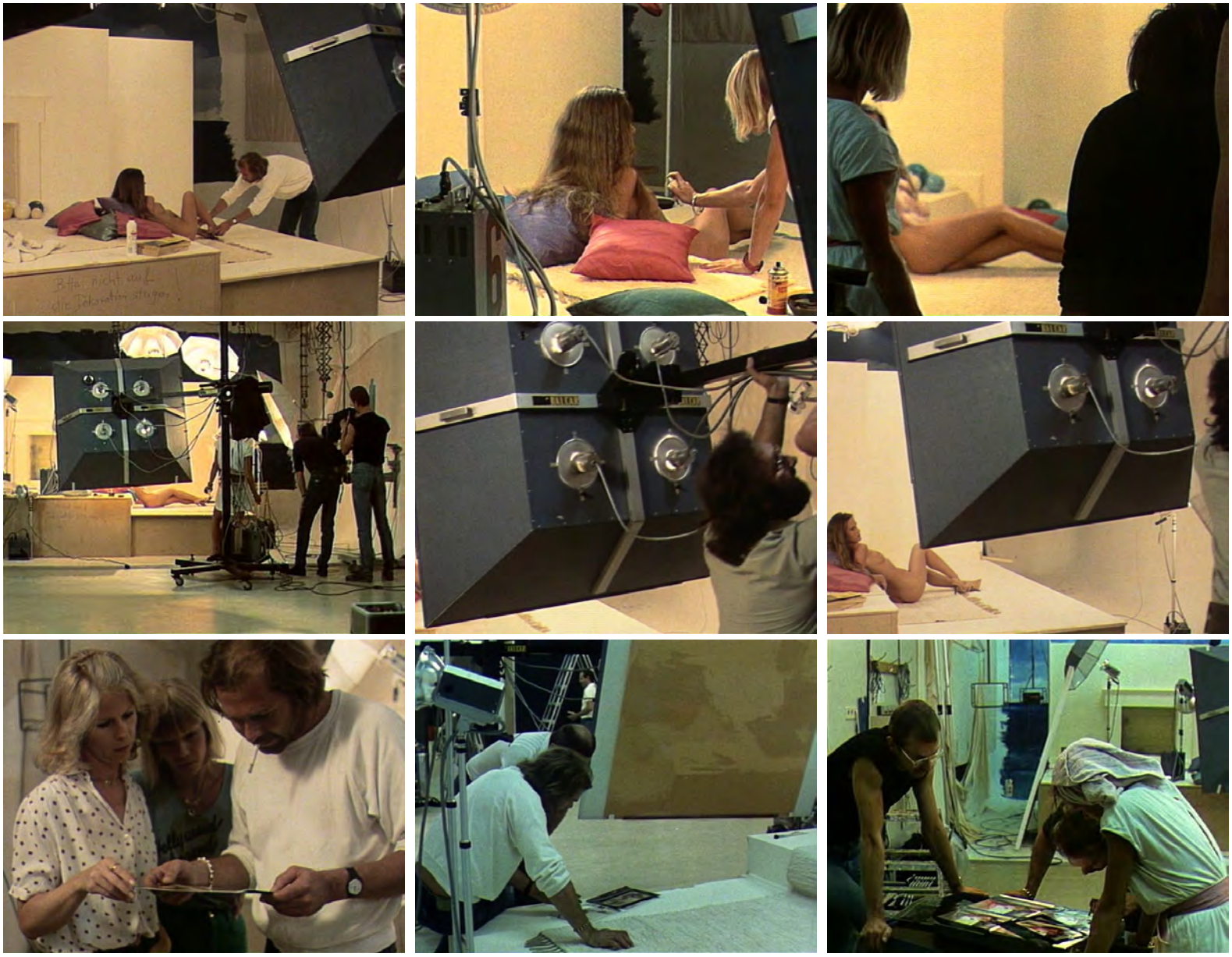
Em uma "paisagem" vazia, com um cenário marítimo pintado ao fundo, refletores de luz, espalhados na parte de cima, e outros aparelhos, ao redor, usados para fotografia em estúdio, vemos homens que transportam tábuas. Elas serão alocadas por eles, e averiguadas por um técnico do set, para a construção de um cenário artificial que servirá de sede a um ensaio fotográfico. A câmera do cinema revela o ambiente sendo montado, enquanto os homens procuram pregos, para instalar materiais, constroem uma lareira, com a madeira, arrematam a pintura da parede, e instalam um tapete no chão. Uma mulher espalha objetos decorativos, sob a orientação do fotógrafo, de nome Peter, que é mostrado no antecampo da câmera fotográfica. Aos poucos, Farocki mostra outros movimentos no local, com especial atenção ao aparato fotográfico — como a câmera, os refletores e os pontos de luz, além dos gestos de trabalho dos profissionais do set.

Após essa sequência preparatória, que dura cerca de três minutos, uma modelo entra em cena para ser vestida e maquiada (FIG. 32A). A paisagem do cenário, um cômodo acolhedor, montado a partir do nada, passa a ser ocupada por um corpo feminino, que corresponde, evidentemente, aos padrões de consumo e desejo instituídos por uma revista como a *Playboy*. Esse corpo se torna, então, um objeto a ser (re)fabricado, diante da lente, com poses sensuais que o fotógrafo solicita nos mínimos detalhes: a ondulação dos cabelos, a angulação das pernas, a posição da bunda, a postura das costas, o movimento da boca e a expressão do olhar. Por vezes, ele manipula com as mãos os membros da modelo, como se ela fosse uma boneca ou um manequim. Em outros momentos, ele busca algo para modificar a postura dela no quadro, como uma almofada, depositada sob a lombar. Além disso, ele interfere nas variáveis de ambientação da foto, como a suavidade da iluminação e a posição dos objetos. Durante todo o processo, a câmera de Farocki se alterna, por meio de *travellings* e cortes, entre o aparato de produção da fotografia e a imagem da modelo, propriamente dita (FIG. 32B a 32F). Na maioria das vezes, mesmo quando a mulher

está no centro do quadro, o aparato do estúdio permanece visível, nas bordas. Encomendado para a série televisiva *Projecktionen'83*, *Uma imagem* tenta estabelecer um modo de olhar que não se reduza nem a uma atitude de simples negação, nem à adesão em relação ao tema. Como afirma o diretor:

> Quatro dias em um estúdio que sediava a produção de uma fotografia para as páginas centrais da revista Playboy forneceu o tema para meu filme. A revista, em si, lida com cultura, carros, um certo estilo de vida. Talvez, todas essas armadilhas só estejam ali para cobrir a mulher desnuda. Talvez, seja parecido com uma boneca de papel. A mulher desnuda, no centro, é um sol em torno do qual o sistema gira: cultura, negócios, estilo de vida! (É impossível olhar ou filmar o sol diretamente). Pode-se muito bem imaginar que as pessoas que estão criando tal imagem, cuja gravidade supostamente deve sustentar tudo o mais, desempenham sua tarefa com grande cuidado, seriedade e responsabilidade, como se estivessem separando urânio. […] A emissora televisiva que encomendou [o curta-metragem] assume, em casos assim, que estou fazendo um filme crítico em relação ao tema; e o dono ou gerente da coisa que está sendo filmada assume que meu filme é uma propaganda para eles. Tento não fazer nenhuma das duas coisas. Tampouco quero fazer algo entre as duas coisas, mas sim algo além (FAROCKI, 1988).

A cada tentativa de realização da foto, um flash banha a imagem, dando início a uma nova etapa do processo. A chapa fotográfica é revelada, para que o fotógrafo verifique, com a equipe, o êxito ou fracasso de seu trabalho. Eles conversam, trocam impressões, apontam elementos que podem ser modificados (FIG. 32G a 32I). Então, Peter repete a operação, aprimorada, a fim de obter um grau maior de perfeição para a imagem fabricado. É um sistema de feedback e retroalimentação, no qual uma etapa do processo alimenta a seguinte, e é reaproveitada, para aprimorar o resultado da fotografia. Há uma matriz preordenada de critérios, técnicos e estéticos, que julga muito rapidamente a validade de cada fotografia. Em dado momento, o assistente desaconselha que a mulher fique sentada numa certa posição, pois, segundo ele, seu seio pareceria menos protuberante. Em outro momento, os técnicos discutem o tipo de luz a ser usado para garantir a melhor imagem. Em um terceiro momento, após confabulações da equipe, a modelo lava o cabelo para receber um penteado, a pedido do diretor. São muitas as formas de se construir uma imagem e manipulá-la; o que nos parece evidente, nesse caso, é que todo o da imagem se foca no aspecto técnico, cabendo ao fotógrafo reforçar a adequação do corpo da mulher ao padrão desejado. Esse ajuste, da coisa representada, a um aparato técnico cerrado, torna-se mais claro devido aos procedimentos analíticos e reflexivos mobilizados por Farocki.



Figuras 32A a 32I: *Uma imagem*. Nos seis primeiros frames, a câmera de Farocki revela o aparato fotográfico enquanto registra o processo do ensaio. Nos três último, o fotógrafo discute com a equipe as fotografias reveladas a cada iteração.

A cada "iteração" fotográfica, o registro do filme adquire um acréscimo de atitude crítica, algo refletido nas escolhas do enquadramento e na peculiar trilha sonora utilizada, em certos momentos. Na segunda vez que a fotografia é tomada, a câmera do cinema se posiciona por trás da equipe e do holofote, de modo a ocultar a nudez da modelo e destacar o trabalho necessário para se alcançar uma imagem. Ao obstruir a visão do corpo da mulher, Farocki revela ao máximo os instrumentos técnicos utilizados para apreendê-lo, sob os moldes da fotografia de estúdio. Tal dialética constante, entre a ocultação e revelação do processo fotográfico e do corpo, acabam por gerar um curto-circuito que questiona *o que é uma imagem* — pergunta

que remete, não por acaso, ao título do filme. Uma ideia central nos diálogos da equipe é a necessidade de tornar o corpo da modelo menos rígido e mais natural. Algo que se manifesta, por exemplo, na aplicação de um spray para "retocar" os seios. Há também, nesse sentido, uma antecipação das técnicas de processamento digital e *padronização*, sobretudo quando, ao fim do filme, o fotógrafo sugere *retocar* a imagem, em determinados pontos.

A criação da ilusão é inseparável, portanto, de um árduo trabalho de construção, no qual a aparente naturalidade do corpo feminino corresponde a um processo determinado de representação, por meio da fotografia. A atitude crítica de Farocki consiste em tornar perceptível o que antes não estava, a saber, o processo de construção de uma imagem que oculta seu trabalho de produção. O que não se trata, é claro, de um privilégio da *Playboy* de Munique; o cinema mesmo está cheio de exemplos de imagens que dissimulam, sejam as suas condições de produção, sejam as relações sociais que subjazem a elas. Não vemos, em *Uma imagem*, o ensaio pronto, mas sim o seu processo. E o vemos de uma maneira específica: com o distanciamento tácito entre dois meios, o cinema e a fotografia, a fim de que, no intervalo de um *em relação* ao outro, seja possível compreender algo mais sobre as imagens do mundo e como elas são feitas. Não interessa, a Farocki, expor simplesmente o resultado final, exibir a fotografia impressa na revista, algo que enfatizaria o valor do objeto e seu resultado. O importante é acompanhar o processo, tornar evidente o trabalho necessário para que uma imagem seja fabricada no mundo, hoje, a partir de certas condições midiáticas. O orquestramento da câmera, os enquadramentos, atentos às interações do set, os *travellings* lentos, que revelam o aparato, são todos procedimentos que fazem o cinema se "descolar" do estúdio fotográfico. É também nesse sentido que ouvimos, em uma terceira iteração fotográfica, um acompanhamento musical que reforça uma defasagem na construção da imagem. O pesquisador Pedro Aspahan assim o descreveu para nós:

> A música tem um caráter bastante racional, apresentando uma voz melódica no registro grave do violino, que é como que copiado por uma segunda voz com variações, criando um falso cânone a duas vozes. A primeira voz apresenta um fragmento melódico que parece ser uma série, que se repete. A cada repetição, ele é submetido a variações, em diálogo com a segunda voz, que se sobrepõe à primeira em alguns momentos, fazendo também variações de elementos da série, soando às vezes como eco, às vezes como pergunta e

> resposta, como inversão ou como retrogradação, mas sempre de modo um pouco desencontrado, procedimentos composicionais da música serial[67].

Trata-se de uma peça composta por Markus Spies, compositor presente em outros filmes de Farocki, e executada aqui por Thomas Lange. Como aponta Aspahan, a música apresenta uma dualidade de difícil descrição, que nos parece dissociar som e imagem, e sublinhar a ambiguidade entre a representação e a situação filmada[68]. Ela traz estranheza ao espaço do estúdio, frio e racional; impõe distanciamento em relação ao que vemos; desfamiliariza; cria uma dispersão de sentidos que remete à obra de Schönberg, com seu método de composição serial — que seria usado, cabe antecipar, como modelo de estruturação para os ensaios *Como se vê* (1986) e *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989). *Uma imagem* delineia, portanto, uma apreensão crítico-reflexiva da imagem fotográfica, por meio das escolhas da câmera, da montagem ou da intervenção musical. Esse conjunto de procedimentos sublinha dois aspectos principais: o caráter de construção de toda representação, uma vez que a fotografia é mostrada em sua dependência de um aparato específico e de um trabalho meticuloso; a inscrição do corpo da mulher na imagem fotográfica, algo que remete à lógica de olhar voyeurista, que fundamentaria o cinema, conforme as reflexões de Laura Mulvey (1983). Cabe notar, por fim, que a representação dos nus femininos, na Playboy, opera pela chave de um sutil *hiperrealismo*, no qual o objeto do desejo é submetido a uma padronização técnica que o fetichiza, em meio a outros elementos publicitários. Como afirma Beatriz Preciado, em sua tese de doutorado:

> A *Playboy* era muito mais do que imagens e garotas sem biquínis. Nos anos 1950 e 1960, a revista tinha conseguido criar uma série de espaços e divulgá-los de maneira tão implacável através das mídias que eles não apenas criaram uma nova utopia erótica popular, mas também transformaram os usos e as técnicas do espaço doméstico nos anos da Guerra Fria (PRECIADO, 2012, p. 430)[69].

---

[67] Esse comentário, que foi fundamental para iluminar a relação de Farocki com o método da composição serial neste e em outros filmes, foi feito por Pedro Aspahan por ocasião do exame de qualificação deste trabalho.

[68] "A visão crítica de Farocki das formas usuais de televisão e cinema (como em *O problema com as imagens*) não se aplica apenas às convenções visuais e práticas de edição, mas também ao uso frequentemente manipulador e até corrupto da música como efeito atmosférico. Ele se divertia muito com editores televisivos que, ao aceitarem um filme, exclamavam: 'Entediante! Precisa de música...' Não vamos encontrar música como efeito atmosférico no trabalho de Harun Farocki. Seu objetivo era mais o de encontrar uma Contra-Música — como sugere o título de uma instalação de 2004". (https://galeriebarbaraweiss.de/exhibitions/harun-farocki-und-die-musik/)

[69] Preciado também aponta o diálogo da referida revista com o circuito de produção artística da época, muitas vezes com referências de vanguarda: "Playboy logic was based on making photos of naked girls

O acompanhamento musical corresponde, de certo modo, ao desconforto experimentado pela modelo, sublinhando o enquadramento do corpo feminino como objeto, aprisionado em uma representação fixa. O filme destaca as marcas sintomáticas de uma relação de poder, entre homem e mulher, pois quem comanda é a figura masculina[70]. Para não aderir à lógica do espetáculo, nem reproduzir a violência contra o corpo feminino, Farocki adota uma dupla postura de distanciamento, um recuo capaz de prover a observação crítica do processo, sem impor, para isso, um olhar ou um juízo premeditado. Ao final, em vez do resultado da imagem, vemos o cenário sendo desmontado, a ilusão sendo desfeita, enquanto a câmera, ainda ligada, mostra a modelo de roupão, escoltada pelo diretor até o camarim.

No mesmo ano de *Uma imagem*, cabe apontar, Farocki realizou um documentário de outra natureza, mas que também documenta um processo específico de construção imagética. Trata-se do peculiar making off do filme *Relações de classe* (*Klassenverhältnisse*, 1983), de Jean-Marie Straub e Daniéle Huillet, em que Farocki participou na condição de ator, fazendo o papel de Delamarche. Em *Jean-Marie Straub e Daniéle Huillet trabalhando em um filme baseado em Amerika de Franz Kafka* (*Jean-Marie Straub und Daniéle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment Amerika*, 1983), vemos registros diretos de alguns ensaios que contam com a presença de Farocki, sob a supervisão incansável do casal de cineastas. Por meio de um método rigoroso, atento a cada mínimo detalhe da atuação, eles promovem inúmeras repetições de gestos e falas, e levam a preparação das cenas ao ponto da exaustão. É um método radicalmente oposto ao processo de padronização apressado que vemos em *Uma imagem*, no qual cada etapa de criação estava submetida, de maneira muito forte, a um conjunto de procedimentos delimitados antecipadamente pelo aparato técnico. Os Straub, cuja influência é decisiva na formação cinematográfica de Farocki, são observados com paciência e dedicação pela câmera de Ingo Kratisch, um dos mais onipresentes parceiros do cineasta alemão ao longo de sua carreira. Uma análise mais atenta, à qual não nos prestaremos aqui, certamente ajudará a compreender melhor seja a abordagem fílmica

---

taken by Russ Meyer or Bunny Yeager coexist in the pages of the same magazine with texts, interviews and reports on Andy Warhol, Jack Keruac, James Baldwin and Frank Lloyd Wright, as well as color features on architecture, interior design and male fashion".

[70] Para uma análise mais detida das reflexões de gênero contidas nesse filme de Farocki, recomendamos a leitura do artigo "El otro lado de la imagen: Harun Farocki y el paradigma Playboy", de Mikel Otxoteko (2017).

dos dois diretores franceses, seja o lugar importante ocupado por eles nos diálogos cinematográficos do discípulo.

* * *

Mais de uma década após a realização de *Uma imagem*, Farocki elabora um filme que guarda semelhanças estilísticas com o curta da Playboy, no tocante à observação do trabalho fotográfico em um contexto publicitário, sendo o cinema tomado, novamente, como ferramenta de mediação e pensamento crítico. Em *Natureza morta* (*Stilleben*, 1997), encomendado pela curadora Catherine David para uma mostra de filmes da Documenta X, a tendência pictórica da "natureza morta" é colocada em relação com fotografias do universo do consumo (FIG. 33). Os planos, que registram o processo de fabricação da imagem publicitária, são alternados com quadros da pintura holandesa do final do século XVI e início do XVII, a fim de chamar atenção para os procedimentos de representação implicados em ambas as esferas. O modo como certas questões da pintura ressoam no reino das propagandas é delineado, de maneira muito aberta, pelos comentários em voz *over*. Farocki não se contenta em observar o trabalho dos fotógrafos, mas oferece, por meio da narração e da comparação entre imagens, uma elaboração peculiar sobre o que vemos.

Figuras 33A a 33F: Pinturas de natureza morta e fotografias publicitárias, em *Natureza morta*.

A natureza morta, sugere a narração, traz uma ambiguidade fundamental em relação ao estatuto da imagem, pois agrupa coisas inanimadas e aparentemente desprovidas de função estética. Tal gênero artístico estabelece, grosso modo, uma ruptura particular na tradição pictórica ocidental, pois o espectro do visível se amplia e passa a acolher os objetos mais ordinários[71]. Seria algo similar, em certo sentido, à ampliação do mundo representável, promovida pela própria publicidade, que confere a todas as coisas uma estranha visibilidade, a serviço da lógica do mercado e do consumo. Ao mesmo tempo, na natureza morta, a inscrição pictórica dos legumes e das frutas, dos pepinos, das uvas e dos melões, oferece aos historiadores um armazém documental, cuja dimensão indicial, como afirma a narração, permite:

> Determinar quais alimentos estavam disponíveis na Holanda do século XVI. Historiadores da arte descobriram, examinando fontes escritas, se tais pepinos, uvas e melões estavam presentes nos mercados holandeses do século XVI. Os arqueólogos pesquisaram os resíduos das pilhas de compostos do século XVI para determinar com precisão quais frutas e legumes que decoram essas pinturas estavam presentes na época. Apenas recentemente, os historiadores da arte conseguiram tecer comparações entre os resultados dessa arqueologia moderna e as próprias pinturas. Após 400 anos, a questão ainda é: de que modo se deve entender esses objetos? O que isso tudo significa? Esses objetos inanimados que ganham lugar de honra nessas pinturas? Será que, de algum modo, isso nos conduz às coisas, elas mesmas? Ao menos, em uma primeira interpretação? As mãos do camponês querem manter o controle sobre a produção, mas as figuras humanas parecem estar relegadas ao segundo plano. Se essa pintura for lida da mesma forma como as pessoas de hoje leem as imagens publicitárias, ela parece dizer que o acúmulo da produção pode culminar no prazer de um abraço, que é preciso traçar seu caminho até o topo para obter prazer.

Enquanto esses comentários são tecidos vemos, na tela, o quadro *Vendedora na barraca de vegetais* (1567), de Pieter Aertsen, uma das obras precursoras da natureza morta na arte ocidental. Farocki faz uso metódico da câmera e da montagem para mostrar a pintura — fazendo-a acompanhar dos comentários em voz *over*.

---

[71] As pinturas de *Stilleben*, na ordem de aparição, são: 1. *Vendedora na barraca de vegetais* (*Marktfrau am Gemüsestand*, 1567), de Pieter Aertsen (1509 Amsterdam - 1575 Amsterdam); 2. *Estande de carne com a sagrada família dando esmolas [Fuga do Egito]* (1551), de Pieter Aertsen; 3. *Natureza morta com um copo de cerveja e uma sardinha defumada no prato* (1636), de Pieter Claesz (1597 Berchem — 1660 Haarlem); 4. A quarta pintura se parece muito com algo de Willem Kalf, mas não conseguimos precisar exatamente o quadro; 5. *Natureza morta com taça dourada* (1635), de Willem Claesz. Heda (1594 — 1680); 6. Natureza morta com besouro (1635), de Georg Flegel; 7. *Natureza morta com queijo, peixe e cebolas* (c. 1615), artista desconhecido; 8. *Natureza morta com livros* (c. 1630-1640), artista desconhecido (Escola de Madrid); 9. *Natureza morta com vela acesa* (1627), Pieter Claesz; 10. *Natureza morta suntuosa* (1654), de Abraham van Beijeren; 11. *Natureza morta com jarro de prata* (c. 1660 — 1665), de Abraham van Beijeren; 12. Relógios em close-up (não identificado).

Primeiro, ele a oferece integralmente ao olhar, ocupando todo o enquadramento; a seguir, passa a decompô-la, por meio *close-ups*, ampliando determinados fragmentos e colocando-os em relação, nem sempre ilustrativa, com a narração. Quando a voz *over* começa a falar de "pepinos, uvas e melões...", vemos uma ampliação desses elementos na imagem, isolados das figuras humanas. Mas, no momento seguinte, quando ouvimos que "os arqueólogos pesquisaram os resíduos das pilhas de compostos do século XVI...", a imagem mostrada é um detalhe da mão do feirante, entre as uvas e o maço de couve-flor. Quando o comentário afirma que, "apenas recentemente, os historiadores da arte conseguiram tecer comparações entre os resultados dessa arqueologia moderna e as próprias pinturas", um *close-up* mostra a outra mão do mercador, na frente das uvas, dos repolhos e dos melões, e deixa entrever, com dificuldade, duas figuras humanas, ao fundo. No momento seguinte, Farocki mostra o quadro inteiro, outra vez, permitindo que o espectador repouse o olhar e reconsidere a conjectura representada. Então, o comentário nos diz que, "após 400 anos, a questão ainda é: de que modo devemos entender esses objetos?".

É comum, na filmografia de Farocki, esse tipo de alternância, entre o particular e o geral, entre o plano fechado e o aberto, em um movimento que se aproxima dos objetos para conhecê-los, mas evita confiná-los em excesso. A perspectiva logo retorna para um plano detalhe da mão erguida, enquanto a voz *over*, que continua a veicular perguntas e ideias, nos diz que "as mãos do camponês querem manter o controle sobre a produção, mas as figuras humanas parecem estar relegadas ao segundo plano". Trata-se das duas figuras humanas, ao fundo, vistas com certa dificuldade, aparentemente no ato de um beijo; é o que a narração sugere, quando nos diz que, "se essa pintura for lida da mesma forma como as pessoas de hoje leem as imagens publicitárias, ela parece dizer que o acúmulo da produção pode culminar no prazer de um beijo". A voz *over*, então, se interrompe por alguns segundos, durante os quais Farocki mostra, ampliadas, as duas figuras ao fundo, em silêncio, novamente dando tempo ao espectador para resituar seu olhar. A seguir, um plano mais aberto mostra a mão esquerda, erguida, enquanto a narração, ao complementar a afirmação anterior, sugere que a pintura parece dizer "que é preciso traçar seu caminho até o topo [da pilha de alimentos ou mercadorias] para se obter prazer". Finda a frase, vemos, de novo, as duas figuras humanas, em silêncio, permitindo que o espectador retenha sobre elas o olhar e recapitule a construção argumentativa da voz *over*.

Ao longo do filme, procedimentos desse tipo se repetem, para mostrar outras pinturas na tela, em um total de 10 quadros, compostos entre 1567 e 1670 (circa), que cobrem praticamente um século do gênero da natureza morta. Tais trechos com pinturas, acompanhados de voz *over*, possuem um aspecto argumentativo e se alinham, principalmente, ao formato do ensaio fílmico. Eles ocupam, aproximadamente, um quarto da duração total do filme — 13 minutos, no total de 56. O restante de *Natureza morta* acompanha a atividade de fotógrafos publicitários, que constroem ensaios de quatro objetos distintos: uma cédula de dinheiro, uma tábua de queijos, uma taça de cerveja e um relógio de pulso. Os quadros de pintura mostrados oferecem, assim, uma zona de comparação e diálogo com o trabalho da fotografia publicitária, ecoando objetos tematizados e produzindo associações de sentido entre as duas esferas. A natureza ensaística dos trechos dedicados aos quadros fornece um repertório importante de reflexões e questionamentos que reverberam, de maneira dialética, nos registros da fotografia publicitária. Esses últimos seguem um princípio de pura observação, sem intervenções de encenação ou comentários do diretor.

Cada um dos dois tipos de registro poderia, facilmente, funcionar como um filme autônomo, mas o que acontece é um entrecruzamento profícuo em termos de sentido, que apresenta, no conjunto, uma unidade consistente. Cabe lembrar que o filme, encomendado para um espaço de galeria, reflete também o esforço de Farocki para repensar seus métodos e meios de montagem[72]. Apesar de sua "natureza dupla", contudo, a voz *over* não "vaza", em momento algum, do seu campo de incidência, permanecendo circunscrita aos trechos pictóricos. Ela sequer remete ao registro direto, do estúdio publicitário, a não ser como componente dialético e provocação dialógica — "se essa pintura for lida da mesma forma que as pessoas de hoje leem as imagens publicitárias". Essa organização conjunta dos dois contextos demonstra, essencialmente, um esforço para elaborar pensamentos sobre a fotografia publicitária, sem recair em uma postura de definir enfaticamente seus sentidos. Trata-se, antes, de fazer as ideias ecoarem, entre um e outro âmbito, de lançar reflexões sobre as pinturas de natureza morta, para que elas produzam deslocamentos críticos no trabalho fotográfico da imagem publicitária.

A transposição dos contextos sócio-históricos e das tipologias distintas, na leitura das imagens, é significativa para um cineasta que buscou continuamente, ao

[72] Dois anos antes, ele já havia realizado *Interface* (1995), que faz uso de duas telas.

longo de sua carreira, revisitar as imagens do mundo para compreender seus vínculos e modos de funcionamento. *Natureza morta*, coproduzido pela 3sat e pela ZDF, mobiliza uma proposição teórica não unívoca em torno da imagem publicitária, que permite conhecer melhor um tipo objeto de difícil manejo no terreno da cultura contemporânea. Cabe lembrar que a natureza morta, enquanto gênero artístico, foi constantemente rotulada como arte menor e posicionada em um degrau inferior de valoração estética[73]. De forma análoga, Farocki procura, em sua filmografia, possibilidades de uso e pensamento para elementos que nem sempre encontraram lugar no circuito convencional do cinema. *Natureza morta* traz um deslocamento sutil do diretor em relação ao contexto de seus filmes anteriores, dado que ele adentra uma zona mais difusa de interseções artísticas. Como sugere Volker Pantenburg, isso se deve talvez à penetração dos ambientes instalativos, nesse período de sua carreira, ainda que Farocki, como sugere Rosalind Krauss, nunca perca de vista a especificidade do meio cinematográfico — ela vai batizá-lo, como veremos no capítulo cinco, um "knight of the medium", "um cavaleiro do meio".

O ponto fundamental consiste, nos parece, em posicionar o trabalho da imagem publicitária em um contexto mais amplo de legibilidade, a fim de evidenciar seu caráter de construção imagética. Ao justapor dois tipos distintos de imagem, em contextos históricos diferentes, Farocki repensa, no presente, o estatuto de uma imagem de difícil apreensão. Uma relação dialética se estabelece: por um lado, a esfera da fotografia publicitária, que transforma as imagens do mundo em mercadorias, está situada em uma era na qual as imagens constituem nítidos objetos de mercado, construídas como mercadorias e destinadas ao consumo. Por outro lado, os trechos com pinturas de natureza morta evidenciam a ascensão da cultura do consumo e da mercadoria, que vai desembocar, séculos depois, na fotografia publicitária. Mais ainda, elas se apropriam, formalmente, das modernas ciências naturais e da expansão das relações mercantis, em especial no que toca à supressão dos modos de expressão simbólicos e alegóricos, em prol da descrição material e da objetividade da superfície visual.

Devido à sua codificação particular — um regime de precisão técnica destinado a representar os objetos "tal como são" — a natureza morta fornece um acréscimo de valor informativo, a ponto de antecipar, como sugere Svetlana Alpers

[73] Cf., por exemplo, o famoso texto *The analysis of beauty*, de William Hogarth (1772), no qual ele explicitamente privilegia a pintura histórica e o retrato.

(1983), a própria técnica de reprodução fotográfica. Desprovida de figuras humanas, pautada pelo regime do naturalismo, ela joga com "a conexão particularmente estreita entre visão, reconhecimento e representação" (PANTENBURG, 2015, p. 104). Não é nada gratuito, portanto, a associação encetada por Farocki, por meio da montagem, entre pinturas de natureza morta e imagens publicitárias. Detalhe importante: no primeiro caso, ele mostra as obras prontas, os quadros finalizados, enquanto no segundo ele mostra, assim como no caso de *Uma imagem*, o processo de construção das fotografias, sem incluir o resultado final. Como fator adicional, seguindo uma trilha aberta por Norman Bryson (1990), Pantenburg aponta que a reflexão teórica em torno da lógica da natureza morta ofereceria um distanciamento maior em relação à primazia da narrativa (ao menos de certa narrativa):

> A natureza morta se encontra "no ponto mais distante em relação à narrativa" e, por isso mesmo, tem se esquivado continuamente do discurso crítico e teórico, que tem se restringido, em grande parte, à narração e à psicologização dos personagens. Isto [...] pode ser diretamente aplicado ao meio do cinema, dado que a "narração" se tornou predominante desde muito cedo, ofuscando outros modos e procedimentos possíveis. Em seu recurso aos padrões narrativos que caracterizaram a literatura do século dezenove, o cinema não apenas se manteve limitado a pessoas, como também a temáticas e conflitos específicos (PANTENBURG, 2015, p. 106).

Para complementar, Pantenburg cita o teórico das mídias Hartmut Winkler, quando esse diz que, "em completo contraste com sua pretensão de representar toda a sociedade, as mídias visuais ficaram presas a uma gama relativamente estreita de motivos — pessoas, amor, crime e política" (WINKLER *apud* PANTENBURG, p. 106). Farocki se situaria, assim, em um conjunto de iniciativas que permitiram expandir e estender a gama de motivos das mídias visuais, ao lado de propostas como os chamados filmes "transversais" ("*Querschnittfilme*")[74] e de diversos artistas de vanguarda ou experimentais, que olharam de outros modos para os objetos e as imagens do mundo — como Vertov, Brakhage, Godard e Warhol. Desprovido de um sentido narrativo convencional, *Natureza morta* prioriza a imbricação, de múltiplas maneiras, entre imagens e objetos (imagens *de* objetos, objetos *como* imagens, imagens *no lugar de* objetos), constituindo um passo adicional na tentativa do diretor de criar "uma nova qualidade documental" (FAROCKI, 2013, p. 298). Como afirma

[74] Conferir Michael Cowan (2013): "Cutting through the Archive: Querschnitt Montage and Images of the World in Weimar Visual Culture".

Panterburg (2015, p. 106), "o filme gira em torno de motivos carregados artístico-historicamente e religiosamente — peixe, vinho, pão etc. — tanto na relação de um com o outro quando no simbolismo atribuído aos objetos representados".

Farocki não destaca, simplesmente, o valor simbólico das imagens pictóricas, que encontraria seu correlato no ato da representação fotográfica no qual esse valor simbólico é produzido. Ele permite constatar, antes, um processo de "acoplamento" entre o simbólico e o imaginário, com base na padronização da linguagem visual e na mudança de estatuto da imagem. O grau elevado de tecnicização dos diálogos entre os fotógrafos contrasta com o trabalho manual, visível nas pinturas. A questão central, situada no cruzamento da expressividade da imagem com o seu processo de fabricação, é a dinâmica da representação midiática, em uma esfera de relação fetichizada, na qual a forma e o valor do objeto são como que prefigurados pela mediação do aparato. A própria incidência da luz, sobre a realidade, está sujeita à estabilização hiperesquemática do estúdio, de modo a arquitetar toda a apreensão de um objeto pelo olhar. Será que ainda podemos falar em representação? Essa pergunta, colocada gradualmente ao longo dos filmes do diretor, deve esperar pelas obras que lidam com as imagens de computadores, para encontrar uma resposta possível. Por ora, cabe constatar que o regime da representação, seja ela narrativa, fotográfica ou pictórica, é constantemente submetido a um grau acirrado de padronização técnica e de codificação. A narração, em outro momento, sugere:

> A grande época da natureza morta, o século dezessete, viu surgirem as ciências naturais modernas. Ela se afastou dos modos de expressão simbólicos e alegóricos previamente cultivados pelos alquimistas. É difícil, para as artes representativas, evitar a expressão simbólica e alegórica — ou semelhante interpretação. Séculos depois, os objetos dessas pinturas são escrutinizados como se fossem cifras de uma escrita secreta. Como cifras de um código oculto, um código que não quer ser reconhecido como tal, e cujos signos são destinados a parecer não-signos. Um pedaço de pão como um pedaço de pão.

Novamente, a questão da codificação e padronização, colocada a partir do gênero da natureza morta, ecoa de maneira acentuada no caráter de hiperrealismo das fotografias publicitárias. Mostrada em seu pleno acabamento artístico, a pintura deixa no ar um *desejo de interpretação*, uma origem remota ou até mesmo uma aura. Mas a fotografia, mostrada unicamente *em seu processo*, manifesta-se como um código de operação, ou uma parte dele, uma das camadas de programação da realidade segundo

determinados critérios. Na cena em que os fotógrafos imitam uma "borboleta", cujas asas são duas grandes fatias de queijo, a tentativa é a de "operacionalizar" o olhar dos consumidores, que verão aquelas imagens: os fotógrafos dizem que "é preciso que as pessoas olhem por mais tempo" e que a "borboleta" serve para "fisgar o olhar". Os diálogos das equipes de fotografia, no geral, adquirem um viés pragmático, inteiramente focado nos elementos técnicos, como a medição da luz e a simetria da cena. Quando muito, um comentário ou outro ressalta a chave de representação naturalista, embutida nesse cálculo — por exemplo, "isso não vai parecer um pouco estranho?", "está bem natural", "parece um pouco artificial" e "não está largo o bastante". De resto, vemos tarefas milimétricas, obsessivas, de organização do material fotografado, como o queijo diminuído em um centímetro, a cerveja agitada, para gerar espuma, e a cédula de dinheiro alisada com um ferro de passar.

O comentário em voz *over* sobre "a grande época da natureza morta", cabe lembrar, entra como acompanhamento da pintura *Natureza morta com taça dourada* (1635), de Willem Claesz. Heda, mostrada ao final de um trecho ensaístico maior. Posicionado logo depois do ensaio fotográfico com a cédula de dinheiro, esse trecho começa por retomar uma reflexão da abertura do filme, sobre o afastamento da pintura de natureza morta em relação ao sujeito teológico da antiguidade[75]. Na abertura, logo após vermos o quadro da barrava de vegetais, de 1567, um quadro anterior de Pieter Aertsen é mostrado, *Estande de carne com a Sagrada Família dando esmolas*, datado de 1551. Essa cena mostra, em primeiro plano, a barraca de carnes à venda, no mercado, mas enquanto a primeira pintura, da barraca de vegetais, destacava um casal se beijando, no quadro dentro do quadro, na segunda pintura vemos, emoldurada pelas bordas e pelos produtos da barraca, a cena bíblica da Sagrada Família em fuga para o Egito. "Os objetos inanimados", sugere a narração, "tomam conta do primeiro plano, empurrando a imagem religiosa para o fundo". E complementa:

> Se essa pintura for lida da mesma forma como as pessoas de hoje leem as imagens publicitárias, elas seriam levadas a entender que as mercadorias obscurecem a visão da cena religiosa. Aqui, a fuga para o Egito. À frente, orelha de porco. É possível dizer que, embora os produtos adquiram lugar de honra na pintura, uma janela permanece aberta para a imagem religiosa.

[75] Vale lembrar da conhecida formulação de Agamben, em diálogo com Nietzsche e Walter Benjamin: "Deus não morreu, ele se tornou". Conferir em http://www.ihu.unisinos.br/noticias/512966-giorgio-agamben.

Depois desses comentários, que problematizam o valor do que é mostrado na economia pictórica, e questionam o deslocamento do sujeito teológico-cristão, no âmbito do mundo mercantilizado, vemos o ensaio fotográfico do dinheiro. A montagem segue, portanto, uma linha argumentativa, na qual o dinheiro passa a regular a dinâmica do visível, em detrimento da economia divina. É o novo mecanismo de fetichismo da mercadoria. Assim como no filme da Playboy, a câmera de Farocki enfatiza o caráter técnico do processo, a padronização da cena e a tendência excessiva de "artifício", a ponto da cédula ser alisada com um ferro de passar roupas. No momento do clique da foto, vemos um estranho altar de culto, com a pilha de dinheiro no centro, circundado lentamente pela câmera, em um movimento que se descola da fotografia e revela o aparato utilizado pelo estúdio — chapas, alicates e refletores. Cabe recordar, nesse sentido, o modo como Marx definia o fetichismo, ao valer-se justamente de uma comparação óptica:

> A impressão luminosa de uma coisa sobre o nervo óptico não se apresenta, pois, como um estímulo subjetivo do próprio nervo óptico, mas como forma objetiva de uma coisa que está fora do olho. No ato de ver, porém, a luz de uma coisa, de um objeto externo, é efetivamente lançada sobre outra coisa, o olho. Trata-se de uma relação física entre coisas físicas. Já a forma-mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho em que ela se representa não tem, ao contrário, absolutamente nada a ver com sua natureza física e com as relações materiais [*dinglichen*] que dela resultam. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Desse modo, para encontrarmos uma analogia, temos de nos refugiar na região nebulosa do mundo religioso. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens. Assim se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana. A isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias.
> Esse caráter fetichista do mundo das mercadorias surge, como a análise anterior já mostrou, do caráter social peculiar do trabalho que produz mercadorias (MARX, 2013, p. 122).

Sem querer dar conta da complexidade do pensamento de Marx, constatemos apenas que a publicidade, ao apreender as mercadorias por meio de determinados parâmetros e padrões técnicos, opera um deslocamento específico das coisas e suas relações materiais para o universo do consumo. Logo depois, entra o segundo bloco ensaístico do filme, que termina com a já mencionada pintura *Natureza morta com*

taça dourada, de Willem Claesz. Heda. A primeira pintura mostrada nesse bloco é *Natureza morta com um copo de cerveja e uma sardinha defumada no prato* (1636), de Pieter Claesz, que remete à iconografia católica, com o pão sobre a mesa e o peixe fatiado no prato. Um portentoso copo de cerveja ergue-se ao lado dos alimentos. A atmosfera inteira tem um caráter de comunhão, com os objetos de consumo, alimentício, colocados sobre a mesa, e oferecidos frontalmente à visão. A narração, continuando os comentários do bloco anterior, nos diz que "a pintura, primeiro em Flanders e depois na Holanda, afastou-se das imagens religiosas, para não rebaixar seu caráter sagrado". É o processo pelo qual os objetos ordinários passam a receber uma atenção que era antes destinada aos elementos sagrados, e adquirem, portanto, um valor "divinizado".

A questão que se abre é a de uma estranha transferência, na qual a perspectiva do sujeito teológico, ao retirar-se tacitamente das imagens, retorna de maneira secularizada, no culto visual dos objetos inanimados. No auge do capitalismo, cada objeto da imagem publicitária é a réplica do bezerro de ouro, cultuado no lugar de Deus, sem a mediação fundamental da palavra. O modelo da publicidade, no fim das contas, é o do ídolo, mas seu culto é conhecido como fetichização da mercadoria, fenômeno característico da sociedade capitalista e da cultura de massas. Em tempos remotos, não era permitida ao inimaginável e ao inconcebível uma inscrição direta nas "falsas imagens" da arte figurativa, sendo necessária, portanto, a mediação da palavra e da codificação cristã, no fenômeno da manifestação divina. Essa é a essência do debate entre iconoclastia e iconodulia, na antiguidade, que pode ser visto como um debate extemporâneo sobre publicidade, bem no seio da tradição patrística. Pode ocorrer, contudo, como afirma a voz *over*, que as criações humanas sejam convertidas, elas mesmas, no inimaginável: "Essa natureza morta reúne [em uma mesma imagem,] uma flor de laranjeira e frutas variadas, em diferentes estágios de maturação. O comércio internacional e as novas técnicas agrícolas tornam possível que essas coisas estejam presentes, umas ao lado das outras". Diante da pintura mostrada, que parece ser do artista holandês Willem Kalf, a atenção da montagem se volta para a ampliação dos frutos na bandeja e da flor de laranjeira, que se abre logo atrás. A ordem natural do mundo é subvertida, alegórica e simbolicamente, para reconstruir uma outra realidade visual, com outras relações possíveis. Ao mesmo tempo, a vocação interpretativa perde vigor com os avanços técnicos e científicos, e a tradição figurativa se destina, cada vez mais, a cumprir uma função de reprodução da

realidade, de mimetização do mundo visível. Ela assume a responsabilidade de *realizar* as imagens do mundo: de mostrar as coisas como evidentes, inclusive os objetos inanimados, de torná-las visíveis, logo, existentes e reais.

O filósofo italiano Emanuele Coccia sugere que a definição da publicidade só pode ser encontrada *no efeito que ela opera*, possuindo, portanto, um caráter ativo, uma condição manifesta de tornar algo concreto. A imagem publicitária, enquanto força de padronização, no âmbito das tecnologias de reprodução visual, amplia drasticamente o campo das coisas que são visíveis. Segundo Coccia, na tradição das artes representativas, há sempre uma ruptura em relação ao que se podia ver e mostrar, em um período anterior. A Renascença, nesse sentido, alarga o espectro do visível, em relação ao sujeito teológico; a modernidade, igualmente; com a publicidade, enfim, tudo adquire o direito de se tornar visível, *absolutamente tudo* (camisinha, carne, papel higiênico, colar de pérolas, pílula). A tradição secular da imagem é como que invertida. Não cabe mais a ela representar ou comunicar algo, dar a conhecer o mundo, não cabe ver para pensar, expressar e conhecer, mas, antes de tudo, *fazer* algo, *produzir efeitos*. Como afirma a voz *over*, se as ciências naturais abandonaram as tentativas alquímicas de produzir ouro, a arte não — ela continuou a buscar a verdade, por meio das aparências, a reproduzir as propriedades dos objetos, para recriá-los como reais, em uma tendência que alcançaria, com o desenvolvimento da propaganda e da fotografia, o nível exacerbado da simulação.

Nos momentos de estúdio, a dinâmica de *Natureza morta* se aproxima de *Uma imagem*: os fotógrafos organizam o cenário, tiram a fotografia, conferem o resultado, e, em seguida, repetem o processo, com aprimoramentos. A cada repetição, obtém-se uma fotografia refinada. O que alimenta as imagens, dentro do estúdio, é o fluxo de novas imagens, as fotografias de Pollaroid, tomadas como base no processo de aperfeiçoamento do olhar. Por isso, também, a importância de Farocki reestabelecer uma mediação possível, por meio de seus comentários em voz *over*, que quebram o ritmo auto-evidente da publicidade. O filme destaca o caráter de construção desses materiais, e, mais ainda, o caráter de escolha *operativa*, de ênfase nos efeitos que devem ser produzidos. Além disso, as fotografias publicitárias não são mostradas em seu habitat "natural", em circuitos como outdoors ou páginas de revistas, lugares destinados à velocidade e ao consumo. Ele prefere percorrê-las "por dentro", nos seus processos de fabricação, expondo visualmente as etapas de produção e os questionamentos associados às pinturas. Se o desenvolvimento de *Natureza morta*

revela o velho no novo — a presença dos velhos preceitos de representação da natureza morta na esfera recente da fotografia publicitária — ao mesmo tempo, ele faz o novo repercutir no velho, sugerindo que as pinturas antigas já traziam, consigo, certa tendência publicitária. É por meio do entrecruzamento entre a observação do trabalho de construção das imagens e a reflexão sobre a natureza morta que tomamos uma posição crítica em relação ao universo das mercadorias, conforme sua manifestação pela via das imagens.

* * *

As incursões de Farocki no universo da propaganda, contudo, não se resumem a essas duas obras. Em 1989, ele realizou *Imagem e vendas ou: Como representar um sapato* (*Image und Umsatz oder: Wie kann man einen Schuh darstellen*, 1989), filme de difícil acesso, em que o diretor adentra em uma agência de publicidade para apreender os jogos de linguagem e as estratégias dos vendedores especializados em criar imagens para o mercado. Depois, no início da década de 1990, ele empenhou uma investigação peculiar sobre as imagens publicitárias, com a obra *Um dia na vida do consumidor* (*Ein Tag im Leben der Endverbraucher*, 1993). Se *Uma imagem*, *Imagem e vendas* e *Natureza morta* se fundam, predominantemente, no princípio da observação direta — não obstante incorporações de interstícios ensaísticos no terceiro caso — *Um dia na vida...* é mais difícil de se classificar. Resumidamente, a obra oferece uma profusa compilação de comerciais, veiculados pela televisão alemã ao longo de seus 40 anos de existência (à época). À maneira de uma colagem sofisticada, sem recurso a voz *over* nem a letreiros, os trechos são organizados em blocos de conceitos ou temas que, nas palavras de Andrei Ujica, "não apenas desconstroem os pontos de referência domésticos que cadenciam nossa vida cotidiana, mas também dão asas a um humor imprevisto, na tradição do distanciamento brechtiano". A obra foi gestada na observação atenta do dia-a-dia do espectador televisivo. O ponto fundamental é que o modo de ordenação do material propicia uma compreensão dos processos sociais e históricos da Alemanha a partir de suas peças de propaganda televisiva. Esse filme será discutido, brevemente, no capítulo quatro, dedicado a pensar as intervenções do cineasta a partir da estratégia do ensaio fílmico.

Um ano antes de *Natureza morta*, o cineasta havia realizado uma outra obra sobre o processo de concepção das propagandas, que serve de passagem às questões

que discutiremos a seguir. Na abertura de *A aparência* (*Der Auftritt*, 1996), vemos dois planos do céu azul, com gorjeios de pássaros ao fundo, uma placidez que esconde o burburinho de uma conversação. Subitamente, uma trilha sonora agitada vem invadir essa imagem pacífica, substituindo o canto distante das aves por batidas sintéticas de música. Corte para dentro de uma sala de reuniões, com a nuca de uma mulher em primeiro plano, um homem engravatado, do lado direito do quadro, e uma televisão ligada, ao fundo. É dela que chegam as ondas sonoras que romperam a conexão com o céu. No monitor, vemos fusões e alternâncias entre imagens aceleradas, que mostram o tráfego de uma cidade em velocidade rápida. Em sobreposição à cena urbana, um letreiro de cor branca atravessa a tela, de um lado para o outro, com a inscrição "Neue Gefühle" ("Novos Sentimentos"). Inicia-se uma narração em voz masculina, grave, acompanhada por uma trilha sonora dramática, que discursa sobre o estado hiperveloz do mundo e a necessidade de estratégias integradas de marketing e comunicação.

Figuras 34A, 34B e 34C: *A aparência*.

A aparência sintetiza, em apenas 30 minutos, uma reunião de escritório na qual uma empresa de publicidade berlinense, representada por um jovem de grande destreza na argumentação, expõe uma campanha desenvolvida para um potencial cliente, a empresa de produtos ópticos Eyedentity, de origem dinamarquesa. O método, ouvimos o jovem dizer, divide-se em três campos estratégicos: a atração de consumidores, por meio de anúncios, a construção de uma imagem e a representação do produto. Ao longo do filme, ele descreve em detalhes essas três esferas, e mostra, a partir de exemplos, como elas devem ser articuladas no plano de mídias da campanha

(FIG. 35). Para entender a relevância dessa situação particular, para a postura investigativa de Farocki, basta pensar na dupla camada de reflexividade que se articula. Primeiro, trata-se de uma empresa de publicidade que tenta vender seu próprio produto, que corresponde, no caso, a uma campanha destinada a vender os produtos de outrem. Segundo, uma vez que o cliente potencial é uma empresa de produtos ópticos, o processo de divulgação em questão gira em torno do tema da visão. Esse ciclo vicioso traz, assim, um questionamento silencioso sobre o próprio cinema, enquanto dispositivo de representação midiática, bem como sobre o caráter "performativo" dos acontecimentos, que se desdobram frente à câmera.

Cabe apontar, de partida, o trabalho rigoroso de cinematografia realizado por Ingo Kratisch, parceiro inseparável de Farocki. A conduta da câmera, que depende obviamente de um acordo estabelecido com o diretor, nos permite apreender a situação observada como um misto de documentação e ficção. Se, por um lado, os acontecimentos se desdobram com aparente continuidade, perante os nossos olhos, por outro lado, há uma dose mínima de decupagem, que nos permite apreendê-los como uma cena em construção. O cinema transverteu-se, de fato, em um tipo tácito de *reductio ad absurdum*, no qual a atitude de negatividade é como que suspensa, para dar lugar a uma forma sutil de crítica, fundada na emulação daquilo que se observa. A linearidade narrativa, a não interferência da câmera ou da voz, a contenção da montagem, a duração coerente dos planos, são aspectos que reforçam a qualidade documental. A ficção, todavia, se faz presente desde o início, na permanente atenção aos detalhes, nas perguntas e respostas entre personagens, nos *close-ups* dos anúncios, nas trocas de olhares, e nos outros elementos que compõem, no conjunto, uma sutil estruturação da narrativa cinematográfica. De maneira quase imperceptível, para não quebrar o efeito de documentário, o papel de cada ator é descolado da sua atuação, o que acaba por explicitar essa ordem de ficção. Tal efeito de controle do filme depende, principalmente, da destreza da câmera, que antecipa o ritmo do diálogo e se move em direção a quem fala. A montagem complementa essa tendência, ao delinear as pausas de maneira estruturada, por exemplo, e ao inserir os *close-ups* dos anúncios com grande precisão, em meio aos diálogos.

Os procedimentos da câmera e da montagem conferem à situação filmada um equilíbrio entre controle e contingência, para que se evite tanto o fechamento narrativo quanto certa vagueza da lógica da observação. Tal aspecto conjuga duas tendências presentes no cinema de Farocki, em sua modalidade direta: registrar, com

elevado grau de detalhes, os processos específicos de ordenação da realidade, em uma sociedade pautada por parâmetros de produção global, e manter um equilíbrio rigoroso entre o acabamento e o inacabamento do olhar, de modo a questionar seja o grau de padronização ou a teatralidade absurda da situação observada. Sem o intuito de enfatizar uma tese ou de categorizar o fenômeno apreendido, propicia-se uma reflexão, em nível metalinguístico, que permite compreender melhor os processos filmados.

Em *A aparência*, para além da articulação reflexiva dos temas, que mencionamos, nos parece marcante o momento no qual o jovem coordenador da empresa publicitária lê um roteiro cinematográfico, que integra a campanha. Tal como nas ocasiões em que o mesmo personagem cita elementos da Pop Art ou da poesia moderna, que foram absorvidos pela esfera do design, esse momento revela um esvaecimento das fronteiras entre diferentes campos midiáticos ou comunicacionais. Além disso, o que nos parece decisivo é que, ao espelhar a forma do cinema na estrutura da situação filmada, aderindo, em certa medida, à sua imanência e duração, o filme consegue captar criticamente o desgaste dos corpos e os detalhes que revelam o funcionamento do processo em questão. No caso, o discurso de modernização da publicidade, que modifica os métodos de produção da identidade e traz inúmeras consequências para os modos contemporâneos de ver e construir sentidos. Nos demais filmes deste capítulo, compostos em sua maioria por situações também sediadas em escritórios ou espaços afins, aprofundaremos nos aspectos aqui introduzidos.

* * *

Essa dupla postura entre o cálculo e o acaso nos permite matizar a aproximação de Farocki em relação ao Cinema Direto. Nesse modelo de produção documentária, as relações do documentarista procuram, em geral, construir uma tomada "em direto" das coisas observadas, muitas vezes a fim de ressaltar as manifestações de subjetividade e/ou de espontaneidade dos sujeitos filmados. A câmera assume uma postura livre, em relação aos personagens, tornando-se apta a segui-los nas situações vividas, sem pré-fixar em demasia um ponto de vista. Nos filmes de Farocki, todavia, a câmera quase sempre está presa a um ponto de vista escolhido inicialmente, pelo cineasta. Ela raramente se move, para acompanhar um personagem, mesmo porque os personagens estão invariavelmente imobilizados, em

espaços fechados. A relação dessa câmera com o mundo consiste, assim, em um tipo peculiar de emulação das situações escolhidas para serem abordadas, algo que ganha um valor especial se pensarmos que vários desses filmes de observação designam tais situações por meio dos próprios títulos — *A entrevista*, *O treinamento*, *O re-treinamento*. Além disso, em todos eles, com exceção de *O treinamento*, Farocki trabalha com o mesmo cinegrafista, Ingo Kratisch, o que corrobora a existência de um método que se baseia, fortemente, na postura de observação da câmera.

Wiseman, com sua atenção às instituições concentracionais e/ou confinatórias, como a escola, a prisão e o sanatório, é talvez figura destoante, em relação a esse aspecto de mobilidade da câmera no cinema direto. Possivelmente por isso, ele ofereça um ponto de referência interessante para entendermos o estilo de Farocki nos seus filmes de observação. Nos filmes de ambos, a câmera assume grande rigor, ao registrar os movimentos dos personagens no interior de espaços bastante enquadrados, concreta e simbolicamente, pelas instituições que os contêm. O caso de Klaus Wildenhahn é também esclarecedor: ao comentar *Noite de natal em St. Pauli* (*Heiligabend auf St. Pauli*, 1968), Farocki indica que Wildenhahn escolhe, primeiro, a posição da câmera, permitindo que, a partir daquele ponto, ela analise e rearranje os acontecimentos com certa liberdade. "Depois desse primeiro passo, é possível deixar que algo saia um pouco dos trilhos". Também Farocki, em seus filmes de observação, encontra uma qualidade da imagem que tensiona a casualidade do real no interior de um enquadramento institucional, ao fabricar, por meio da descrição minuciosa, uma estrutura narrativa que demarca a função de cada coisa mostrada.

Tal traço pode ser apreendido, cabe repetir, na constante atenção que a câmera dedica aos fenômenos observados, ao segui-los com fidelidade, ao mesmo tempo em que tenta "antecipar-se", dramaturgicamente, aos gestos e às falas. Segundo Farocki, há um acordo com seu cinegrafista de que, quando a pessoa filmada começa a se repetir por 20 ou 30 segundos, a câmera deve procurar um novo personagem, de preferência alguém que está prestes a reagir. Ela também deve se mover quando existe uma motivação, como a assinatura do contrato em *Nenhum risco* (*Nicht ohne Risiko*, 2004), que justifica o deslocamento da câmera em direção ao papel, mesmo que o movimento resultante seja atípico. A atitude do olhar pressupõe, assim, um pensamento de montagem minimamente armado, a fim de que as ações sejam apreendidas com alguma dose de articulação narrativa. No geral, preserva-se uma aparência de controle, em relação ao que é observado, algo que o diretor reforça na

ilha de edição, ao "emular" planos e contra-planos, por meio de cortes, e dar a impressão de que há duas câmeras, quando na verdade há uma. Trata-se, basicamente, de incrementar o coeficiente ficcional e de promover uma indeterminação entre documentário e ficção, o que remete ao artigo "O desvio pelo direto", escrito por Jean-Louis Comolli (p. 294-297):

> 2. Esse jogo impõe redefinir o cinema direto: ele pode englobar o ficcional como também estar implicado nele; ele pode ser instrumento e efeito de uma narração; o cinema direto transborda de todos os lados o espaço que lhe infligia a simples reportagem. É sobre essa redefinição e sobre a análise da função e da influência do cinema direto que falarei o desvio pelo direto nesse primeiro artigo. No segundo, procurarei falar dos diferentes graus e modos de integração do direto nos filmes "de ficção" do cinema contemporâneo.
>
> [...]
>
> 5. Consequência desse princípio produtivo do cinema direto, e consequência automática das manipulações que anulam o documento filmado: um certo coeficiente de "irrealidade" , um tipo de aura ficcional agarra-se aos acontecimentos e fatos filmados. Todo documento, toda gravação bruta de acontecimento, a partir do momento em que constituídos em filme, colocados na perspectiva cinematográfica, adquirem uma realidade fílmica que se acrescenta/ou se subtrai à realidade inicial própria deles (de seu valor "vivido"), des-realizando-a ou super-realizando-a, mas, nos dois casos, "falseando-a" levemente, colocando-a do lado da ficção.

Em outras palavras, o documentário não pode criar seu material, mas pode selecionar ou construir uma situação filmada e conferir, a ela, "um tipo de aura ficcional" — nos termos apontados por Comolli. Tal fator é crucial para a consolidação de uma estratégia que esteja apta a fomentar compreensões mais robustas dos espaços corporativos, por exemplo, geridos por lógicas de representação "viciadas", que são, de partida, demasiado "irreais" ou "hiperrealistas".

3.2 Como fabricar um executivo

Um efeito veloz de *fade in* nos mostra uma imagem pouco usual. Formas humanoides, alaranjadas, manequins digitais, modelados em computador, em meio a uma paisagem árida, dominada por tonalidade azul. Ao fundo, contornos de dunas em cor de areia, que delineiam uma linha tênue do horizonte, entre um céu e um chão igualmente azuis. Não há qualquer outro traço ou contorno distintivo da realidade,

nada além dessa moldura desértica, de um mundo desolado, cujas criaturas perambulam sem destino e nem origem. Junto à imagem, ouvimos uma trilha musical composta por uma base de percussão abafada, com mínimas variações, além de um som de teclado que cresce e decresce, atravessando a percussão. Essa modulação sonora reforça a ideia de um mundo padronizado, e contribui, ao mesmo tempo, para criar uma atmosfera mais estranha. Após alguns segundos, uma lenta fusão ocorre e as cores da imagem se transformam. O equilíbrio aprimorado do azul com o amarelo permite entrever as nuvens no céu e identificar mais claramente a composição arenosa do solo. Nesse momento, também surgem as letras do título na tela, sobrepostas à imagem: *Ziele: Die Schulung*, ou *Objetivos: O treinamento* (FIG. 35A). A imagem se transforma, mais uma vez, com uma fusão que apaga qualquer traço azulado e faz com que o céu fique alvo, ressaltando o caráter desértico do terreno. Agora, podemos discernir melhor as figuras que caminham no deserto digital, como se fossem zumbis ou viajantes sedentos, sendo que um deles parece correr, enquanto um outro ensaia passadas largas.

Uma ideia curiosa, vez ou outra retomada por algum estudioso de cinema, é que a sequência de créditos de um filme oferece uma prefiguração condensada dos motivos que compõem a narrativa. Na célebre sequência de créditos feita por Saul Bass, em *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock, "a espiral que sai lentamente de um olho feminino [...] parece já determinar o destino fatal das imagens do filme: prolongar-se em trajetórias cíclicas que se adensam no tempo" (OLIVEIRA JR., 2015, p. 2). É sugestivo, portanto, que Farocki escolha, para abrir um filme que acompanha um seminário de treinamento para gerentes de empresas, essa *imagem sintética*. Esse termo, conceituado pelo campo da computação gráfica, a partir da década de 1970, remete à lógica da simulação realista, que promovia a indistinção entre a imagem computadorizada de um objeto e seu correlato fotográfico[76]. A imagem escolhida, com as figuras indistintas que vagam no deserto, literalmente *sintetizam* o processo pedagógico-disciplinar mostrado ao longo do filme: a contínua

[76] Estranho sonho da visão das máquinas, que vemos se concretizar, em nossos tempos, com fenômenos cada vez mais labirínticos de simulação imagética, como o *deepfake* e o *deepnude*. Algumas reportagens sobre o tema: https://www.cnbc.com/2019/10/14/what-is-deepfake-and-how-it-might-be-dangerous.html/; https://www.theguardian.com/culture/2020/feb/07/ai-in-the-adult-industry-porn-may-soon-feature-people-who-dont-exist; https://jasonthacker.com/2020/01/29/how-deepnudes-reveal-the-pornifcation-of-technology/; https://bigthink.com/technology-innovation/ai-fake-nudes. E vídeos comparativos do fenômeno: https://www.youtube.com/watch?v=JbzVhzNaTdI; https://www.youtube.com/watch?v=cQ54GDm1eL0 (fake de discurso do Obama, feito pelo cineasta Jordan Peele).

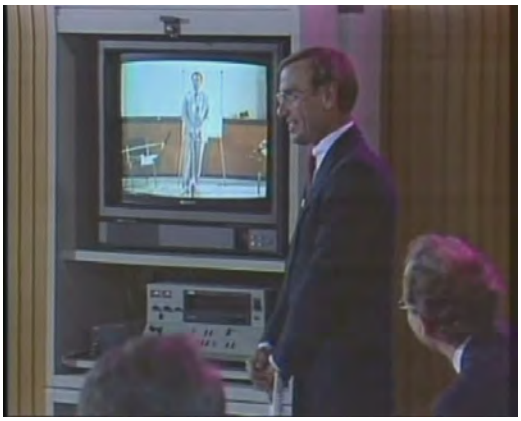
correção do comportamento individual para se adequar ao universo corporativo, a modelagem dos gestos e das linguagens dos participantes, a partir de um arquétipo ideal de executivo imaginário.

Em *O treinamento* (*Die schulung*, 1987), ao abordar a modulação do sujeito dentro da dinâmica das corporações, Farocki volta a atenção para o condicionamento do corpo e do discurso, em um contexto específico de aplicação pedagógica. "À primeira vista", afirma Helmut Färber, "trata-se de treinar pessoas a se comportarem da maneira desejada, em tal ou tal situação" (FÄRBER, 2015, p. 104). A seguir, "começamos a nos perguntar se esse trabalho de assimilação não é dirigido, justamente, contra o próprio eu do indivíduo" (FÄRBER, 2015, p. 104)[77]. A questão da padronização, que, em *Natureza morta* e *Uma imagem*, incidia no âmbito da produção fotográfica, delimitando as suas técnicas, revela-se agora mais difusa: ela atinge as subjetividades individuais, no contato com outras, sob a mediação das tecnologias de "retórica" e das ferramentas de vídeo (FIG. 35B). Os participantes são ensinados a delinear suas representações, ou imagens pessoais, com o máximo de "normalização", a fim de assumirem um determinado papel. Para tanto, são submetidos a dinâmicas associadas ao circuito de gravação e reprodução em vídeo, num circuito continuado de *feedback*. Mesmo quando o vídeo não é usado, as análises e os comentários são conduzidos pelo instrutor, para que os participantes aprendam a modular os gestos, as posturas, as vozes e as palavras, para que suas atuações se tornem convincentes (FIG. 35C). A câmera observa tudo de maneira atenta, mas distanciada, tentando encontrar um sentido para a situação, um arranjo para o processo, um princípio de ordenação.

Por um lado, a cena do treinamento corporativo, por mais enfadonha que possa ser, adquire uma margem de apreciação estética, por meio do olhar de Farocki. Ao observar o seminário, o filme alcança uma linha de condução narrativa que propicia, a cada elemento da realidade mostrada, uma posição de inteligibilidade razoável. O instrutor, convertido em um ator atípico, no palco do treinamento, instaura, por meio de intervenções "excessivas", suas lições de "modelagem", para que os demais "atores" aprendam a "interpretar" com precisão seus "personagens".

[77] Também diz Färber (2015, p. 104): Que o agir e o comportamento próprios do indivíduo sejam substituídos por estereótipos aprendidos, que a realidade seja substituída por imagens que simulam a realidade e que se fazem passar por ela — de modo que a palavra e a ideia, tanto de uma quanto dos outros, sejam esvaziadas de seus conteúdos e, ainda assim, conservadas como envelopes vazios: eis o que se apresenta como uma evolução específica da civilização ocidental hoje, através desses filmes que a detectam e expõem sob diferentes formas, em diferentes domínios da vida.

Por outro lado, o olhar de Farocki é arguto para captar a distância que esses personagens guardam, uns em relação aos outros, e às representações que eles assumem, no âmbito do seminário. Por trás das estratégias de linguagem pacificadoras, dos eufemismos que o instrutor mobiliza, existe algo de invasivo para o espírito. Trata-se da conversão do sujeito em produto, em um tipo de simulação continuada, um simulacro de si mesmo ou, de maneira mais direta, uma personalidade moldada a partir dos critérios impostos pelo ambiente tecno-midiático (linguagem, objetos, móveis, paredes), em um campo de respostas e efeitos.



Figuras 35A, 35B e 35C: *O treinamento*.

Com base no formato da observação, Farocki penetra em uma zona de operação corporativa, a fim de conhecê-la melhor, de captar internamente a gestação de uma estrutura de controle que regula a organização do mundo contemporâneo (BLÜMLINGER, 2004, p. 317). *O treinamento*, realizado em 1987, inaugura uma série de incursões semelhantes do diretor aos ambientes empresariais, resultando em filmes que mostram "as práticas corporativas de treinamento, re-treinamento e representação de papéis que formam a matriz de aprendizado perpétuo da sociedade de controle contemporânea" (EHMANN; ESHUN, 2009, p. 210). Eles procuram compreender processos de modulação subjetiva, em ambientes institucionais como escritórios, agências e seminários, cujos modelos disciplinares não coincidem, exatamente, com o da fábrica e o da prisão. É o caso de *Um novo produto*, *Os criadores dos mundos das compras* e *O re-treinamento* (*Die Umschulung*, 1994), este último realizado com o mesmo instrutor que protagoniza *O treinamento*, mas em um outro seminário, cujos participantes são vendedores da Saxônia, que almejam

"desaprender" os modos, supostamente obsoletos, de fazer negócios na Alemanha Oriental. "A concorrência hoje é de pessoas e não de produtos; não é uma questão de preço", diria o instrutor, em *O re-treinamento* (1994), apontando a hipótese sombria de que os novos produtos são, justamente, as pessoas. Esses filmes, enfim, ganham força quando situados no conjunto da obra de Farocki, pois cada um deles se insere no esforço mais amplo de enfrentamento crítico das imagens do mundo, em suas zonas de gestão mais problemáticas.

Se Brecht havia constatado, nos anos 1930, a impossibilidade de se mostrar e representar a realidade, particularmente a do trabalho na fábrica, a questão se complica ainda mais nos espaços corporativos, dotados de estratégias exaustivas de autorrepresentação e de setores inteiros de Publicidade ou RH, que controlam a imagem das empresas. Sem essa penetração tácita na estrutura empresarial, dificilmente Farocki poderia romper seus muros invisíveis e apreender algo de significativo dos seus fenômenos. É no fluxo interno da máquina, enquanto ela ajusta provisoriamente as suas peças, que o funcionamento do sistema começa a se revelar com mais clareza. Mas até mesmo a distinção entre exterior e interior é incerta, para a arquitetura corporativa, que traz como pressuposto a dissolução das fronteiras entre o trabalho e a vida privada. Uma indistinção que ocorre, também, no nível subjetivo, de modo que, para tornar possível a compreensão do que seja uma corporação, é necessário acessar suas dinâmicas de linguagem e suas operações frias, elementos que o seminário de treinamento explicita[78].

No universo corporativo mostrado em *O treinamento*, o jogo de linguagem — e de imagem — é governado pelo cálculo, principalmente quando ligado à dimensão ativa do corpo dentro da cena, à sua "performatividade"[79]. Farocki ressalta esse artificio, ao fazer uso das operações do cinema para valorizar os momentos de

[78] Por mais que essas coisas estejam, frequentemente, desprovidas de interesse ou valor estético.

[79] A noção de performance, daqui em diante, não será convocada necessariamente em proximidade com as vanguardas artísticas, que buscavam afirmar a presença do corpo no espaço ou na cena, por meio de um ato mimético singular e contingente. Não é a performance da irredutibilidade do gesto, que emerge entre o vivido e o imaginado, o real e o planejado. Ela será tomada, via de regra, em uma acepção mais básica e ao mesmo tempo sutil, ligada ao modo como a linguagem é usada em um sistema de comunicação para padronizar efeitos. Como afirma Christa Blümlinger (2010), sobre *Como* viver *na RFA*, o corpo é reduzido à sua função de meio. Ela também se relaciona, nesse sentido, ao significado do termo nos contextos computacionais ou de engenharia: a *performance* de uma máquina tem a ver com seu desempenho, sua eficiência para cumprir funções programadas. Podemos relacioná-la, assim, ao termo de operatividade, que Farocki atribui a determinados tipos de imagem que se pautam pela realização de uma ação — e não pela dimensão estética. Tal *performance* significa não um ato em realização espontânea, mas a realização eficiente de um ato dentro de um dispositivo determinado, em uma lógica de normatividade e repetição.

conflito e dar a eles uma carga de dramaticidade, uma ordenação narrativa que não coincide com a condução estabelecida pelo mentor. Repare-se, por exemplo, que, enquanto os *close-ups* estão praticamente ausentes, os planos médios utilizados destacam os elementos de artifício e dissenso no sistema do treinamento. É o caso do Sr. Ruhleder, o participante que questiona o método do instrutor; das confidências trocadas entre o instrutor com os participantes; ou dos momentos em que o instrutor impele os participantes, como o Sr. Ruhleder, a um rito de "conversão", que forja a resolução provisória de um conflito.

Em sintonia com obras anteriores, Farocki evita usar o contraplano, que individualizaria o desenvolvimento de cada participante e incitaria a identificação do espectador. Ele constata, antes, que as práticas do seminário induzem os sujeitos a assimilarem parâmetros performativos e autodefinirem seus movimentos e pensamentos com base na perspectiva do seminário. Para evidenciar esse processo, o filme evita dar um sobrepeso à câmera de vídeo usada pelo instrutor, tratando-a como uma entre muitas técnicas de adestramento dos sujeitos. O vídeo, herdeiro do cinema e dos seus atributos psicotécnicos, está ali como ferramenta de análise e sincronização, que exterioriza a imagem de cada participante e a submete à dinâmica do treinamento. Todavia, o processo de re/produção dessa imagem, cujo ensaio nos é mostrado, incide em um lugar mais inapreensível, uma zona de subjetividade modelada pelas técnicas do instrutor. Nesse sentido, as funções e os efeitos mentais desencadeados nos sujeitos só podem ser compreendidos a partir das interações cibernéticas que ocorrem no ambiente. Farocki interpõe intervalos a esse processo, por exemplo, ao mostrar o instrutor fazendo comentários corretivos ou elogiosos, enquanto os participantes assistem às suas próprias imagens. Compreende-se, assim, que os sujeitos filmados estão "capturados" em um circuito de respostas e estímulos preparado previamente pelo instrutor.

Com base no modelo de Foucault, das instituições concentracionais, Deleuze distinguiu "entre as sociedades disciplinares [...] e as novas sociedades do controle, nas quais todas as instituições estão embutidas em uma corporação dispersa". A virada decisiva, para o filósofo francês, é o momento em que as pessoas deixam de se sentir coagidas a fazerem algo, mas passam a querê-lo, a desejar positivamente os meios de sua própria regulação. Os executivos, em *O treinamento*, concordam em ser filmados pelo instrutor, a fim de adquirirem domínio sobre as aparências e capitalizarem suas subjetividades, segundo a lógica corporativa, em um processo de

suposto aprimoramento pessoal. Mas os traços de subjetividade são submetidos ao circuito fechado, de modo que, como afirma Deleuze, não é o molde que importa, mas sim a modulação, a dinâmica de *equalização* do ser. Há uma estranha semelhança desse treinamento, baseado em padrões, com o fluxo de aperfeiçoamento da imagem publicitária, em *Uma imagem* e *Natureza morta*, nos quais os fotógrafos utilizam as chapas temporárias da Pollaroid para aprimorarem as imagens feitas. Essas são reintroduzidas no circuito do estúdio, para gerar, a partir de uma afinação dos parâmetros técnicos, uma nova configuração visual. Em *O treinamento*, o instrutor que registra o comportamento do grupo, em tempo real, pode ser tomado como o predecessor das máquinas que conseguirão, posteriormente, detectar com eficiência os traços dos sujeitos e canalizá-los para modelos avançados de padronização. A imagem do vídeo, com sua maleabilidade midiática — no treinamento, no shopping, na prisão — é colocada a serviço da instrumentalização invisível da produção e do controle.

Imagem, em certo sentido, é um modo de registro, mas o registro da imagem, conforme organizado pelo instrutor, em *O treinamento*, acaba por delinear um dispositivo de *circuito fechado* que remete a certas obras de galerias (como Michael Snow). Não se trata, contudo, de um circuito completamente fechado, pois o instrutor assume nele o papel de intermediário e de modulador. Sua atuação, ao corrigir e orientar os executivos, pressupõe um discreto fator de defasagem, de modo que ele possa definir o que merece atenção, o que é importante, o que deve ser modulado em cada situação. Esse dispositivo, em última instância, pretende *instaurar um programa*, o programa que, propagado pelo instrutor, coincide com uma configuração mais abrangente da cultura corporativa. O circuito foi definido de antemão, o cenário foi montado, a fim de tornar relativamente fácil que o mestre direcione os comportamentos e as ações. A questão do *ser* é tomada, aqui, em seu caráter programável, um tipo de aparato psíquico ou subjetivo no qual os elementos de linguagem, ação e pensamento estão suscetíveis à modulação desencadeada pelo circuito.

Se, inicialmente, a dinâmica imagética promovida pelo seminário tem formato de espelho, a fim de produzir reconhecimento e assimilação, ela se torna, cada vez mais, uma instância complexa de modulação. Cabe a Farocki acessar o circuito instituído pelo instrutor, por meio do mesmo princípio observado em *Uma imagem*: não romper por completo o jogo instaurado, não tomar posição manifesta, mostrar as coisas com um mínimo de integridade, e não descaracterizar, enfim, o processo que se

deseja analisar. O trabalho do cinema adquire, assim, uma dupla articulação: em um primeiro nível, ele deve suspender sua negatividade e assumir como válida a proposição do sistema observado, a fim de colocá-lo em execução; em um segundo nível, ao emular formalmente o sistema observado, deve realizar um gesto sutil de *reductio ad absurdum*, a fim de evidenciar as contradições do objeto e complexificar sua apreensão.

Uma questão importante, para esse cinema que examina situações distendidas, em contextos repetitivos e padronizados, é a da duração. Assim como em *A aparência*, o diretor precisa suportar até o fim o ritmo da instituição, olhar para o que se passa, sem reagir de imediato, suspender provisoriamente seu posicionamento, para dar lugar a uma postura de escuta. Segundo Hanns Zischler, que trabalhou com Farocki em diversos filmes, "uma paciente insistência na duração, um olhar anti-nilista e uma impulsão materialista determinam a ética e a estética de seu trabalho" (ZISCHLER, 2002, p. 27). A tomada de posição adquire, nesses documentários, um sentido distinto daquele mais explicitamente político que Didi-Huberman (2010) encontra em *Fogo inextinguível*: trata-se, sobretudo, de assumir uma atitude de observação rigorosa, para melhor compreender cada situação e construir conexões que permitam apreendê-la com inteligibilidade. Por isso, também, o filme traz uma construção discursiva sem muitas ênfases: nada de voz *over*, nenhum roteiro prévio, sem interpelação verbal dos personagens. Em benefício da validade da análise — que deve ser fria e científica, à maneira das máquinas — toma-se o cuidado de não produzir alterações assimétricas, que desequilibrariam a configuração do sistema.

Mas entender, ao mesmo tempo, demanda um deslocamento de perspectivas, a colocação de uma linguagem em relação a outra, o cinema em relação ao mundo corporativo — sem desconsiderar que ambas as esferas também possuem cruzamentos e semelhanças. Nessa defasagem fundamental, os princípios de funcionamento de uma podem ser apreendidos na outra, uma brecha de sentido pode se abrir, entre uma e outra, uma fenda de pensamento crítico pode surgir. Farocki, repetimos, propõe permanecer, por uma duração determinada, no âmbito das operações moduladoras do poder corporativo. Tarefa ingrata, laboriosa, levada a cabo por pouquíssimos artistas. Esse alojamento tácito, em pleno território do inimigo, permite dissecar as imagens de um mundo que se oferece como superfície homogênea, a máquina de um mundo desprovido de marcas distintivas, no qual as expressões de diferença ou profundidade se enfraquecem — assim como, na imagem

sintética da tela de créditos, não era possível diferenciar os manequins. Encontrar uma narrativa ali, onde ela foi perdida, é a forma usada por Farocki para reconduzir a situação filmada aos fundamentos do cinema, que ele conhece tão bem.

Percorrer esse vasto, quase infinito terreno, que não se resume ao "campo de treinamento" do seminário (com seus exercícios e ensaios exaustivos), mas que se expande por outras esferas instituídas da sociedade, requer certa capacidade de resistência, uma paciência. Para não quebrar as camadas delgadas, o trabalho do diretor sutilmente torna apreensíveis, por meio das imagens, as dinâmicas de controle, orientação e ordenação da vida social. Em última instância, cada espectador deve tirar suas conclusões, mas a Farocki cabe estar ali, penetrar nesse espaço e registrá-lo, torná-lo legível por meio da filmagem e da montagem, mas sem descaracterizá-lo. Seu esforço é o de dar a entender, em uma escala delimitada, o processo da subjetivação corporativa, conforme sustentado por um circuito midiático, sendo que os próprios indivíduos que dele participam são tratados como máquinas e submetidos a uma dinâmica semi-determinista de sincronização.

A questão das mídias, em *O treinamento*, não se reduz à presença do aparelho de vídeo, mas diz respeito também ao conjunto de operações que permitem armazenar, comparar e depurar *objetivamente* o comportamento humano — como o instrutor tomando notas e corrigindo os participantes. O ambiente corporativo constitui um espaço midiático cuja materialidade e configuração simbólica determinam as condições da existência e da ação humana. O formato do seminário, os ensaios, as mesas de negociação, as técnicas "retóricas", tudo isso determina um extenso ambiente para a inscrição do sujeito e sua contínua readequação à instituição. Em última instância, o instrutor almeja a *conversão* de cada participante, como mostra a cena na qual eles são solicitados a dizer se têm uma personalidade mais crítica ou positiva. Não importa a resposta: ao ser obrigado a elaborar tal questão, o sujeito se submete ao programa empresarial.

O instrutor é um *mentor*, um *treinador* e até mesmo um *diretor*, ou, para remeter ao novo léxico do capitalismo contemporâneo, que vai aparecer no filme *A entrevista*, de Farocki, o instrutor é um *coach*, alguém que adequa as imagens dos "discípulos" a um padrão (de sucesso). A câmera de Farocki ensina algo sobre funcionamento desse dispositivo, que é tão eficaz em apanhar os sujeitos, redefini-los e "remontá-los", segundo os critérios estruturados pelo programa corporativo. É um processo de oscilações, com intensidade mínima: a correção cordata da palavra, a

normalização da fala, a adequação do gesto. A eficiência não reside na magnitude ou na ostensividade, mas na aparente banalidade e na maleabilidade infinita, na capacidade de interromper quase sem brechas o tecido social. Para mostrar algo além do que a câmera pode ver, sem contudo realizar intervenções que deturpariam a dinâmica da máquina que se pretende apreender, é preciso montar. E para montar, no caso, é preciso desmontar, segmentar as peças que modelam a imagem, restituir a ela uma zona de ambiguidade e de reabertura dos sentidos.

No primeiro dia de treinamento, os participantes são gravados enquanto se apresentam para a câmera; o som e a imagem, armazenados para posteriores estudos em grupo, servem de base para a primeira rodada de sincronização. O instrutor é o *analista* e *crítico* dessas imagens, mas também o propagador de uma crítica sem fundo, que mais parece uma catequização. Ao tomar notas e comentar cada performance dos participantes, ele recorre a aspectos instrumentais, cujos parâmetros, de modo semelhante à fotografia publicitária, parecem auto-evidentes. O grupo assiste, coletivamente, ao material, cada participante pode ver sua própria imagem, no aparelho televisivo, e decidir se está ou não satisfeito com ela. A decisão, contudo, passa sempre pelo filtro do instrutor, que continua a fazer apontamentos do ponto de vista da "retórica" e da linguagem corporal. Os participantes devem desejar a modulação, devem confiar na necessidade do processo a que se submetem. A prática do *feedback*, que mistura o vídeo e os apontamentos do instrutor, retorna em outros momentos do filme, servindo sempre para que cada executivo tenha sua imagem pessoal exteriorizada e lapidada, em um processo interminável de modulação. É também o que ocorre nos jogos de atuação, promovidos no seminário, um tipo de tecnodrama da gestão corporativa, em que cada pessoa deve assumir um papel na mesa de conversações. Novamente, os participantes são ensinados a modular suas respostas e gestualidades por meio das mediações técnicas e imagéticas organizadas pelo instrutor.

Ao fim do treinamento, restam atributos que não fecham o sistema, que impõem alguma dose de incerteza, como é o caso do participante que afirma não ter sido convencido. São momentos pontuais, incapazes de afirmar uma disrupção, na cena global do treinamento, mesmo porque o que importa para o programa não é ser, mas parecer. Para desconstruir a lógica do programa, Farocki tenta diminuir o controle do instrutor sobre a sua própria imagem, filmando o fora de campo da câmera de vídeo e extrapolando sutilmente o circuito fechado. O cinema se torna uma

atividade cuidadosa, de observar e escutar, de guardar uma distância quase etnográfica, mas, também, de encontrar uma sequência de imagens que forneça uma visão reveladora do processo. Pela lente do cineasta, o instrutor é mostrado muito à vontade, em seu ambiente préfabricado, enquanto os participantes são constrangidos a estarem sempre de acordo e imitarem. A montagem privilegia certos momentos de dissenso, ao compor o relato dos dias de treinamento, produzindo efeitos sutis de interrupção e discrepância em meio ao circuito que se quer fechado. Nesses momentos, como dissemos, alguns participantes tentam confrontar o instrutor e discordar de suas colocações, mas são rapidamente reinseridos no circuito.

No fundo, todo traço de individualidade é logo neutralizado e pacificado: a pedagogia é convertida em ortopedia, a consolidação da subjetividade é demarcada, sobretudo, pela correção das posturas corporais e das formas de expressão[80]. Na "continuação" do filme, *O re-treinamento* (1994), Farocki registra uma fala esclarecedora, proferida pelo instrutor quando um dos participantes do seminário comenta que o que falta para eles melhorarem como vendedores é saberem que estão ali não para afirmarem uma personalidade, mas sim para interpretarem um papel. A resposta do instrutor é que sim, que no início eles devem interpretar o papel, mas que chega um momento no qual esse papel passa, de bom grado, a fazer parte da personalidade e a transformá-la.

Figuras 36A, 36B e 36C: *O re-treinamento*.

A tendência modulatória da dinâmica corporativa fica ainda mais patente nesse segundo treinamento, no qual Farocki registra o mesmo instrutor anterior em

[80] Isso a fim de criar protótipos supostamente perfeitos e, de novo, perfeitamente pacificados, neutralizados, frios. Há uma aproximação de homem e máquina.

ação. Embora a dinâmica do seminário seja muito parecida com o primeiro, com um circuito fechado de correções e *feedbacks*, há uma diferença fundamental. O grupo de participantes é formado por vendedores da Alemanha Oriental, no período de reunificação do país (FIG. 36A a 36C). Essa dialética entre contextos sócio-históricos reforça o propósito de recondicionamento psicológico e social dos participantes, deixando claro o caráter de sincronização que delineia as práticas do seminário. Fora isso, o método de Farocki é parecido com aquele utilizado em *O treinamento*, uma observação sem interferências, ao estilo do cinema direto. A única diferença importante é a inserção de tomadas externas ao seminário, que funcionam em duas direções principais. Em uma primeira, vemos planos que pontuam a passagem do tempo, com as inscrições "dia", "tarde" e "dia seguinte", sobrepostas a imagens da paisagem (FIG. 37D a 37F). Esse fator fortalece a existência de uma estrutura narrativa mínima, que segue o passar dos dias. Em uma segunda direção, vemos sequências de "lazer", realizadas "fora" do seminário, mas que expressam a ideia de que há pouca distinção entre a vida profissional e a pessoal, dado que as conversas giram todas em torno das questões do treinamento. Não há, em suma, um fora de campo para esse universo de modulação das subjetividades: nenhuma notícia de jornal, nenhuma guerra, nenhuma interferência não calculada.

* * *

Alguns anos depois, Farocki realizou um filme que complementa a investigação de *O treinamento* e *O re-treinamento*, explicitando mais ainda o caráter pedagógico dos processos de "autogestão" da personalidade, que fundamentam a cultura corporativa. Em *A entrevista* (*Die Bewerbung*, 1997), o artista analisa um dos processos fundadores da lógica de ajustamento empresarial, a famosa entrevista de emprego. Todo tipo de pessoa, seja ela um estudante do ensino médio, um ex-presidiário ou um viciado em heroína, deve aprender a se oferecer e a se vender, como um produto, de acordo com os parâmetros de "normalidade" esperados pelo mercado. "O eu talvez seja um mero gancho metafísico, onde a identidade social é dependurada", afirma Farocki. A dinâmica de modulação dos sujeitos se torna, na vulnerabilidade social e na necessidade de formatar a identidade para se inserir no universo do trabalho, uma prática ritual empobrecida, na qual cada indivíduo é continuamente readequado a si mesmo, por meio de técnicas de linguagem e

comportamento. Embora *A entrevista* também privilegie o estilo do cinema direto, Farocki incorpora intervenções que intensificam os efeitos de distanciamento, ao mesmo tempo em que agregam sentidos às imagens, de maneira não literal.

Em *O treinamento*, Farocki optara por uma sequência de título expressiva, na medida em que ela prefigurava, com a imagem de computação gráfica, a modulação dos sujeitos no universo corporativo. Em *A entrevista*, a escolha é outra: após poucos segundos de tela preta, o título surge, e depois o nome do diretor; ouvimos notas musicais indefinidas, que parecem carregar uma energia contraditória, de melancolia e glória. No momento seguinte, somos lançados a uma sequência de planos intercalados que apresentam, brevemente, alguns dos ambientes e personagens que acompanharemos ao longo do filme, em situações que preparam candidatos para entrevistas de emprego. Mas a música retorna, logo aos 30 segundos de filme, enquanto vemos um dos instrutores consultar uma folha de papel, na sua mesa. Ela também vai retornar em outros momentos do filme, produzindo, nos parece, uma pequena perturbação nos jogos de treinamento e interpretação mostrados, um efeito de disjunção e des-familiarização em relação à imagem.

Uma investigação mais detida revela tratar-se do trecho *Guitar Solo, No. 5*, composto por Neil Young para a trilha sonora de *Homem morto* (*Dead man*, 1995), de Jim Jarmusch. Outros trechos dessa trilha retornam, ao longo de *A entrevista*, sempre para causar um efeito peculiar de estranhamento e desfamiliarização em relação ao que vemos. Sem a pretensão de fazer uma leitura cruzada dos dois filmes, cabe associá-los brevemente, considerando que o filme de Farocki foi lançado apenas 2 anos depois do de Jarmusch — e que Farocki mantinha com Jarmusch uma relação pessoal. No filme de Jarmusch, resume Luiz Carlos Oliveira Jr., o velho oeste, terreno mítico seminal da civilização estadunidense, "é também uma colcha de retalhos, um mórbido amontoado de instalações 'sem arquitetura' habitado pela escória da humanidade: uma civilização encontrada no lixo e colocada para funcionar com pilhas gastas" (OLIVEIRA JR., 2003). Os espaços, tornados indistintos, por um regime de esvaziamento avassalador, só não estão mais mortos do que os homens que neles transitam, cujas regras fundamentais são a opressão e a traição. Convertido em deserto, o mundo só pode sediar a exploração (na fábrica, no trabalho), a violência (no amor, no sexo) ou a vacância (a fuga, a perseguição, a errância, através de um universo que se tornou permanentemente provisório). No desenvolvimento da narrativa e dos personagens, em *Homem morto*, não há nada que expresse uma

aparição mais complexa do espírito, na imagem, que aponte a afirmação, ainda que temporária, de uma subjetividade. As exceções parecem ser os espíritos da floresta, que guardam ao menos certa margem de mistério, e o protagonista William Blake, cuja força transformadora é ser a encarnação do poeta e pintor inglês de mesmo nome (um espírito do passado), o que acarreta uma incongruência disruptiva em sua personalidade equivocada.

Em *Homem morto*, tudo começa com um mal-estar no mundo do trabalho, na fábrica, quando o forasteiro Bill Blake, vindo de Cleveland, chega à cidade chamada Máquina (não gratuitamente), onde tenta reivindicar uma posição de contador, na Metalúrgica Dickinson. Ainda que o cargo almejado seja um ofício de escritório (um cubículo abafado, com mesas próximas umas das outras, que lembra as firmas contemporâneas), Jarmusch faz questão de mostrar a precariedade do trabalho na fundição. Os operários, mal-encarados, cumprem a marcha da industrialização, manejam máquinas pesadas e moldam o metal que penetra no corpo dos homens, sob a forma de balas, seus espíritos dilacerados pela brutalidade dos dias. É assim que o Odisseu às avessas, que acompanha Bill em sua fuga — um indígena mestiço que se autodenomina Ninguém — vai chamar os tiros que acertam o corpo de seu companheiro: o "metal dos brancos". *Homem morto* expressa a jornada de autoconhecimento de um indivíduo que, ao matar, em autodefesa, o filho do dono da metalúrgica, é perseguido pelas garras corporativas. Essas instauram, contra ele, uma campanha policial e publicitária que reúne xerifes, comerciantes e matadores de aluguel. "Isto é pura fabricação", afirma Bill, enquanto rasga o cartaz de procurado que divulga uma versão mentirosa do crime, estabelecida pelo dono da metalúrgica. Retomar essa variação musical, portanto, oriunda desse filme em particular, contrabandeá-la para o ambiente da cultura corporativa, não é um gesto que nos parece gratuito. A música, desviada do *western* agonizante de Jarmusch, ecoa de maneira dissonante nesse outro mundo de zumbis, de *dead men*, de homens mortos.

Geralmente associado à música de Neil Young, Farocki utiliza um procedimento de distorção visual, um filtro azulado que é aplicado à imagem em determinados planos. Novamente, isso produz um estranhamento, que desvia as situações observadas da aparência de naturalidade e serve para pontuar certos momentos das conversas. O filtro adquire, por vezes, o valor de comentário irônico, que chama a atenção para um detalhe ou uma ressonância existente na imagem. No início do filme, vemos algumas instituições de treinamento para candidatos a

emprego, e também os responsáveis pela orientação, os chamados *coachs* ou treinadores. O primeiro plano mostra uma mulher que entra na sala do instrutor Jens Wiswede, no centro de educação para jovens DGB-Jugendbildungsstätte, em Flecken Zechlin. Ela o cumprimenta, e ele a manda aguardar dois minutos, enquanto consulta algumas folhas na mesa. Nesse momento, a música retorna pela primeira vez, como uma crítica discreta, que ressalta o fato do instrutor estar retomando um roteiro prévio, para receber a candidata. O plano seguinte nos leva para a Akademischer Dienst Berlin, em Berlim, na qual uma turma é conduzida pelos coachs Birgit Richter e Andreas Wenzel. Após mostrar o instrutor, que também consulta o livro na mesa, um corte mostra uma jovem sentada, enquadrada em plano médio, e um novo corte reconduz ao coach, Andreas Wenzel, que agora consulta o livro com o auxílio de Birgit Richter. Outro plano, outro escritório de consultoria. Uma coach célebre, a Drª. Barbara Kleber, terapeuta e pedagoga, que atua em uma associação de treinamento técnico, o Conrad Gesellschaft für Computer-Service-Schulung mbH. Ela cumprimenta a candidata que chega.

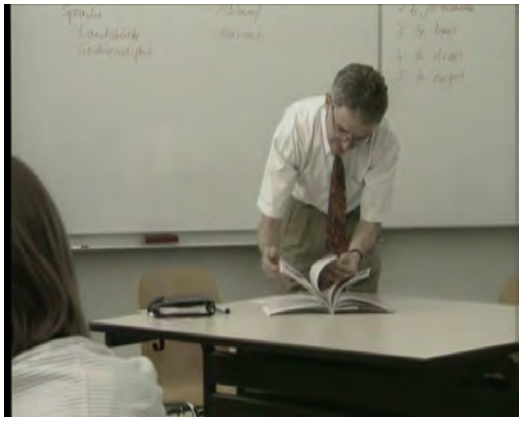


Figura 37A, 37B e 37C: *A entrevista*.

No plano seguinte, voltamos à jovem sentada, na Akademischer Dienst Berlin. Quando o instrutor chama pela "próxima vítima", ela se levanta e caminha timidamente até ele; mas enquanto ela espera, de pé, Farocki corta novamente para o instrutor, que procura algo no livro antes de autorizar o começo da encenação (FIG. 37A). Ele a manda se sentar na cadeira e inicia, com ela, uma entrevista de emprego simulada, perguntando sobre o tempo e sobre o trajeto dela até o local (FIG. 37B). Novo corte. Agora, Birgit Richter, a segunda instrutora da turma, explica o quanto é importante, na hora de uma entrevista de emprego, o seu modo de entrar na sala:

"Como você abre e fecha a porta, como você reage à saudação. Você chega logo com a mão esticada ou espera para ver o que fazem? Nem sempre as pessoas apertam as mãos. Tudo isso é importante". Então, vemos o filtro azulado pela primeira vez, acompanhado pela música de *Homem morto*, e usado para mostrar uma repetição da mesma tomada da jovem, enquanto ela caminha até o instrutor e o cumprimenta, com um aperto de mãos (FIG. 37C). A música vaza para o plano seguinte, que mostra um outro espaço de treinamento, a escola secundária Sophie Scholl, em Berlim. Trata-se de um instituto educacional fundado em 1832 e que funcionou, durante a Segunda Guerra, como campo de trabalho escravo. Em 1946, o liceu foi rebatizado com o nome da lendária guerrilheira da Rosa Branca, grupo de resistência antinazista[81]. Na sala de aula, vemos Peter Feix, um coach/professor que disciplina a linguagem dos alunos, em uma dinâmica que mobiliza os mesmos princípios de apresentação pessoal, das cenas anteriores.

Para melhor exibir os movimentos de modulação e modelação das subjetividades, Farocki organiza o material em blocos de operação instrucional, ordenando-o de acordo com elementos comuns. É um método que o aproxima, por exemplo, do cinema de Wiseman, na medida em que o documentarista estadunidense costuma estruturar a narrativa com base em um agrupamento conceitual das imagens. No início de *A entrevista*, vemos sequências em que os coachs dão lições sobre como deve ser o primeiro contato dos candidatos com os entrevistadores. Em um bloco subsequente, vemos intervenções em relação à fala e ao corpo, como o contato visual, a oratória, a expressão das mãos, as marcas de insegurança, o tom de voz e a postura corporal. Os blocos seguintes trazem outros termos operatórios: a expressividade do candidato (como ele transmite uma aparência de arrogância, espontaneidade, sinceridade ou paixão), a autoconsciência que ele demonstra ter (como responde sobre suas qualidades, fraquezas, competências e inépcias), a maneira de formular seus diferenciais (como ele vende a si mesmo), o valor de mercado do sujeito (como ele reage ao ser perguntado sobre o salário pretendido).

Essa estrutura oferece uma visão interconectada, de modo que lições e correções muito similares são propagadas através de diferentes instituições, em diferentes cidades. Além das já citadas, vemos cenas nas seguintes localidades: a associação Arbeit und Bildung e.V., de trabalho e educação, na cidade de Marburg,

[81] O edifício é reconhecido oficialmente como um monumento alemão.

em particular o Projekt Kumulus Bildungsberatung, de aconselhamento profissional, voltado para Berlim, destinado a otimizar a orientação profissional; a coordenação e o aperfeiçoamento de jovens refugiados (sob a condução de Agnes von Harrach, uma psicóloga especializada em coaching e consultoria); a empresa Eingliederungshilfe e.V., de assistência de integração para pessoas desempregadas, em particular o projeto Zurück in den Beruf — ZIB (a coach é Monica Oboth); um instituto de educação e administração na cidade de Grasser, o privates Institut für Weiterbildung und Management GmbH (com a coach Barbara Kleber, outra vez); a empresa de consultoria em recursos humanos SKP Dr. Stoebe, Kern und Partner Personal- und Managementberatung GmbH, localizada em Hamburgo (com o coach Wilfried Oberrath); a gigantesca empresa von Rundstedt, do ramo da consultoria de "recolocação" (no mercado, supomos), sediada em Berlim (com o coach Alan Griffin); uma empresa que não identificamos, mas cuja nome consta nos créditos, a Lift e.V. (e.V. = eingetragener Verein = marca registrada).

Em todos esses espaços, a progressão do filme evidencia um esforço sistematizado de adequação dos sujeitos a parâmetros de mercado e produção, dando um passo a mais em relação às investigações de *O treinamento* e *O re-treinamento*. Nesses dois últimos, realizados em seminários da Akademie für Führungskräfte, o instrutor ensina aos participantes como serem vendedores melhores, já com a incorporação de técnicas de modulação do sujeito (que vende), e não simplesmente de divulgação do produto. Agora, porém, os indivíduos se tornaram, de maneira muito explícita, os próprios produtos a serem vendidos, no ritual da entrevista de emprego. Por isso, são objetos mais diretos da pedagogia corporativa, um conjunto de técnicas e processos destinados a lapidar os gestos, as falas e as personalidades, a apagar os traços, os restos e os excessos, de modo a atender os requisitos esperados pela catequese empresarial. No *Homem morto*, de Jarmusch, ainda se tratava de uma odisseia às avessas, com a retirada brusca do indivíduo da civilização, até sua perda definitiva no mar, seu reencontro com uma vida outra (a do poeta William Blake), e sua travessia do umbral invisível, que leva ao mundo dos espíritos. Aqui, no palco dos ensaios intermináveis das entrevistas, a repetição modula o indivíduo sem cessar, dissipando suas marcas distintivas, falhas e peculiaridades, pois se trata, como diz um dos candidatos entrevistados, de "aprender uma nova linguagem" — uma linguagem sem espírito, pois.

3.3 Arquiteturas e performances

"Os pés só vão aonde os olhos já estiveram". Com esse lema, uma nova instrutora treina um grupo de gerentes de loja e de publicitárias, ensinando-as a manipular o olhar dos consumidores. A aula mostra como utilizar técnicas específicas de atenção, como o ponto focal, para direcionar a percepção dos clientes, assim que eles acabam de entrar em um ambiente de compras fechado, como um Shopping Center. Em linhas gerais, ela explica, após atravessarem a porta giratória ou subirem a escada rolante, os consumidores são obrigados a andar cerca de quatro passos para desobstruírem a área de passagem. Nesse momento, realizam uma breve parada, um intervalo para se concentrarem e tentarem decidir que rumo tomar. "É então que oferecemos o famoso ponto focal", diz a instrutora, "onde eles podem relaxar os olhos e, mais importante — essa é nossa grande chance de marketing — se orientar".

Ela continua a descrever o método aparentemente simples que controla a distribuição dos pontos no espaço, a fim de *operacionalizar* as reações do olhar e fazer com que a ordenação dos elementos da vitrine confiram maior ou menor destaque a cada item. O ponto chave, logo entendemos, é o acoplamento complexo entre a técnica de planejamento do espaço e o condicionamento do sistema de visão humana. A montagem intercala, em meio às cenas do treinamento, um olho que está sendo "rastreado" por um aparelho de medição. Essa máquina, presente em consultórios oftalmológicos, e que remete às "técnicas do observador" estudadas por Jonathan Crary (2012), detecta a direção da visão e avalia, de maneira objetiva, qual é o fundo e a reação habitual da atividade focal. Ao utilizar, como estímulo, fotografias de lojas em um saguão de shopping, o exame permite quantificar o engajamento óptico do espectador e medir sua reação aos mundos das compras. Esses dados geram um resultado que, posteriormente, é canalizado para a esfera da propaganda e da arquitetura, para a criação de ambientes de consumo otimizados, capazes de apreender o sujeito com maior eficiência a partir dos estímulos ambientes. É um circuito de retroalimentação, um *Verbund* do capitalismo avançado, no qual os consumidores têm seus impulsos neurológicos mensurados diante de espaços planejados e os espaços, por sua vez, são construídos para direcionar com eficiência os consumidores, com base nas medições realizadas. Como afirma Baudrillard (1999, p. 98):

> Não existe relevo, perspectiva, linha de fuga onde o olhar corra o risco de perder-se, mas um ecrã total onde os cartazes publicitários e os próprios produtos, na sua exposição ininterrupta, jogam como signos equivalentes e sucessivos. Há empregados apenas ocupados em refazer a parte da frente da cena, a exposição da mercadoria à superfície, onde o levantamento por parte dos consumidores pôde criar algum buraco. O self-service contribui ainda mais para esta ausência de profundidade: um mesmo espaço homogéneo, sem mediação, reúne os homens e as coisas, o espaço da manipulação direta. [...] Cartazes que, de fato, nos espreitam e vigiam tão bem ou tão pouco quanto a televisão "policial". [...] O hipermercado é inseparável das autoestradas que o recamam de estrelas e o alimentam, dos parques de estacionamento com as suas camadas de automóveis, do terminal de computador — mais longe ainda, em círculos concêntricos — de toda a cidade como ecrã funcional total das atividades.

A sequência de treinamento em questão se encontra na metade de *Os criadores dos mundos das compras* (*Die Schöpfer der Einkaufswelten*, 2001), mais um filme de observação, que acompanha as etapas de idealização de um shopping center, desde a concepção do projeto arquitetônico até a distribuição das lojas pelos administradores. Em certa medida, a obra complementa o aprendizado sobre a performatividade técnica e disciplinar, engendrado em filmes anteriores do cineasta — em especial *Como viver na RFA* (*Leben — BRD*, 1990), que analisaremos neste capítulo; além de *O treinamento* (1987), *O re-treinamento* (1994) e *A entrevista* (1997). Ao mesmo tempo, ela representa uma penetração adicional em um campo de operações do microcosmo capitalista que repercute, posteriormente, em filmes como *Nenhum risco* (2004), *Um novo produto* (2012) e *Sauerburch Hutton Arquitetos* (*Sauerbruch Hutton Architekten*, 2013). Em *Os criadores...*, as conversas e reuniões são registradas com um olhar estudioso, a fim de aprender algo sobre o estranho exercício de poder que se inscreve na arquitetura do consumo[82].

As discussões expressam a vontade de organizar o espaço a partir do máximo de previsões sobre os percursos dos corpos, prefixando interações que maximizam a proporção dos lucros. Logo, trata-se também de medir e moldar as imagens do mundo, para favorecer certos percursos do olhar e delimitar as varreduras possíveis da visão no espaço. Em outras palavras, trata-se de *operacionalizar* o espaço visual, para que os transeuntes reajam a ele de uma determinada maneira, e não de outra. É esse o sentido do lema propagado pela instrutora: "Os pés só vão aonde os olhos já estiveram". Uma reflexão que atravessa, de diferentes maneiras, toda a concepção da

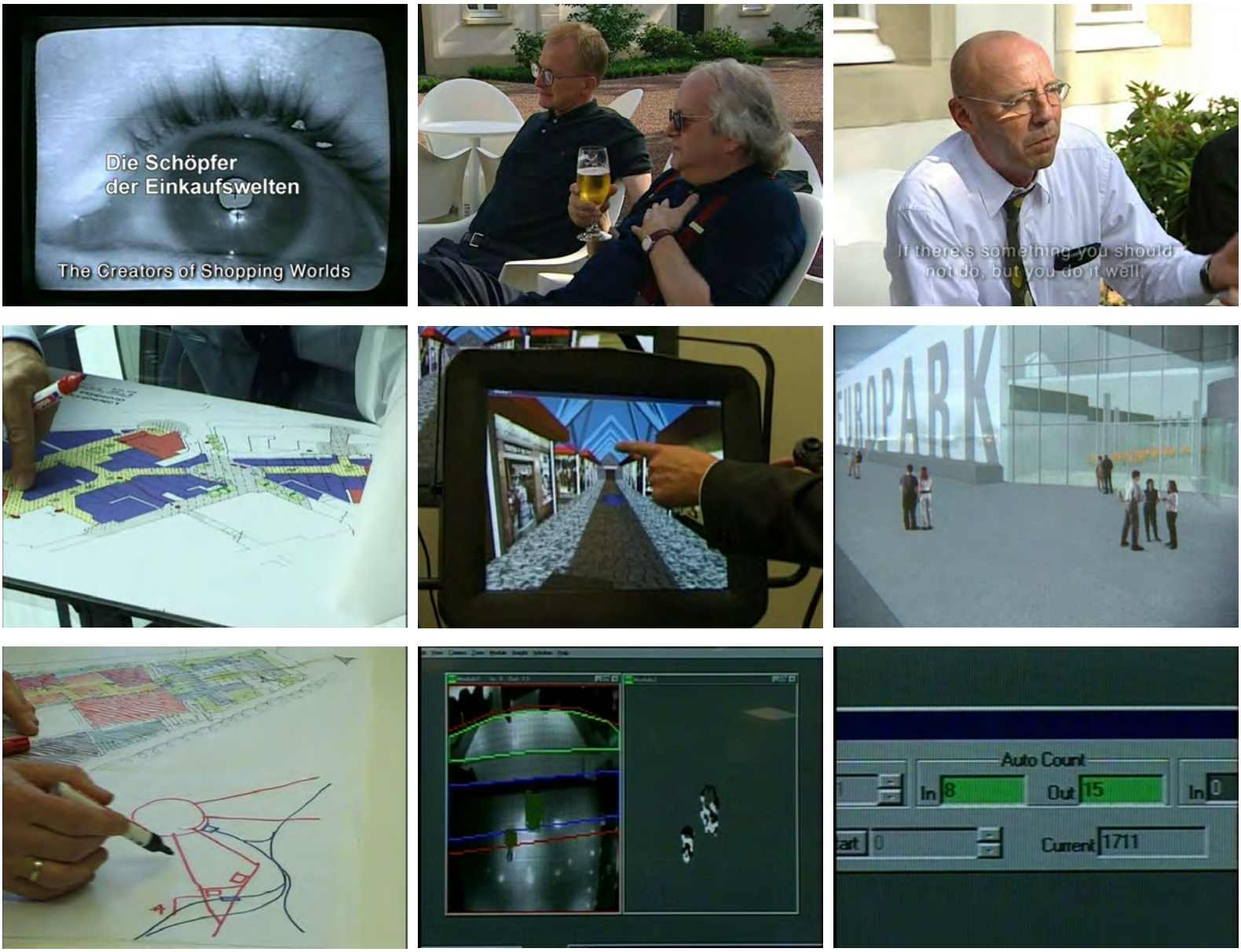
[82] Como nos filmes anteriores, a representação da realidade foi despida de qualquer aspecto ideológico. Nas medições, nos planejamentos, nos cálculos, parece valer apenas a técnica por ela mesma e o universo corporativo, sem nenhum fora. Esse é um ponto presente também nos filmes anteriores, dos treinamentos, pois os participantes não discutem uma única notícia do mundo sequer, na hora do jantar.

obra, e também outros filmes do diretor, particularmente *O que há?* (*Was ist los?*, 1991) e *A aparência* (*Der Auftritt*, 1996), nos quais procura-se compreender melhor a lógica da publicidade, sua estrutura epistêmica e seus processos de produção de efeitos nos sujeitos. A imagem de abertura deixa clara a centralidade do tema da visão para o filme: um plano que dura pouco mais de dez segundos, com o *close-up* de um olho humano, com uma cruz bem no centro da pupila, sobre-enquadrado por um monitor do qual apenas as bordas são mostradas (FIG. 38A). Mas é um olhar fechado, como veremos, sem exterior, devido não somente ao acirramento do quadro, em torno do olho, mas também pelo contexto que ele representa. Com coloração acinzentada, esse plano com a pupila se movendo é o mesmo utilizado na cena da instrutora, descrita acima, e indica um processo de rastreamento e medição. Na abertura, ele é acompanhado por dois elementos sonoros de caráter prosaico, um latido de cachorro e uma música pop melódica, que não conseguimos identificar com precisão. É sobre esse olho acinzentado que surge o título da obra, *Os construtores dos mundos das compras*, bem como o nome do diretor.

De passagem, a mira no centro do olho faz pensar nos materiais gravados por mísseis teleguiados na Guerra do Golfo — como um signo de reconhecimento, um alvo de pontaria — um tema que Farocki aborda, justamente à época da realização desse filme, com o tríptico *Olho/máquina* (*Auge/Maschine*, 2001-2003) e o ensaio fílmico *Reconhecer e perseguir* (*Erkennen und Verfolgen*, 2003). Essa imagem, em todo caso, que compõe aqui uma tela de título, volta a ser convocada em outros momentos do filme e funciona como um plano de sutura ou ligação, que reinsere, em meio às conversas filmadas, um fio argumentativo, relacionado às técnicas avançadas de análise, medição e esquematização do aparato humano da visão.

Tal procedimento de controle do olhar, que não se apresenta como tal (disfarçado pela pretensa objetividade da razão), opera na superfície arquitetônica dos mundos das compras e "embute" um fator de cálculo im/perceptível na estrutura dos shoppings. Na primeira cena do filme, após a tela de título, vemos homens que discutem, no jardim de um restaurante chique, a concepção de um projeto de shopping center (FIG. 38B e 38C). É a única tomada externa da obra, e nada nela demarca um contexto político ou social claro: não há nenhuma notícia do mundo "de fora". Apenas arquitetos bem-sucedidos, que brincam com a edificação do mundo, segundo seus parâmetros de arte e dinheiro, em um encontro que nos parece ter teor quase conspiratório. Mas não uma conspiração de fato, um ato contra o poder, e sim um

conluio glamoroso, à luz do dia, que apresenta, como falsa questão, o dilema entre o orçamento do projeto e a afirmação de uma marca autoral de arquitetura. É a partir dessa situação, aparentemente neutra, que Farocki analisa as técnicas e os modelos usados para construir os mundos das compras, com ênfase nos procedimentos de captura do corpo e do olhar. Para além do valor artístico ou do interesse financeiro, o que mobiliza o planejamento dos espaços de convivência atuais? Dos espaços de consumo, que não deixam de guardar fortes semelhanças com os "espaços de arte"?



Figuras 38A a 38I: *Os criadores dos mundos das compras*.

Farocki acompanha os planejadores em sucessivas reuniões, novamente sem recurso a voz *over* ou letreiros. Ele também respeita a duração das falas — de

arquitetos, especialistas e empresários — e realiza, quando muito, uma sutil intervenção, ao acrescentar, entre as cenas de conversa, materiais oriundos de aplicativos de medição, logística, vigilância, tecnologias de controle e mapas de comportamento, elementos que ele articula, com precisão, para promover uma postura crítica sobre o que vemos. É um engano pensar que a tarefa do diretor se restringe, meramente, a filmar essas situações recônditas do capitalismo tardio: o aspecto crucial é *como* ele realiza essa documentação. Novamente, ele primeiro suspende a carga de negatividade e adota uma postura mais objetiva, que não chega aqui, a emular as situações filmadas, mas permite que elas transcorram com certa fluência; mas isso apenas para contrabandear, em seguida, uma perspectiva crítica, que corresponde, sobretudo, à maneira de organizar os materiais registrados. Gradativamente, os gestos da montagem instituem fissuras que produzem sentidos no traçado consensual dos discursos e dos planos dos arquitetos, desfazendo o plano demasiado liso da cultura corporativa.

Uma primeira intervenção, bastante trivial, ocorre durante a cena do restaurante chique. Enquanto um executivo fala sobre a necessidade de considerar o projeto como um investimento financeiro, um corte introduz um plano com uma mão, que faz esboços sobre uma planta de arquitetura, no papel (FIG. 38D). O caráter de cálculo e planejamento se imiscui à cena do restaurante, como que atravessando "por dentro" as palavras fáceis do executivo. Na mesma cena, um dos arquitetos fala da necessidade de um projeto que integre o shopping ao entorno, e, então, Farocki insere três planos que mostram letreiros de lojas, no interior de um shopping (PrieB-Modern, Naomi, Doorbreaker). Mais alguns segundos de conversa depois, sem haver perda da continuidade sonora, surge a imagem de um homem que opera um monitor semelhante a uma máquina de fliperama. Nele, vemos a simulação digital, em baixa resolução, da arquitetura de um shopping, com as lojas totalmente integradas em um longo corredor central. Nessa simulação, não há pessoas representadas, apenas o corredor projetado em profundidade, com as fachadas bidimensionais das lojas dispostas ao longo das laterais (FIG. 38E). A fala do arquiteto, mantida na banda sonora enquanto vemos a simulação, descreve a utopia de um shopping ideal, "com um monte de pequenas lojas que vão empurrando o visitante adiante, loja por loja".

Ao final da sequência do jardim externo, antes de passarmos à nova reunião, no interior do escritório, surge o breve trecho de uma simulação "melhorada", com resolução maior, cujo espaço é mais sofisticado do que um mero corredor linear. Não

vemos a moldura do monitor, fator esse que aumenta nossa imersão (FIG. 38F). Além da qualidade gráfica superior, há o acréscimo de figuras que representam clientes e certa espacialização das lojas. Mas, em ambas as simulações, o olhar em primeira pessoa atravessa paredes e antecipa a modalidade fantasmagórica da representação digital, que Farocki abordaria, posteriormente, em *Paralelo* (*Parallel*, 2012-2014), sua instalação sobre videogames, e em *Jogos sérios* (*Serious games*, 2009-2010), dedicada aos simuladores de treinamento do exército estadunidense.

O restante do filme é composto pelo registro de situações variadas que envolvem o planejamento e/ou gerenciamento de componentes do universo de consumo, intercaladas aos elementos heterogêneos já mencionados, usualmente associados aos próprios contextos observados. Ironicamente, assim como em *Nenhum risco*, *Um novo produto* e *Sauerbruch Hutton Arquitetos*, apenas os modelos digitais oferecem uma brecha exterior — embora ilusória — para a hiperrealidade dos novos escritórios. Em *Os construtores...*, quando a reunião de planejamento da loja de moda é mostrada, Farocki insere esboços digitais do espaço, que teriam sido apresentados pela empresa de consultoria responsável por remodelá-lo. O fluxo das conversas filmadas é todo atravessado por imagens outras, que revelam talvez até mais do que as palavras proferidas pelos personagens. Além das simulações, no início do filme, há mapas, gráficos, desenhos, modelos digitais, fotografias e maquetes, elementos que ajudam a compor uma perspectiva de conjunto variada para se compreender o sistema de cálculo que rege a existência dos mundos das compras. Talvez, os materiais mais significativos sejam as chamadas *imagens operativas* — imagens não destinadas ao olhar humano, que vigiam, medem, contabilizam e verificam, para garantir que a representação planejada seja instaurada.

Na segunda reunião mostrada, o executivo-arquiteto, apoiado em sua mesa, tergiversa sobre o shopping Europark, de Salzburg, enquanto esboça, na planta projetada no papel, uma área de entrada para o edifício (FIG. 38G). Ele afirma que "as pessoas devem ser *forçadas* a entrar no shopping" (grifo nosso), ao que a montagem introduz uma ilação argumentativa: vemos o plano de um software destinado a contabilizar, com o auxílio de câmeras de vigilância, o número de pessoas que atravessam o umbral de uma porta (FIG. 38H e 38I). Cria-se um vínculo entre a operacionalização dos mundos das compras, conforme as técnicas de design e marketing contemporâneas, e a medição massiva dos padrões de movimentos humanos, conforme as tecnologias de controle e vigilância. Haveria, repetimos, uma

(re)formulação avançada do *Verbund* ou do sistema integrado, abordado por Farocki em filmes anteriores, mas transmutado, aqui, para um contexto de capitalismo mais avançado. Nessa mesma cena, vemos uma intervenção peculiar na imagem. Enquanto o arquiteto descreve, apontando para a planta no papel, o caminho esperado para os consumidores no saguão do shopping, uma cruz vermelha — ecoando a mira do míssil e do olho — surge na imagem e percorre o corredor, no papel, justamente com o trajeto indicado pelo arquiteto. Essa cena emblematiza, de certa maneira, uma noção de performatividade que preferimos nomear, aqui, como *operatividade*: é a antecipação, segundo um esquema ou dispositivo determinado, dos modo de ação e movimentos dos sujeitos, a fim de realizar *operações* do corpo ou da visão.

Esses aspectos aparecem, de maneira nítida, na sequência do supermercado, onde uma equipe especializada deve planejar o "layout" do espaço, de modo a distribuir as prateleiras e as mercadorias da maneira mais lucrativa. Para isso, analisam perfis de comportamento dos clientes, no interior de lojas, e utilizam softwares que mostram os trajetos percorridos pelas pessoas, as seções mais acessadas, as mercadorias mais compradas e os percursos mais populares. O importante, como afirma um especialista na mesa de reuniões, é "entender a lógica mental" dos fregueses, antecipar seus desejos possíveis a cada etapa da jornada consumidora, materializar magicamente, na prateleira mais próxima, os seus desejos. Sem se restringir a essa ou aquela instituição, o exercício do poder pode se fazer de maneira abrangente, em todos os espaços, não mais pela chave da vigilância ou da disciplina, mas por meio da previsão matemática de todas as possibilidades. Convertidos em dados, em pontinhos na tela do computador, os indivíduos tornam-se, também eles, alvos das imagens do mundo — isto é, do mundo e das suas imagens — feitas sob medida para capturá-los. Cabe adiantar, como veremos no capítulo quatro, que esse mesmo software é colocado em relação, no ensaio fílmico *Imagens da prisão*, com um programa computacional que abstrai os prisioneiros, na penitenciária, convertendo-os, também, em pontinhos na tela do computador.

As seções e as prateleiras afins, em todo caso, devem estar integradas, de modo que os hábitos de consumo aconteçam com o mínimo de interrupções e que cada pausa seja preenchida por um novo estímulo de consumo para a visão. É uma aula deturpada de montagem cinematográfica, flexionada pelos interesses de análise do mercado. A ideia basilar é modular os intervalos possíveis, entre as imagens do supermercado, e convertê-las em um fluxo contínuo de compras, quase como uma

simulação programada que totaliza a representação do espaço-tempo. O método de preparação do espaço e de planejamento envolve uma forte integração midiática, na qual o software de análise dos perfis de consumo é combinado a desenhos arquitetônicos e simulações tridimensionais. O percurso dos fregueses é testado como se fosse um jogo de videogame, com carrinho de compras e tudo. Diagramas e fotografias encenam a presença do consumidor, diante das prateleiras.

Farocki, com uma paciência estoica de observar (filmar) e tecer conexões (montar), mostra, um a um, vários dos microelementos que compõem as entranhas dos "mundos das compras", os diferentes métodos usados para se conceber um espaço de consumo que almeja, em sua utopia sombria, totalizar a experiência do espaço-tempo. À semelhança dos filmes discutidos anteriormente, o cineasta não representa o estado final do shopping ou do supermercado, plenamente operante, mas sim os elementos de sua estruturação, de seu processo. Talvez, o depoimento mais importante, nesse sentido, venha do analista de sistemas responsável pelo software que examina os perfis do supermercado. Esse *programador*, que *traduz* e *codifica* algoritmos, utilizando a linguagem das máquinas, dispõe-se a *decodificar* seu próprio programa, refletindo, talvez, o papel de Farocki enquanto *criptógrafo* do visível, pois afinal, um filme não deixa de ser uma forma de *codificação* e *tradução*. O especialista explica que uma das funções do software é segmentar os trajetos de consumo, em etapas sucessivas, e analisar, a cada produto comprado, qual é a distância adicional que um cliente teria que caminhar, caso as prateleiras fossem remanejadas de tal ou tal maneira. Segundo suas palavras, se um cliente precisar andar 20 metros a mais, ele estará mais propenso a comprar algo por impulso. No entanto, a combinação de todos os trajetos previstos e de todas as distribuições de prateleiras possíveis tem uma escala absurda, que pode chegar a milhões ou até bilhões de permutações.

É esse o terreno espantoso da inteligência das máquinas, da sua capacidade "cerebral", que nos faz pensar no confronto entre Garry Kasparov e o Deep Blue, supercomputador da IBM que podia analisar 100 milhões de jogadas por segundo, em sua primeira versão, e 250 na segunda. Também no caso do supermercado, a questão é analisar, antecipadamente, os movimentos possíveis dos consumidores, em um jogo de combinações infinitas. Sem perder a objetividade, o programador explica que, para resolver a fronteira do processamento de dados, em larga escala, é necessário recorrer a um *algoritmo genético*, técnica computacional utilizada para encontrar soluções aproximadas em problemas de otimização e busca (FIG. 39). A programação é feita

com base em pressupostos darwinistas, permitindo que os componentes algorítmicos, que são tipificações computacionais do problema real, tenham *uma vida biológica simulada*, com direito a hereditariedade, mutação, seleção e recombinação — ou reprodução. Com efeito, afirma Baudrillard (1989, p. 94), "hoje o simulacro já não passa pelo duplo e pela reduplicação mas pela miniaturização genética". O entrecruzamento de perspectivas epistêmicas distintas, no nível do algoritmo, reflete a trama complexa que determina a arquitetura do chamado mundo exterior.

A série infinita dos objetos e procedimentos que compõem, tecnologicamente, a simulação da realidade, enquanto uma sobreposição complexa de representações, edificações, mídias, esquemas, palavras, signos e métodos de montagem, resulta em um tipo de "obra de arte total", cujos artifícios imersivos são cada vez mais indiscerníveis (LEFEVBRE, 1981). Opera-se uma "algoritmização" da vida cotidiana, onde tudo se torna programável, mas onde, e esse é o aspecto fundamental, o programa não consiste simplesmente em uma manipulação de variáveis para ludibriar os sujeitos — como sugeria Kasparov, diante de uma jogada "improvável" do *Deep Blue*, dizendo que, ao agir de maneira ilógica, o supercomputador buscava enganá-lo. Ele consiste, antes, na efetivação de uma experiência total da vida — uma versão distorcida da obra de arte total — em que há pouco espaço para o ilógico, pois todas as variáveis foram infinitamente medidas e testadas de antemão.

No problema computacional de construção dos mundos das compras, a própria consciência humana se tornou programável, objeto de uma canalização sistemática dos estímulos e dos efeitos nervosos. Olhar e corpo são interpelados por impulsos que derivam da ordenação ambiente, "armadilhas" instaladas, antecipadamente, a partir dos projetos e cálculos empenhados pelos construtores. O objetivo é alcançar a melhor situação de lucro, a melhor simulação conhecida, no léxico matemático da Computação, como *solução ótima*. Cada estado possível de espaço e tempo é traçado estatisticamente, reduzido a um modelo de árvores ou grafos (computacionais), cujas variáveis são analisadas por uma mente digital, antes mesmo do programa ser codificado. É um modelo que esquematiza a realidade, com o propósito de melhor controlá-la. A origem histórica da teoria dos grafos, aliás, encontra-se justamente na formulação matemática de um problema arquitetônico-urbanístico, conhecido como as "sete pontes de Könisberg". A ideia era estabelecer um caminho que atravessasse todas as pontes da cidade prussiana de Könisberg (atual Kaliningrado, e literalmente o berço da razão iluminista, onde nasceu e viveu Immanuel Kant), sem repetir nenhuma

travessia. Ao transformar os caminhos em linhas e as interseções em pontos, o matemático e físico suíço Leonhard Euler provou que não havia trajeto viável, capaz de atender à restrição colocada[83]. Em Computação, a teoria é adaptada para encontrar os percursos mais eficientes ou os conjuntos mais favoráveis, otimizando um sistema de variáveis. No caso do supermercado, toda a situação pode ser pensada por um modelo de grafos que atribui pesos diferentes às arestas, a fim de encontrar as distribuições de elementos mais propícias para o aumento quantitativo das compras.

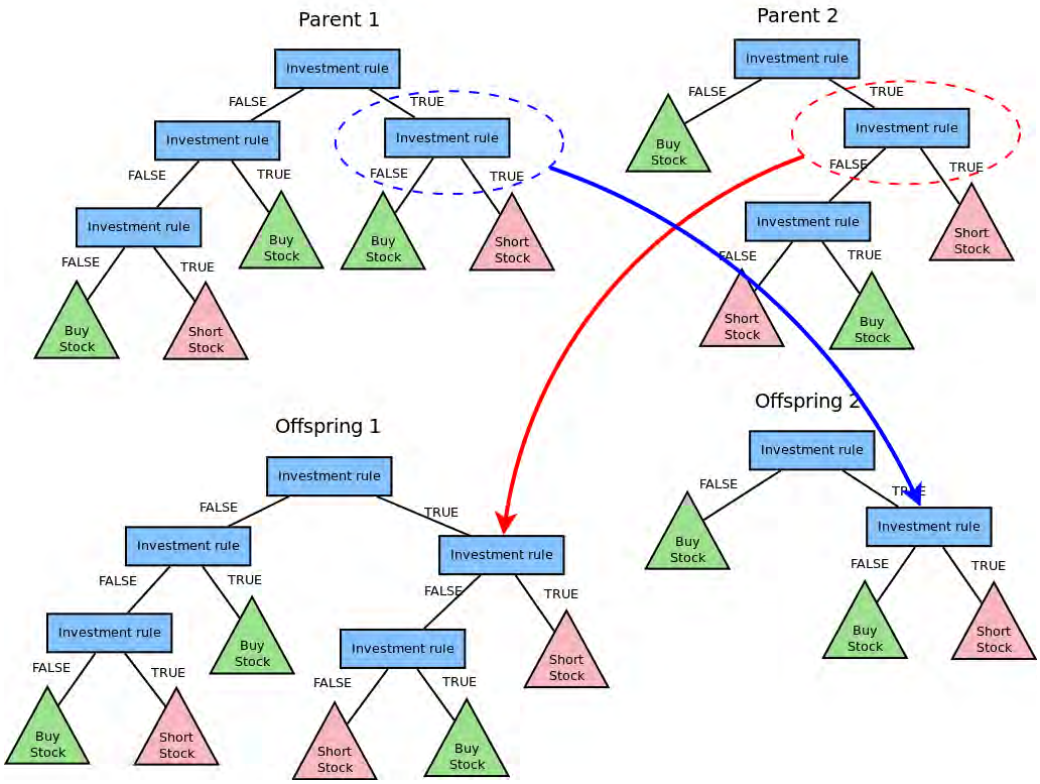


Figura 39: Árvores de grafos de um modelo computacional de programação genética, usadas para tomada de decisões na bolsa de valores. Há uma relação de parentesco entre objetos diferentes, que se cruzam e dão origem a variações melhor adaptadas.

O hipermercado é inseparável das estradas, dos estacionamentos, dos automóveis, dos terminais de computador e de toda a cidade, como ecrã funcional das atividades. Nos mundos das compras, o problema geral de se definir a melhor maneira para organizar espaços torna-se, no balanço global, um vetor de forças maiores, que capturam os movimentos dos corpos. As atividades cotidianas da existência urbana

[83] Das sete pontes originais, uma foi demolida e reconstruída em 1935, duas foram destruídas durante a Segunda Guerra Mundial - especificamente durante o bombardeamento de Königsberg, em agosto de 1944, e outras duas foram demolidas para dar lugar a uma única via expressa. Atualmente apenas duas pontes são da época de Leonhard Euler.

foram radicalmente integradas à gestão biológica da vida, sob a rubrica de matrizes disciplinares avançadas, como o marketing, a publicidade, a arquitetura, a pedagogia e a economia. É notável o empenho de Farocki em demonstrar a ausência de fronteiras entre o que seria simulado, em termos estritos, e o que pertenceria ao âmbito da chamada realidade, uma vez que tal sobreposição de perspectivas instaura esquemas totalizantes para administrar a atenção humana.

Na segunda reunião mostrada no filme, ao apresentar a fala de um dos arquitetos, a montagem interpõe a ela certos comentários visuais. Um primeiro, já mencionado, ocorre após ele afirmar que as pessoas devem ser *forçadas* a entrar no shopping. A fala é interrompida para revelar o software que contabiliza pessoas, o que demarca uma correlação. Um segundo comentário toma a forma de uma simulação realista, da imensa fachada do projeto, uma imagem sintética que surge quando o executivo ressalta a ambição de conceber "o shopping número um", algo de caráter grandioso e perto do qual os demais pareçam "anõezinhos". Demarca-se, então, outra correlação, entre a realidade e sua simulação computacional. O terceiro comentário, provavelmente o mais significativo, aprofunda a lógica da simulação, mas entendo-a, antes, como aquilo que se apoderou do real. O executivo afirma que, para as pessoas se sentirem atraídas, precisam ver que ali "há vida, está iluminado e cheio de movimento". A imagem que surge, como correlato argumentativo dessa "vida iluminada e cheia de movimento" — conforme o sonho do arquiteto — é um espetáculo de projeções pirotécnicas na abóbada do shopping, acompanhado por uma música pop rock e eletrônica que termina em uma tímida salva de palmas. A câmera, direcionada diagonalmente para o teto, permite vislumbrar as cabeças e os torsos de transeuntes, que passam com bebidas na mão. Diferentemente dos comentários anteriores, que mostram imagens da realidade, mediadas por tecnologias de controle e representação, aqui foi a própria *mise en scène* do mundo filmado que se tornou simulação, em resposta ao programa de planejamento do arquiteto-executivo.

Se as técnicas e os programas utilizados para projetar a realidade podem, com facilidade, produzir representações perfeitas, que antecipam os mundos construídos, os mundos de compras, planejados pelos arquitetos, também são guiados por esquemas concebidos sob a lógica da simulação. A montagem ressalta esse aspecto, ao mostrar a fabricação da realidade a partir de técnicas de planejamento e mediação, de cálculos que incidem sobre os sujeitos. Imediatamente após o registro da "vida iluminada", no saguão do shopping, vemos de novo o software destinado a

contabilizar os corpos que atravessam um limiar. Dessa vez, enquanto vemos a tela do programa, seu funcionamento é explicado pelo operador do sistema, que afirma tratar-se de "um mapa que mostra o shopping inteiro, bem como a porcentagem de tráfego em cada uma das entradas". É uma "ferramenta de arrendamento", utilizada pelos donos do shopping para mostrar aos potenciais locatórios quais são as melhores localizações para seus negócios. Essa repetição retoma, com variações, o mesmo elemento usado anteriormente, em um procedimento comum nos ensaios fílmicos do cineasta, que proporciona uma complexificação, em camadas, dos sentidos.

Quanto aos parâmetros estéticos de construção do Shopping, que surgiam na discussão inicial dos arquitetos, no restaurante chique, eles se tornam quase ausentes ao longo da consecução do filme. Ao se surgirem, contudo, de maneira pontual, eles trazem sobretudo dois aspectos relevantes. Primeiro, há um diálogo que reflete os padrões modulares de ambientação do shopping, para o qual se escolhe, à maneira de parques temáticos, entre um estilo "Miami Vice", "café vienense" ou "Art Déco". Os espaços de consumo contemporâneos são regidos pela lógica do pastiche, isto é, "a paródia pálida" (JAMESON, 2006, p. 21). Longe dos "estilos inconfundíveis" da modernidade, a linguagem dessa arquitetura é estabilizada e pacífica, inteiramente a serviço do consumo. Segundo, há uma aproximação, em alguns momentos, entre as imensas galerias que são os shoppings, e os espaços de arte da atualidade, dado que ambos pertencem a um circuito de produção e consumo global. Em certa medida, o tema de *Os construtores dos mundos das compras* congrega maquinações psíquicas e sensórias que remetem à própria invenção do cinema — uma máquina moderna. Pensada por meio de uma concepção *neurológica*, a modernidade pode ser entendida como uma tendência ao excesso de sensações e ao entorpecimento. Como afirma Ben Singer, seguindo principalmente a esteira de Benjamin e Kracauer, na coletânea de ensaios *O cinema e a invenção da vida moderna*:

> O interesse recente pelas teorias sociais de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin deixou claro que também estamos lidando com uma quarta grande definição de modernidade. Esses teóricos centraram-se no que podemos chamar de uma concepção *neurológica* da modernidade. Eles afirmavam que a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. Em certo sentido, esse argumento é um desdobramento da concepção socioeconômica da modernidade; no entanto mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do

> capitalismo avançado, Simmel, Kracauer e Benjamin enfatizaram os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência. A modernidade implicou um mundo fenomenal — especificamente urbano — que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem (SINGER, 2001, p. 115-116).

A experiência moderna, nesse sentido, envolve um patamar inédito de estímulos sensoriais direcionados ao sujeito, que proporcionam uma constante ativação de reflexos e impulsos nervosos (SINGER, 2001, p. 116). Para situar o cinema nesse contexto, Singer o convoca sob duas modalidades: primeiro, faz referência ao dispositivo como fonte de choques, arrebatamentos e acelerações; depois, como meio privilegiado para se compreender as mudanças do aparato perceptivo humano, diante do novo cenário urbano. Ele não chega, porém, a se deter nos efeitos mais penetrantes do cinema na modernidade, presentes justamente nas reflexões de Benjamin e Kracauer. Singer descreve a tendência ao que ele chama de hiperestímulo, na vida das grandes cidades, com seus respectivos sintomas de desorientação, ansiedade e angústia. Mas não declara que, se a modernidade induzia a um "recondicionamento do aparato sensorial humano" (SINGER, 2001, p. 139), como queriam Benjamin e Kracauer, o cinema foi desde sempre a peça chave desse processo. Na metrópole moderna, com sua linha de montagem, seu ritmo veloz e sua sucessão de choques, "a técnica foi submetendo o sistema sensorial humano a um treino complexo" (BENJAMIN, 2015, p. 128). Em meio a essa engrenagem avançada, na qual o sujeito se encontra e da qual deve, imperiosamente, fazer parte, o organismo sincroniza sua existência ao ritmo do maquinário, mesmo que inconscientemente.

O cinema, assim, não é simplesmente um depositório de pulsões incontidas do espectro civilizatório, mas, principalmente, um modulador de forças sociais e comportamentos humanos, uma *psicotecnologia*, para usar o termo cunhado por Münsterberg. Ele é uma mídia de massas sem precedentes, com consequências importantes para a estruturação de toda a subjetividade, individual e coletiva, a partir da modernidade. Pensadores como Theodor W. Adorno (2006) e Bernard Stiegler

(2011), por exemplo, problematizaram as operações de sincronização e industrialização das consciências, em nível global.

Na exposição de Singer, acerca da escalada dos estímulos sensório-motores no ambiente urbano, faltam complementos posteriores, de teor sócio-histórico, como aqueles considerados por Farocki em diversos de seus filmes. Em contraste com a modernidade, momento em que a percepção humana parece ser submetida a um estado de convulsionamento, com máquinas "terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples" — como diria Drummond (1930); em contraste com a aparente selvageria das sensações nos espaços abertos, como nas passagens parisienses, analisadas por Benjamin; a nova ordenação dos mundos das compras instaura uma condição de fechamento reduplicada. Um primeiro fechamento é o do shopping, desprovido das aberturas das passagens, isolado e segmentado, grande "cubo branco" do consumo padronizado. Em *Os construtores dos mundos das compras*, esse aspecto se manifesta nos aparelhos que contabilizam as pessoas que atravessam fronteiras e nas intenções dos arquitetos de definirem os fluxos de transeuntes. As reservas de energia, antes minimamente desprendidas, são agora canalizadas e transferidas, em maior escala, para espaços de circulação restritos, menos sujeitos às vicissitudes da vida. Espaços mais propícios ao cálculo dos estímulos, à busca de efeitos determinados, de ordem psíquica e procedural, à imposição de mapas publicitários, aos esquemas *operativos* da visão. Esse é o segundo fechamento, que se organiza em torno do próprio olhar: as simulações digitalizadas, as representações gráficas, as imagens sintéticas, as técnicas de rastreamento e, mais tarde, a operacionalização sintética da imagem, nos casos dos videogames e das máquinas de guerra a distância, abordados por Farocki em *Paralelo*, *Jogos sérios* e *Reconhecer e perseguir*.

Não apenas o exterior foi capturado pelo interior, alienando a visão dos lugares de aventura e de exploração disponíveis até a modernidade, como também o próprio olho passou a ser mirado, vigiado. Dentro do shopping, ele não pode fazer derivas no mundo, pois, além deste mundo ter sido remodelado em espaço fechado, suas tecnologias de controle e planejamento orientam intensivamente os movimentos do corpo e do olhar. Por isso, no filme, não vemos pontos de vista externos, não há nenhuma imagem das ruas ou avenidas; o mundo mostrado é apenas o das plantas e simulações. Em certa medida, *não há fora* para os construtores de shoppings, exceto no brinde glamourizado, que celebra uma conspiração plutocrática. De resto, toda

discordância, toda dúvida, toda confrontação, é como que capturada pelo fluxo dos processos técnicos, apagando a contradição.

* * *

A concepção de um mundo sem fora, forjado na padronização incessante dos comportamentos e espaços, é um dos temas abordados em *Um novo produto*, documentário de observação que acompanha uma equipe de alto escalão do célebre Quickborner Team, sediado nas imediações de Hamburgo. Cabe entender um pouco a história dessa empresa, para sabermos exatamente em que terreno Farocki está adentrando, ao realizar o filme. Fundada pelos irmãos Wolfgang and Eberhard Schnelle, em 1958, como um grupo de consultoria dedicado ao planejamento de espaços, a Quickborner logo se afirmou pela abordagem conhecida como *Bürolandschaft*, termo alemão que significa algo como "paisagismo de escritório". Tratava-se, grosso modo, de subverter as versões gerenciais cientificistas, em voga nos escritórios da época, com seus modelos tayloristas e fordistas, suas fileiras de mesas de trabalho e suas hierarquias inflexíveis. Na concepção desenvolvida pelos dois irmãos, o indivíduo passava a ser o foco, em um sistema de modelagem interior, sendo que as grades restritivas de corredores e mesas deviam ser superadas por algo mais "natural", por agrupamentos "orgânicos" e "flexíveis", com partições para a privacidade dos empregados. Havia, nesse movimento de idealização dos centros corporativos de trabalho, um toque intencional de humanização, que, como em quase tudo que acontece em um mundo capitalista, foi logo subvertido e revertido em mercadoria e modulação (MUSSER, 2009).

O primeiro cliente da Quickborner foi o gigantesco conglomerado midiático multinacional Bertelsmann, de origem alemã. Desde então, ela redesenhou e reconceituou escritórios de empresas variadas, como o grupo financeiro UBS Group AG e a Deutsche Bahn. Participou, ainda, da realocação do governo federal de Bonn para Berlim, em 1991, no processo de reunificação da Alemanha. Para realizar o filme, Farocki acompanha a equipe da Quickborner ao longo de um ano, mostrando, basicamente, três projetos em andamento: o da Vodafone de Düsseldorf, o da DEG de Colônia e o da Unilever de Hamburgo, sem falar na proposta de (re)conceitualizar o próprio escritório da Quickborner.

A Quickborner pode ser situada na linha de frente de uma ampla reconfiguração do mundo, a partir do pós-guerra, quando os aspectos da vida e do trabalho característicos da modernidade foram capturados pelas mídias e corporações[84]. É significativo que o bairro de Hamburgo onde a nova sede da Unilever está localizada, onde a própria Quickborner instalou seus novos escritórios, é HafenCity, antiga região portuária que, devido ao seu valor estratégico no transporte, foi completamente destruída pelos países aliados. Desde os anos 2000, contudo, na esteira da "re-ocidentalização" e reunificação da Alemanha, a região passa pelo maior processo de reurbanização da história recente da Europa, "um projeto macro de revitalização, modernização e sustentabilidade"[85], baseado nas tendências da arquitetura contemporânea, e com conclusão prevista para 2025. Foi nesse contexto que empresas como a Quickborner e a Unilever, além de ONGs como a Greenpeace, mudaram sua sede para o local, trazendo um movimento impetuoso de especulação imobiliária e gentrificação, emblematizadas por obras portentosas e polêmicas, como o prédio da Orquestra Filarmônica de Hamburgo. Podemos situar nesse contexto, também, a aparição de uma série de galerias de arte, entre as quais a Deichtorhallen Hamburg[86], nada menos que a responsável por comissionar o projeto de *Um novo produto*. Como explica Sandra Lourenço:

> A equipe da Quickborner Team, que também havia se mudado para novos escritórios na região de HafenCity, em Hamburgo, convidou Farocki a acompanhá-los diariamente por um período de um ano. O convite foi recomendado por Möntmann, para o programa New Patrons [Novos Patronos], em Hamburgo. […] O programa New Patrons propõe um novo modelo organizacional para produções artísticas, baseado na colaboração entre os artistas, os cidadãos que escolhem ser os New Patrons ["novos patronos"] de uma obra de arte e um intermediário cultural, normalmente um curador independente. O papel de Möntmann, enquanto mediadora, é informar aos parceiros na área onde o projeto deve acontecer, e, após estabelecer a conexão entre o artista e os patronos, o objetivo é buscar em conjunto financiamento público e privado. Neste caso, o projeto foi apoiado em sua maior parte por instituições alemães [o Bundeszentrale für Politische Bildung (Centro Federal de Educação Política), o Hamburgischen Kulturstiftung, a Fundação Körber e HafenCity Hamburg GmbH]. Nas palavras de Möntmann […], "o filme de Farocki nos leva a refletir sobre o tipo de reorientação que pode ser necessária em uma era na qual as estruturas do trabalho organizado estão se tornando instrumentos da lógica neoliberal de

[84] Diferentemente de filmes anteriores do próprio Farocki, em que o corpo ainda aparece, embora normalmente fragilizado ao lado da máquina, estas observações dos escritórios nos mostram um outro universo modelado.
[85] Cf. https://sundaycooks.com/hamburgo-roteiro-hafencity-elbphilharmonie/.
[86] Cf. https://www.hafencity.com/en/cultural-events-exhibitions/deichtorhallen-hamburg.html.

> competição e eficiência, em vez de responderem às necessidades das sociedades cujos membros estão envelhecendo" (LOURENÇO, 2017, p. 124).

O filme documenta uma série de dinâmicas e contradições que constituem o mundo da produção, em nível global, fazendo entrecruzar, nesse sentido, tanto a esfera do trabalho, nas corporações da atualidade, quanto o mundo da arte, nas galerias. "As condições contemporâneas para a produção artística colaboram com e são incorporadas por sistemas emergentes de produtividade social e cultural" (FIELKE, 2017, p. 22). O que interessa, para nós, é pensar *como* Farocki realiza essa documentação, em que medida ele consegue realizar um trabalho de contrainformação, nesse contexto, de que modo ele propicia, ou não, uma nova legibilidade crítica que, no contato com as imagens (e os sons), ofereça uma compreensão aprimorada sobre a cultura das corporações. Vamos nos concentrar não somente no aspecto mais óbvio ou literal, do que é veiculado pelas palavras dos consultores, pelas suas estranhas especulações — que não deixam de ser parte importante da obra — mas também na interseção complexa entre os elementos verbais e as operações de câmera e pela montagem.

O primeiro plano de *Um novo produto* apresenta uma escolha bastante consciente em termos de abertura, que serve como chave de análise não enfática para as situações que se desenrolam posteriormente. Em plano médio, com um enquadramento assimétrico, vemos duas pessoas vestidas de preto retirarem, com cuidado, o invólucro de vidro que cobre a maquete tridimensional que representa o projeto da Quickborner para o escritório da Vodafone, em Düsselsorf. Essa atenção à presença aparentemente banal de uma película protetora, responsável por separar, do ambiente externo, o modelo concebido pela empresa de consultoria, está plenamente associada ao núcleo intangível que mobiliza as discussões do filme. É como se a capa de vidro, que isola de maneira invisível a maquete, expressasse o entendimento dos espaços no novo universo do trabalho globalizado. Ao mesmo tempo, o filme se propõe a evidenciar esse revestimento imperceptível, com uma postura paciente de escuta e captação dos detalhes, observando a presença de uma camada difusa de modulação, que a câmera não consegue simplesmente registrar. Nesse momento, então, a cartela preta indica o contexto do plano: a retirada do vidro é uma etapa preparatória para a reunião mostrada a seguir, do projeto da Vodafone.

Quando a reunião começa, Farocki mostra um plano de *close-up* da maquete, que ressalta sua importância, enquanto, logo em cima dela, no ar, o instrutor gesticula com a mão, ao ritmo de uma fala que tenta estabelecer uma linha narrativa para o projeto arquitetônico: "Aqui, vocês podem ver claramente a *filosofia* por trás do conceito que discutimos. Um dia típico para um empregado começa em sua mesa, sua unidade organizacional...". A câmera se move sutilmente, para mostrar os elementos nomeados pelo consultor. Com um pequeníssimo zoom, ela se aproxima da "unidade organizacional" mencionada, depois se move para a sala de conferência e para a área com isolamento acústico, antes de mostrar, finalmente, o rosto do consultor, cuja argumentação sugere, basicamente, a inexistência de uma mesa de trabalho fixa, de uma "unidade organizacional" permanente para o empregado. Nada mais de fotos da família em cima da bancada, de uma personalização possível do ambiente, de uma subjetividade minimamente demarcada.

Figuras 40A, 40B e 40C: Maquete do campus da Vodafone, em *Um novo produto*.

Sem cortes na banda sonora, com a conversa que remete, agora, ao tamanho colossal do campus da empresa (80.000 metros quadrados!), Farocki introduz um corte na imagem que nos leva para outro detalhe significativo: uma grande maquete do campus da Vodafone, com luzes que se acendem nos edifícios e árvores espalhadas (FIG. 40). Outro corte, outra imagem da maquete, desta vez percorrida pela câmera, em um *close-up* fechadíssimo, que permite distinguir com maiores detalhes as formas, os móveis e, sobretudo, os bonecos anônimos, que representam os funcionários — sem cor, sem identidade, fazendo pensar na tela de abertura de *O treinamento*. "À medida que uma nova forma de trabalho surge, o novo produto é você" (FIELKE, 2017, p. 22). Um outro homem, executivo da Vodafone, toma a palavra. Segundo ele, é preciso averiguar se a padronização será aceita pelos funcionários, se esses terão a chance, sem se apropriarem das mesas, de encontrar

“uma parte do lar” na área onde trabalham. Na maquete, é possível perceber, além de certos espaços fechados no escritório, uma fotografia colada na parede, com a imagem de um pôr-do-sol. Uma paisagem falsa.

A resposta do consultor é clara: “É preciso considerar várias situações. O custo disso é limitar a individualidade, mas facilita a padronização. A identidade individual precisa acontecer em outro lugar”. O restante da conversação torna patente que, na nova visão da corporação e dos seus consultores, o que está em questão não é mais simplesmente o espaço, mas o *mindset* dos empregados que vão ocupá-lo. “Precisamos inovar e envolver os gerentes em workshops”, diz o consultor, nos reenviando para os filmes realizados por Farocki nos contextos de treinamento do mundo corporativo, em um ciclo de modulação contínua, que repercute não apenas uma lógica da disciplina e do controle, mas, sobretudo, da sincronização de consciências e da dissolução. A seguir, antes de passar ao próximo cenário de discussão, a montagem introduz a imagem sintética de um software de modelagem digital (mais um detalhe importante). Nele, que ocupa toda a tela, os elementos do espaço podem ser remanejados com toda a facilidade, sem considerar nenhum obstáculo de ordem humana ou operacional. É o correlato técnico perfeito para o movimento de idealização empenhado pelos consultores, esses especialistas que designam livremente, em um exercício de modelagem algo neoplatônica, as novas ordens de trabalho e vida às quais os indivíduos precisam se adaptar.

Figuras 41A a 41F: Diagramas dos processos da Quickborner.

Há diversos momentos que realizam operações desse tipo. Os elementos presentes nas falas, ao ritmo dos blocos conceituais ordenados pela montagem, em torno de noções que vêm e vão — como espaço, *mindset*, cultura corporativa, flexibilidade, comunicação, treinamento, felicidade — fazem emergir, gradativamente, uma dinâmica de reconfiguração da vida que ambiciona nada menos do que se tornar um modelo de "obra de arte total". Mas, ao mesmo tempo, esse modelo precisa vender a si mesmo como inovação, progresso e motivação, e esse é o ponto chave. Farocki enfatiza, em meio às falas dos consultores e executivos, a presença dos protótipos de produtos, mídias, maquetes, simulações digitais, diagramas e esboços, deixando entrever um processo amplo de padronização que remete os ensaios da palavra à materialização da imagem (FIG. 41). Não uma imagem qualquer, mas uma modelagem altamente técnica, desenvolvida por meio de processos e ferramentas específicos de arquitetura. Trata-se de um aspecto sutil, mas altamente relevante, do método de Farocki: ao filmar esses espaços performáticos, as reuniões, os treinamentos, as sessões de *brainstorm* que mobilizam a discursividade corporativa, ele não perde de vista a inscrição, ainda que pontual, desses detalhes que pertencem ao campo imagético e tecnológico, e que fundamentam e mediam o processo de consolidação "material" das realidades ensaiadas no mundo das ideias. Ainda assim, ele não realiza intervenções nas situações observadas, regra de ouro do cinema direto, sendo que até mesmo esses materiais adicionais, das imagens sintéticas, se justificam por fazerem parte do universo filmado, peças participantes da dinâmica de planejamento e trabalho. Ganham destaque nesse âmbito, momentos de ligeiro dissenso, que a construção do filme enfatiza, como o funcionário que contesta o esvaziamento da noção de salário.

Cabe reconhecer, como em todo filme, que este também requer uma dose de denegação, pois, a despeito da perspectiva crítico-epistêmica lançada sobre o universo corporativo, há um cineasta em atividade. Temos em mente, novamente, os filmes aqui agrupados sobre a égide do cinema direto, *O treinamento*, *O re-treinamento*, *A entrevista*, incluindo é claro, *Um novo produto*. Não cabe ecoar truísmos de críticos ou espectadores dessas obras, quando dizem que "o tema é chato" ou que "a situação filmada é pedante". Nesses casos, tratando-se ou não de uma formulação retórica, ela reflete uma incompreensão basilar em relação ao acontecimento fílmico, seu fator de composição e sua vitalidade. Ao direcionar a câmera para essa equipe de consultores, ainda que comprometido a não intervir nas cenas observadas, Farocki busca

“encontrar uma narrativa no real”, o que significa que há um jogo de papéis e atores que somos convocados a acompanhar e perceber. Os personagens delineiam, ao ritmo rigoroso dos diálogos, linhas de dramaturgia, comunicação e discursividade. Trata-se, como afirma o próprio artista, em relação ao cinema direto, de “buscar acontecimentos que ocorram como uma narrativa” (FAROCKI, 2015), de “encontrar uma narrativa dentro do real” (FAROCKI, 2013).

No caso dessas obras, o jogo fica mais interessante por se tratar de um tipo de reverberação hiper-realista das próprias situações filmadas, dado que todas elas trazem, de alguma maneira, uma teatralidade exacerbada, uma auto-*mise en scène*, uma autoconsciência dos sujeitos retratados, em relação à sua própria imagem. Com efeito, podemos assistir a *Um novo produto* como se fosse uma peça beckettiana ou kafkiana, sem deixar de sentir, em momento algum, que há algo de absurdo no que vemos, algo de quase risível. O que torna ele absurdo e risível, contudo, não é nenhum tom de desrespeito por parte do cineasta, não é uma ironia ostensiva da câmera ou da montagem, mas sim um compromisso irredutível de filmar aquele universo com o máximo de seriedade. Novamente, o cinema se torna um exercício de *reductio ad absurdum* da situação mostrada, que, ao levá-la suficientemente a sério, com interesse pedagógico e narrativo, revela uma dose paradoxal de sua verdade. Mark Fisher descreve:

> A forma documental de *Um novo produto* talvez remeta, especificamente, ao chamado estilo “mockumentário” de *The Office*. O espectador desavisado pode muito bem imaginar que os membros da Quickborner Team, os consultores de negócios que a câmera de Farocki acompanha, são de fato atores, interpretando um tipo de sequência fria, intencionalmente sem expressão, para a série escrita por Ricky Gervais e Stephen Merchant [...]. Os membros da QT acreditam que é possível reconciliar o desejo de autonomia criativa com o trabalho capitalista, e é justamente essa crença que nos faz rir (FISHER, 2014, p. 65-55).

Não se trata meramente, porém, de um curto-circuito irresolúvel entre o mundo da arte, com a produção global das galerias, e a esfera corporativa, que assimila, muito organicamente, até mesmo as práticas artísticas mais transgressoras. Não se trata da crença distorcida, dos administradores e consultores do universo corporativo, de que o trabalho mais banal e alienado pode se tornar uma afirmação artístico-criativa. Há algo, antes, sobre o valor da linguagem, sobre o seu encíclico funcionamento, sobre o seu contínuo estranhamento, sobre o seu jogo labiríntico e a

tentativa de entendê-lo. Nos contextos empresariais filmados, as palavras adquirem uma ambiguidade irresolúvel, um quase cinismo, dado que, como afirma Farocki na sinopse de *Um novo produto*, elas "não são apenas ferramentas, mas viraram objetos de especulação"[87]. A importância de se valorizar, filmicamente, os aspectos visuais, torna-se assim redobrada, visto que eles representam a etapa mais estável de transferência dos conceitos discutidos para a ordem dos consumidores. Além disso, é somente na ordenação das palavras e imagens, no compasso da repetição de signos linguísticos, na conjugação de elementos gráficos, no uso de frases ambíguas, nas relações das imagens e dos sons, estabelecidas pela montagem, que um senso de estranheza é gradualmente revelado. Fisher (2014, p. 65) fala de um *pathos* tragicômico para as expressões e os comportamentos dos consultores, que investem em jargões simultaneamente ininteligíveis e inócuos, empenhando uma árdua tentativa de pedagogia. Afinal, se existe uma motivação específica para o exame desse estranho fenômeno, é o próprio Farocki quem nos explica:

> Eu mostro os funcionários da Quickborner Team desenvolvendo um novo produto, um produto de consultoria. Assim como um seguro de vida, com suas variadas condições, é chamado de produto, esse tipo de assessoria também é chamado de produto. Observamos de que o modo um novo item de assessoria é produzido. Os funcionários começam com debates selvagens e progridem passo a passo. [...] Eu quis descobrir o que é essa tal de Hafencity, afinal de contas. Você passa por ela de carro e se pergunta o que essas pessoas estão fazendo, nessas caixas enormes. Nos vídeos de divulgação, podemos ver belas mulheres de escritório que logo se esquivam do trabalho e vão para o terraço beber coquetel. [...] Uma vez que quase nunca conseguimos autorização para filmar em Hafencity, [...] esse meta-nível pareceu, então, apropriado para mim: mostrar como os escritórios são discutidos, mas não podem ser vistos. Com exceção do escritório do Quickborner Team, que experimentou o "novo produto" em si mesmo (FAROCKI; BITTCHER; KROLCZYK, 2012).

Um dos processos mais importantes destacados pela montagem, que dedica a ele certa atenção (e duração), é a concepção de "cultura corporativa" delineada pela Quickborner, em reuniões internas da equipe ou com clientes. Para aprimorar a dinâmica do *brainstorming*, ela conta com a presença de um *facilitador visual*, na condição de convidado. Trata-se de alguém que desenha as ideias discutidas no quadro, promovendo, quase em tempo real, a criação de uma expressão gráfica para o conceito, um tipo de logomarca. Após alguns minutos de diálogos — dos quais

[87] https://www.vdb.org/titles/new-product.

destacamos a intervenção do consultor de óculos, que fala sempre de maneira entusiasmada, em um estado perene de inspiração — eles chegam à conclusão de que é preciso superar os antigos critérios, para se compreender os novos fatores de sucesso. Inicialmente, o orador, entusiasmado, desenha no quadro um diagrama em formato de T, que vai sendo aprimorado ao longo da conversa. Nele, alguns aspectos do mundo do trabalho são designados: o ambiente (clima), a cultura corporativa, a gerência de RH e as tecnologias. Depois, os participantes parecem concordar em torno de um comentário que sugere que, para manter a *visão* do T, o elemento mediador, o elo, deveria ser a cultura corporativa, isto é, as interações existentes, com suas regras e premissas, a dimensão de troca entre os diferentes aspectos. Eles traçam um contorno azul, um tipo de capa em volta do T, uma película que o envolve. Mas, como fazer o conhecimento circular depressa, em uma estrutura horizontal, pergunta um deles, retoricamente. A resposta é um slogan: "Aprenda mais rápido, sob a capa da cultura corporativa".

Logo mais, o facilitador visual chega a um resumo gráfico da reunião — a imagem de um casaco, que deve ser flexível, como comenta um dos consultores, pois a empresa é capaz de aprender. Essa cena, cabe reter, ecoa no invólucro de vidro que vemos na abertura, e fornece uma nova camada de elucidação reflexiva em relação à problemática da obra, interpondo a ela, por assim dizer, uma possibilidade crítica que é tecida *na mesma linguagem* propagada por aqueles que sustentam a ordem criticada, ainda que se trate de uma ordem difusa e sem um centro evidente.

De novo, a ideia geral é que esse mundo corporativo, que coloniza a ordenação do espaço-tempo, na vida dos sujeitos, que governa a forma da linguagem, é sistematicamente planejado como uma superfície sem fora, onde o exterior foi capturado pelo interior. Para enfatizar isso, a montagem privilegia os planos fechados, além de usar, como suporte, um monitor antigo de pequeníssimo porte — que aumenta a sensação de confinamento. A figura do casaco, o envoltório azulado em torno do diagrama corporativo, ao redobrar a circunscrição do próprio esquema de gestão, pode ser entendida como uma esfera imperceptível, de abrangência total. Não é de se estranhar que os consultores cheguem a falar, em outros momentos, em "processos holísticos, em vez de taylorismo", em "obra de arte total", vocábulos que reforçam a possibilidade de ler o filme como a metacrítica do próprio circuito da arte, cujos objetos expressam uma cultura de produção global. Com efeito, na sequência filmada durante uma feira de negócios em HafenCity, o locutor no alto-falante

menciona a equipe de filmagem, dizendo que estão honrados por terem sido escolhidos para o registro. É relevante, também, que a conversação sobre o casaco corporativo seja encerrada com mais uma imagem sintética, o modelo digital de um *Kombi-büro*, isto é, um "escritório combinado", "coletivo" e "flexível". Assim é feita a transição para o novo cenário, o design da equipe da QT para a DEG Cologne, que começa com uma simulação digital do espaço, à maneira de um jogo em primeira pessoa — vale reparar, no hall do escritório simulado, os quadros na parede, que reiteram a proximidade com a arte.

Talvez o filme mais próximo de *Um novo produto* seja *A aparência* (1996), no qual, como dissemos, acompanhamos a equipe de publicitários que apresenta, para executivos do ramo óptico (lentes de contato e óculos), uma campanha de publicidade estratificada, em vários níveis de difusão. Lá, também, trata-se do mundo corporativo que discute, a portas fechadas, sua própria imagem, em um contexto no qual a produção de uma marca, de uma identidade conceitual e visual, está intrinsicamente ligada ao órgão da visão.

* * *

Em 2013, no seu penúltimo trabalho antes de morrer, Farocki realiza mais uma análise de observação sobre a dinâmica de operação e performance que fundamenta os novos processos de criação contemporâneos, com sua matriz técnico-corporativa. Ao longo dos três meses de filmagem, ele acompanha o trabalho de dois renomados discípulos da Architectural Association de Londres, Matthias Sauerbruch, ex-funcionário do OMA, de Rem Koolhaas, e Louise Hutton, que havia trabalhado com os Smithson. Agora, ambos são sócios no conceituado escritório Sauerbruch-Hutton, fundado em Londres no ano de 1989 e transferido para Berlim em 1991. Como afirma Raphael Grazziano (2020, p. 172), "eles ficaram célebres por seus projetos de intrincadas variações cromáticas, sobretudo após a vitória no concurso para a ampliação da sede da GSW, em 1991, em meio às obras de reunificação da Alemanha". Mais uma vez, o contexto escolhido para o filme nada tem de gratuito. Como havia feito em *Um novo produto*, ao analisar a urbanização ostensiva de HafenCity, Farocki filma aqui mais uma instituição de peso no processo de reconfiguração e reconceituação dos espaços de vida e trabalho da atualidade. A renovação do "arranha-céus da GSW", que Farocki não deixa de mencionar nas notas

que elabora sobre o filme[88], modificavam intensamente a torre original de base quadrada, reminiscente do bloco socialista, servindo para definir "uma nova imagem para a Alemanha reunificada" (GRAZZIANO, 2020, p. 172), bem como sua inserção em uma cultura corporativa global. Além disso, na estratégia cromática da dupla de arquitetos, fundada em um método empírico (BETSKY; SAUERBRUCH; HUTTON, 2003, p. 12), a superfície arquitetônica manifesta-se como uma tensão irresolúvel entre o engajamento do corpo e o envolvimento do olhar (SAUERBRUCH; HUTTON, 2009, p. 142).

Assim como *Um novo produto*, no qual se levava a sério o trabalho dos consultores, para que os excessos dos discursos se manifestassem de dentro, em *Sauerbruch Hutton Arquitetos*, Farocki persiste na observação imanente do método dos arquitetos especializados. Apesar desse filme apresentar uma câmera quase invisível, quando comparado aos outros, é impossível não correlacionar a pretensa objetividade dos projetos de design e arquitetura com a fabricação cinematográfica de uma imagem. Como afirma Grazziano (2020, p. 174), "o centro da estratégia projetual de Sauerbruch Hutton é [...] a irresolução entre a ratificação e a confrontação do edifício como imagem, uma irresolução a que os interesses de Harun Farocki se alinham". Fica difícil avaliar, inclusive, até que ponto a narrativa encontrada pelo diretor, *neste caso*, expressa uma percepção crítica ou um elogio ao processo criativo da firma. Segundo Farocki:

> O princípio de busca de um desenho, consistentemente inteligível, [...] está presente em nosso filme. Não há nenhuma intervenção em nosso filme de cinema direto: nunca pedimos aos protagonistas que fizessem ou dissessem algo. Seguimos normas estritas em relação ao tempo: qualquer coisa vista ou ouvida, no filme, foi feita ou dita nessa ordem. Não aparece nada, em nenhuma cena, que tivesse ocorrido ou sido dito em outro lugar, antes ou depois [...]. Mas a compreensão também é um valor de produção. Para estabelecer nossa aproximação, temos que enfrentar um problema de construção[89].

Essa afirmação, cabe dizer, revela muito sobre a postura de Farocki enquanto cineasta, não apenas em relação às imagens feitas em contextos de observação, como também aos materiais heterogêneos, convocados nos ensaios fílmicos. Trata-se, no

[88] Notas do diretor. Disponível em: https://www.tabakalera.eus/es/sauerbruch-hutton-architects. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.
[89] Notas do diretor. Disponível em: https://www.tabakalera.eus/es/sauerbruch-hutton-architects. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

geral, de intervir o mínimo possível, de preservar, em uma correlação de forças sutil, a integridade do olhar (que se organiza), e a do objeto (que se reapresenta, que se reconstrói em imagem). É algo que o diretor remete, em certa medida, às influências da pop art, como Fluxus e Warhol: "Gosto de olhar para uma coisa como me é apresentada. Então, faço a imagem parecer um pouco diferente do modo como ela quer ser vista, para operar uma pequena alteração, como aprendemos com a pop art". Para nós, cabe reter essa noção de que a compreensão de uma situação envolve, também, um valor de produção, sendo tarefa do diretor (e montador), construir de maneira minuciosa o fluxo das imagens que assistimos.

Em *Sauerbruch Hutton Arquitetos*, um primeiro aspecto que salta aos olhos é o esforço de Farocki em evidenciar a dimensão contratual dos projetos estudados: o filme começa com uma tomada da secretária, figura emblemática da mediação técnica e comunicacional. A seguir, discute-se que o financiamento de um dos projetos, o Centro de Realidade Virtual na cidade de Laval, França, será financiado por um conluio entre estado, universidade e empresas. Um segundo aspecto, porém, é que um dos objetivos para o projeto do Centro de Realidade Virtual, ainda em etapa de concorrência, é fazer o edifício se destacar na paisagem, apresentando como rival um grande shopping horizontal, cuja fotografia é inserida na montagem. Falam em fazer o edifício mais alto, o que iria na contramão, porém, do desejo dos clientes de uma "conectividade" horizontal. Falam, também, em colocar um letreiro notório, para chamar a atenção de quem passa. Subentende-se, em todo caso, que há uma imbricação entre a visibilidade da construção e sua adequação comercial, enquanto encomenda contratual. De novo, são parâmetros que remetem à esfera da arte, e, de fato, um dos exemplos convocados por Sauerbruch é o do Louisiana Museum, com suas galerias horizontalmente espalhadas, à maneira de um shopping — "os clientes querem um tipo de shopping", afirma um dos assistentes. Um terceiro aspecto que Farocki articula nas imagens é a modularidade do processo criativo no escritório, como vemos desde o início da obra: a alternância entre as diferentes etapas da concepção, que parecem muito similares de projeto a projeto; o transporte dos painéis das reuniões entre as salas; e a repetição dos membros nas equipes. Esse fator reforça o sistematismo do processo arquitetônico, usualmente tido — e vendido — como um reduto de valor e genialidade, no âmbito das ciências humanas e sociais aplicadas da contemporaneidade.

Como constatamos nos filmes anteriores de Farocki, não se trata de julgar simplesmente o que se vê, mas de compreender um processo e fornecer pontos de comparação ou ancoragem para determinados aspectos observados. Existe, nesse sentido, um contraste interessante entre o ritmo dinâmico e intuitivo do processo criativo da equipe de arquitetura, e o trabalho, usualmente rigoroso e racional, do próprio cineasta. O cinema não encontra na arquitetura um espelho, mas um campo de defasagem que lhe revela, também, aspectos que se ligam ao caráter de construção e representação da realidade. A dinâmica de inovação, a invenção dos blocos de concreto, também estão submetidas, como outros processos técnicos observados pelo diretor, a um esquema de padronização, a uma operatividade que, se por um lado consolida o poder dos arquitetos de moldar mundos, torna praticamente impalpável qualquer traço concreto do real. Tudo fica mais complexo pelo fato de um dos projetos ressaltados pela montagem ser justamente o Centro de Realidade Virtual, no qual é patente a indistinção entre a realidade e a simulação. O mundo, em todo caso, é ordenado pelos arquitetos como blocos de construção, como peças de lego: troca-se as cores, modifica-se os projetos, executa-se obras milionárias, a partir de processos abstratos. Por isso, talvez, Farocki afirme que o objetivo do filme era captar uma "coreografia da criatividade" que não resulta, no fundo, da inspiração ou da genialidade, mas sim de um processo estabelecido de ciclos, seleções e repetições[90].

Em meio às etapas dos projetos mostrados, com seus fluxos incessantes de mudanças e variações, as posições dos personagens tornam-se transitórias demais para serem retidas com consistência na escritura fílmica. O que resta de concreto, do trabalho, é a atividade manual de objetos menores, nos quais a concretude da forma fornece uma base sólida para se entender as ideias e as posições, sempre relativas, dos sujeitos. Os elementos projetados — maçanetas, cadeiras e pegadores — acumulam, na sua exterioridade, uma prática incessante de medição, lapidação e readequação conceitual. Mais uma vez, há uma lógica de substituições que fundamenta o universo do trabalho, em sua reconfiguração midiática. As funções típicas dos sujeitos, seus atributos físicos, cognitivos e perceptivos, são como que espalhados em redes ou circuitos de objetos técnicos, em um processo difuso de interseção entre os corpos e as tecnologias, os espíritos e as máquinas. Segundo Grazziano (2020, p. 179):

[90] Cf. https://www.duisburger-filmwoche.de/festival13/download/protokolle/15_Sauerbruch-Hutton-Architekten.pdf.

> Na seleção que Harun Farocki realiza do processo de projeto em Sauerbruch Hutton, todo objeto é entendido como imagem. Decisões sobre a forma de maçanetas, cadeiras e edifícios são tomadas pela contemplação de amostras, protótipos e simulações, sem a existência de uma teoria, mas pelo processo empírico de debate.

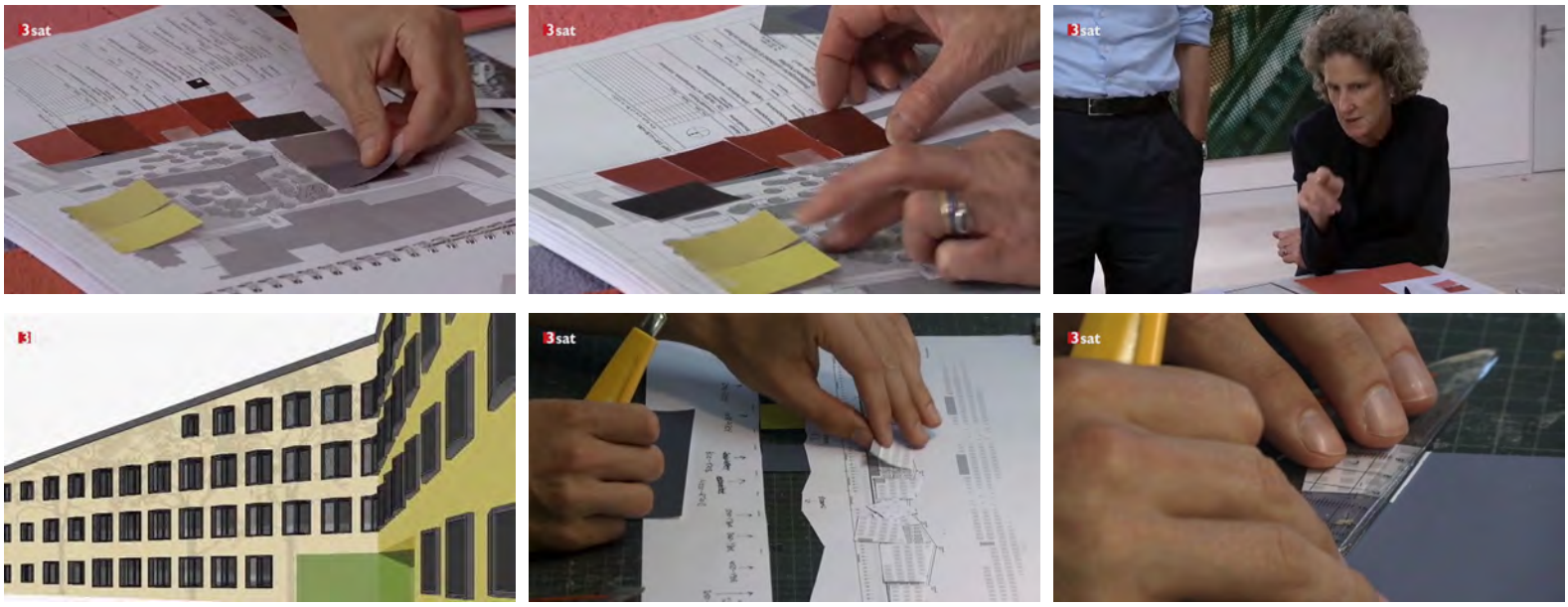
Em particular, além da competição para o Centro de Realidade Virtual e da construção de um edifício universitário em Potsdam, Alemanha (há ainda um terceiro projeto de engenharia civil, um conjunto de uso misto, comercial e residencial, na cidade de Estrasburgo), vemos as etapas de teste e construção de duas cadeiras, uma dobrável e outra empilhável, para uma empresa italiana; o desenvolvimento de maçanetas e pegadores de janela para a empresa alemã FSB; além do rapaz que, de maneira comovente, recorta pedaços de cartolina para montar as maquetes dos edifícios desenhados. É hipnótico seguir essa narrativa, de muitos detalhes visuais e textuais, que Farocki encontra na combinação entre técnicas de invenção sofisticadas e procedimentos de representação padronizados. O que falta, novamente, para os arquitetos, é uma dimensão crítica, que consiga extrapolar a sua própria retórica, a sua própria linguagem, a sua própria visão "total" sobre os mundos criados. Um fator importante, nesse sentido, é a escolha de Farocki em não usar nenhuma tomada externa nos primeiros 19 minutos da obra. Tudo o que vemos são discussões e ensaios sem fim, das equipes, com base em fotografias, diagramas, maquetes, esboços, simulações, amostras de cores e modelos de AutoCAD, elementos que o cineasta, à maneira dos filmes anteriores, faz questão de registrar. Ao lado da materialidade dos blocos de concreto, das peças de madeira e das cartolinas recortadas, há uma contraparte imaginária, como que absorvendo a dimensão simbólica de uma engenharia e de uma linguagem.

Na primeira sequência sobre o edifício universitário de Potsdam, um plano inicial mostra uma mulher que "testa" as cores e faz anotações, a partir de simulações realizadas no computador. A seguir, um homem sentado em uma mesa, em uma pose de concentração e esforço intelectual, maneja placas retangulares, com amostras de cores. No plano seguinte, uma mulher retira pequenas amostras de cores de uma grossa pasta catalogal, depositando-as sobre um papel com um desenho bidimensional colorido, no local correspondente a cada edifício. Corte para o homem na mesa, em esforço intelectual. Corte para o protótipo de um dos edifícios, avermelhado, feito pelo rapaz que recorta as cartolinas. Corte para a mão de Louise Hutton, que designa

uma cor no papel, em plano fechado, durante uma reunião destinada à escolha das cores do projeto, em que estão presentes, além dela, Matthias Sauerbruch e duas outras pessoas. Trata-se, como dizem os personagens, de definir o espaço pelas suas cores, aos pares, considerando uma alternância de intensidades e um contraste de sombra. Durante quase cinco minutos, assistimos às discussões da equipe, com decisões progressivas sobre quais combinações cromáticas utilizar. Embora suba, brevemente, para mostrar o rosto da arquiteta, a ênfase da câmera permanece nas mãos, que manejam amostras e placas de cores, e nos diagramas e esboços espalhados sobre a mesa, em um processo ao mesmo tempo empírico e abstrato de conceituação. Falam da luz matinal, mas o fazem a portas fechadas. As cores, apesar de tocadas pelas mãos, estão inseridas em um circuito de correspondências e representações técnicas de caráter simulatório. A superfície do edifício a ser construído é como que reapresentada, de maneira esquemática, sobre a mesa de reuniões, sem uma incidência mais direta da luz ou da sombra.

Pouco após os 11 minutos, um *close-up* na mesa mostra o nível de minúcia na definição da escala composicional. As mãos deslocam pequenas amostras, de um lugar para o outro, no intuito de sobrepor, comparar, testar, conectar e reconfigurar, incessantemente, a ordem provisória dos fragmentos cromáticos. Cada fragmento representa um segmento do edifício, e cada cor é nomeada por um código tabelado (FIG. 42A a 42C). Somos levados a perguntar, em um deslocamento da conhecida intervenção de Günther Anders, por ocasião do aumento das armas nucleares na RFA: e a realidade, quando começa? A que momento a luz e a sombra são restituídas à superfície do mundo, desfazendo as certezas veladas, gestadas no escritório? Como dissemos, somente aos 19 minutos, quando os arquitetos vão ao local da obra para apresentarem a proposta de cores a uma comissão dos contratantes. Mas antes disso, no final da sequência da reunião, Matthias Sauerbruch pega uma das amostras maiores de cor e leva até a janela, cujos vidros estão fechados, e a verifica em relação com o ambiente externo. Sem que o áudio da conversação seja interrompida, Farocki corta a banda visual para uma imagem simulada do edifício, em um projeto do tipo AutoCad, seguido pelo rapaz que recorta cartolinas no ateliê para materializar o resultado das conversas sobre as cores. A câmera ressalta os gestos das mãos, medindo a folha com régua, cortando com minúcia cada pedaço e colando-os, para compor a maquete de cada edifício — que, em seguida é mostrada em *close-up* de

novo, o que ocorre outras vezes ao longo do filme, em um movimento que acaba por reiterar a presença desses procedimentos de mediação do processo (FIG. 42D a 42F).



Figuras 42A a 42F: *Sauerbruch Hutton Arquitetos*.

No restante do filme, Farocki continua a acompanhar os processos criativos das reuniões em equipe, valendo-se de determinados gestos ou elementos para pontuar as dinâmicas dos projetos ou realizar transições, de um para outro. Ao final da sequência que acabamos de descrever, após o *close-up* da maquete, vemos a mulher responsável pelo design das cadeiras lixar uma peça de madeira, em um plano que ressalta o gesto de suas mãos. É uma rima visual, talvez, com o rapaz que recortava o papel, em um ateliê aberto, compartilhado pelas diversas equipes. A câmera mostra, então, planos de preparação da reunião, com as mulheres colando um papel no quadro branco e transportando a cadeira, antes de apresentá-la para o chefe. Situações desse tipo se repetem, evidenciando certa constância para o trabalho de composição dos objetos ou dos espaços dos projetos. É curioso notar que, no contexto das chamadas "indústrias criativas", que sucedem o modelo da economia industrial, o quadro negro desaparece. Ele ainda estava presente nos filmes ligados ao universo da fábrica tradicional, como *Fogo inextinguível* (1969), *A divisão dos dias* (1970) e *Diante dos olhos, Vietnã* (1982). Nas novas modalidades de instrução e treinamento, retratadas nos filmes deste capítulo, é o quadro branco (ou o *flipchart*) que desponta como elemento emblemático, presença constante nos espaços corporativos.

Ao manter um distanciamento tácito e atentar-se aos detalhes do processo observado, o filme sustenta uma dúvida irresolúvel sobre o valor da dinâmica criativa, dado que essa se sustenta, em grande parte, pelos padrões técnicos e midiáticos tão bem delineados pela câmera e pela montagem. Não obstante, Farocki consegue acolher os personagens com certa generosidade, quase cumplicidade, mantendo por exemplo, no início do filme, um plano fixo de alguns segundos, no qual Matthias Sauerbruch faz uma piada com o projeto do Centro de Realidade Virtual e fica rindo, de maneira franca. São talvez os momentos menos enquadrados pelo método padronizado de criação, assim como as situações de dissenso, especialmente a discordância de Louise Hutton com a comissão dos contratantes, em relação às cores do edifício de Potsdam, ou a insistência de Matthias Sauerbruch em relação à insuficiência das fachadas elaboradas para a concorrência do Centro de Realidade Virtual.

* * *

A postura de Farocki em relação ao objeto filmado pode parecer ambígua, nos filmes de observação, em função de seu distanciamento de observador e de sua suspensão provisória da negatividade. Ainda assim, ao colocar cada obra sob o fundo mais amplo de sua filmografia, é reconhecemos uma forte coerência de interesses e abordagens. Nada é gratuito na organização do olhar que documenta esses espaços privados, nem os temas filmados nem o modo de filmar. Quem mais forneceu — desde que a figura do operário foi como que dissolvida, pela emergência das novas relações de trabalho capitalistas — uma visão instrutiva dos escritórios de diversas áreas, que compõem o universo produtivo, em sua mutação corporativa e global? Quem documentou, com paciência e atenção, seus processos de modulação? Quem registrou esses micro-teatros, algo absurdos, encenados todos os dias a portas fechadas? Em última instância, o olhar lançado sobre os personagens de *Sauerbruch Hutton Arquitetos* não pode ser separado de uma tentativa abrangente de compreensão das dinâmicas que estruturam o mundo "pós-industrial". Existirá, talvez, uma certa ironia sutil na contradição dessa equipe, reconhecida por sua capacidade criativa, mas tão domesticada por critérios pré-estabelecidos de fabricação. Onde está, enfim, o risco da invenção, quando toda deriva abstrata, toda ideia desabrochada, acaba por ser antecipadamente remodelada no paradigma sistemático da cadeia de produção?

Essa ironia, podemos supor, ecoa no título de um dos filmes mais subestimados da obra de Farocki, o documentário de observação *Não sem risco* (*Nicht ohne Risiko*, 2004). Seguindo um modelo peculiar de cinema direto, ele registra uma situação aparentemente banal de trabalho: duas jornadas de negociação de um contrato de investimento para um projeto de engenharia. O humor, sempre sutil na obra de Farocki, encontra-se na incongruência do título, na medida em que acompanhamos a previdência científica, quase exaustiva, que rege o pensamento do assim chamado capital de risco. O título em inglês, aliás, envolve o mesmo aspecto irônico: *Nothing ventured*, ou *Nada se arriscou*, mas que poderia ser melhor traduzido por *Quem não arrisca*, se considerarmos o provérbio "*nothing ventured, nothing gained*" (isto é, "quem não arrisca, não petisca). Onde espera-se ousadia, portanto, o imponderado da aposta e da intrepidez, encontra-se equações econômicas, cálculos, juros e cláusulas de segurança. Mas estamos correndo o risco de antecipar em demasia essa história. Cabe observar, a princípio, que Farocki adentra, com uma estratégia crucial de investigação da cultura corporativa e do processo de capitalização, em uma área recôndita da sociedade contemporânea.

Na sequência de abertura, vemos uma animação digital silenciosa, que simula um guindaste azulado em operação, impulsionado por um motor de tração acoplado, por sua vez, a um aparelho de medição. Ao fim dessa breve sequência, entrecortada por apenas dois letreiros, um com o título da obra e outro com o nome do diretor, somos lançados — "*in media res*" — no escritório da Buchanan Tecnologias Industriais Ltda., empresa de capital de risco e participação privada, firmemente estabelecida no solo alemão, e representada aqui por dois executivos. Do lado oposto da mesa, está Lutz May, engenheiro eletrônico, inventor e presidente da recém-fundada NCTE Ltda., fabricante de sensores de torque de alta tecnologia, para o setor automotivo. Acompanhado por dois assessores, sendo um deles o advogado da empresa, ele negocia com os representantes da Buchanan as condições para um investimento de 750 mil euros, em um fluxo de linguagem especializada, de idas e vindas argumentativas, marcado pela desenvoltura e habilidade retórica dos participantes. "É quase uma forma de sedução", afirma Farocki, em debate no Festival de Cinema de Duisburgo, no dia 13 de novembro de 2011. De fato, para Antjee Ehmann e Kodwo Eshun, esse filme poderia, facilmente, ser aproximado de *Os construtores dos mundos das compras* — e outros posteriores, a nosso ver — no sentido de que há, neles:

> Algo como uma atitude de fascinação agnóstica. A câmera observa as negociações de empresários capitalistas e arquitetos de shopping centers com a curiosidade imparcial de uma criança que escuta adultos a discutirem sobre flutuações nas taxas de juros das hipotecas. Farocki substitui a qualidade do antagonismo pela da atenção; ele presenteia seus personagens com o elogio do escrutínio sustentado (EHMANN, ESHUN, 2009, p. 295).

A câmera, aqui, está imobilizada em pleno movimento, no olho do furacão — o vórtice invisível e descentrado — em que o futuro é calculado e o dinheiro adquire um estranho devir. *Não sem risco* é um tipo de excursão letiva, e observadora, às bases especulativas do capital, o que pode ser reforçado a partir de dois elementos extra-fílmicos importantes. O primeiro é o depoimento de Christian Petzold, que foi aluno de Farocki na DFFB e parceiro do mestre em vários trabalhos, como *Fênix* (*Phoenix*, 2014) e *Yella* (2007), sendo esta última uma das mais importantes obras da chamada Escola de Berlim, tendência identificada no cinema alemão a partir dos anos 1990, que envolvem além de Petzold, nomes como Angela Schanelec, Thomas Arslan, Christoph Hochhäusler, Ulrich Köhler e Maren Ade (alguns também alunos de Farocki). Em *Yella*, filme ficcional que apresenta, entre outras coisas, um enfrentamento muito consistente em relação ao capitalismo em geral e ao financeiro em particular, o "capitalismo gafanhoto", Petzold não apenas incluí Farocki como colaborador do roteiro, como também declara ter tomado *Nenhum risco* como modelo de desenvolvimento para o drama. Ele declara:

> Para começar, houve o filme de Harun Farocki, *Nenhum risco* (*Nicht ohne Risiko*, 2004). Durante três dias, ele filmou uma negociação de capital de risco como um etnógrafo. A premissa de Harun era a percepção de que ainda não temos nenhuma nova imagem do capitalismo. Claro, temos essas zonas de embarque de aeroportos, onde vemos pessoas modernas com laptops, lendo revistas brilhantes, vestindo Rolexes e roupas Burberry. Tudo isso é apenas uma superfície, mas não temos imagens de como essa nova forma de capitalismo opera. Temos livros sobre isso, mas não encontramos essas imagens nos filmes. No cinema, o capitalismo ainda está sendo imaginado como Charles Chaplin o imaginou em *Modern Times* (1936). Como Harun abordou sua tarefa etnograficamente, em vez de assumir *a priori* uma perspectiva denunciatória, o filme conseguiu pela primeira vez tornar visíveis as pessoas flexíveis e modernas que estão envolvidas nessas operações: nós ganhamos *insights* sobre sua sede de vitória (do modo como agora isso é também descrito, um pouco, em *Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* [2007], de Naomi Klein) e de onde vem o atrevimento e a pose dos novos "Chicago Boys". Em Yella, cada frase da negociação vem do filme de Harun: nada disso foi inventado, tudo é baseado em negociações reais, incluindo o vocabulário (PETZOLD; ABEL, 2008).

A declaração de Petzold deixa claro que o filme de Farocki, seu mestre e parceiro de trabalho, deve ser tomado como uma tarefa estratégica e bem-sucedida de infiltração na cena das corporações financeiras, a fim de tornar algo visível em seu funcionamento. É bastante oportuno, portanto, a "conversão" do documentário em drama, uma vez que a própria estrutura narrativa do filme de Farocki acentua, de certa maneira, os aspectos dramáticos da negociação. Vemos cenas que trazem expectativas, suspenses e reviravoltas, momentos de intervalos que o diretor valoriza, com a trilha sonora e a decupagem, como ocorre na primeira pausa da reunião, quando somos colocados para ouvir música clássica, enquanto as equipes de negociação se separam. Ou como a grande virada de mesa, ao final da negociação, quando o advogado de Lutz May, embora de maneira previamente acordada com um dos executivos da Buchanan, revela um novo planejamento possível para a operação de investimento. Esses procedimentos, unidos à decupagem rigorosa, que atribuímos tanto à câmera quanto à montagem, traz para as discussões uma energia algo teatral, ou, novamente, uma peculiar performatividade. Mais ainda, eles criam uma consecução narrativa consistente e interessada, conforme a formulação do próprio diretor de que "um documentário que escolhe usar uma forma puramente narrativa é necessariamente direto"[91]. Segundo Antje Ehmann e Kodwo Eshun (2013, p. 301):

> *A aparência* (1996) e *Nenhum risco* (2004) são um tipo de cinema direto que registra o drama elaborado do discurso corporativo, no escritório cenográfico de uma reunião a portas fechadas. O ritual corporativo é oferecido à câmera como um encontro formalizado entre oponentes com investimentos financeiros em vista. Em *Yella* (Christian Petzold, 2007), a cena central é uma lição básica de negociação executiva. Um lado conduz suas transações usando pistas comportamentais: um homem se inclina para trás, com os braços cruzados atrás da cabeça, e, com o gesto de relaxamento exagerado de um corretor da bolsa, sinaliza ao outro homem para interromper. O que nenhum dos dois sabe é que Yella e seu chefe já conhecem as regras do blefe do livre mercado e prepararam uma resposta que mina os planos de seus oponentes. A cena oferece uma visão requintada do roteiro oculto do poder-saber corporativo. Quando se percebe que esta cena é um remake ficcional de uma cena de *Nenhum risco*, e que foi escrita por Farocki em colaboração com Petzold, nesse exato momento se obtém um prazer inesperado de já ter visto *Nenhum risco* e assumir que ninguém mais o fez. O privilégio desse saber coloca o espectador em um teatro de cumplicidade. Talvez, essa cumplicidade possa nos fornecer um diagrama de poder no qual podemos experimentar, simultaneamente, uma relação de superioridade em relação ao resto das pessoas que estão sentadas no cinema e uma relação de

[91] Cf. https://www.harunfarocki.de/films/2000s/2004/nothing-ventured.html.

> solidariedade com Yella. Uma equação que gera uma afinidade com a ficção e um compromisso com o documentário.

O segundo elemento extra-fílmico mencionado, em todo caso, está ligado à gênese do projeto, que foi o último filme de Farocki produzido por Werner Dütsch, com financiamento da WDR. A busca de um tema, antes de chegar à negociação em questão, aconteceu de maneira independente, passando por variadas empresas, em uma busca que revela o interesse resoluto do cineasta pelo ambiente financeiro. Como ele mesmo declara:

> Filmamos cenas em uma ampla gama de empresas: empresas de capital de risco discutindo projetos; empreendedores que buscam dar forma às suas ideias; consultores ensaiando suas apresentações. No final, nos restringimos a apenas um conjunto de negociações e usamos o material filmado em dois dias. O que me fez decidir foi ouvir o advogado da NCTE, a empresa em busca de capital, dizer: "Estamos um pouco decepcionados com a oferta". Eu me senti transportado para um filme dos irmãos Coen. Os protagonistas de nossa história filmada são perspicazes e cheios de vontade de se apresentar[92].

Mais do que simplesmente fazer um filme sobre um ato de capitalização ou financeirização, Farocki consegue transformar a própria máquina do cinema em uma operação empírica, capaz de capturar os movimentos impalpáveis do capitalismo tardio e conferir, a eles, uma forma inteligível. De maneira correlata ao mundo dos negócios, o cinema também pode ser entendido aqui como uma arte de agenciar encontros, sendo os atores de *Não sem risco* como que duplicados, redobrados, de algum modo reflexivo, nos atores corporativos, que delineiam valores e estabelecem relações de linguagem. O diferencial de Farocki, como em filmes anteriores, é captar esse movimento em formato narrativo, com um fio dramático coerente, que contribui para entendermos os papéis e as funções assumidas pelos atores-personagens. Há, também, o compromisso de não enganar o espectador (como defendia Hitchcock), pois a variação da luz do sol, na janela ao fundo, evidencia a passagem do tempo, nem os sujeitos filmados, pois a ordenação do material consegue articular, de maneira coerente, os pontos centrais do acontecimento. Na rodada final de negociação, a câmera faz uma mudança brusca, para captar a mão que assina o contrato, demarcando as ações de maneira bem pontuada. Com um equilíbrio preciso entre a contingência e o controle, Farocki destaca, ao longo do filme, a função de elementos

[92] Cf. https://www.harunfarocki.de/films/2000s/2004/nothing-ventured.html.

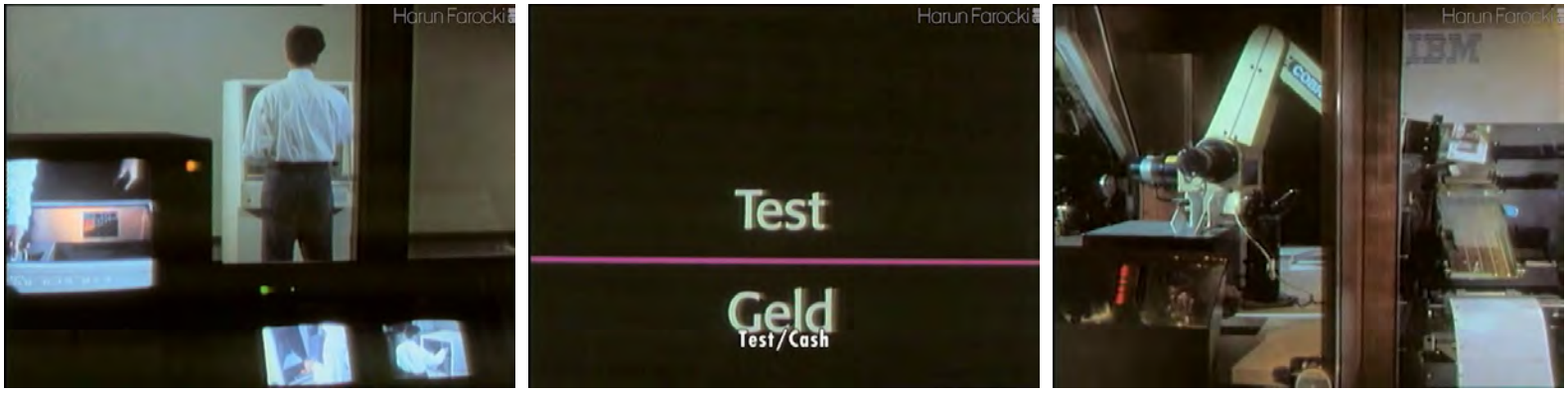
aparentemente ordinários, e mostra — por meio das panorâmicas, que ligam um personagem a outro, dos cortes, que conectam gestos e falas, das relações do olhar e da palavra — os vínculos que eles possuem entre si.

* * *

Uma obra de difícil categorização e que congrega algo de todos os filmes discutidos neste capítulo, até este ponto, é o filme *O que há?* (*Was ist los?*, 1991), dedicado a observar ambientes de operação do capitalismo tardio, em particular lugares de treinamento e preparação das diretrizes do mercado. Em meio às reuniões feitas em bancos e agências publicitárias, vemos máquinas avançadas, usadas para medir os efeitos de comerciais televisivos no cérebro dos espectadores e maximizar seu grau de influência. A questão da propaganda é retomada por uma nova via, sendo que, tanto aqui quanto nos filmes discutidos anteriormente, Farocki está preocupado em decodificar e apreender processos de produção que regem a dinâmica econômico-social, mais do que desconstruir produtos isolados. Apesar de conter registros ao modo do cinema direto, *O que há?* funciona de maneira híbrida, assim como *Natureza morta*, adotando procedimentos típicos do ensaio fílmico, em particular a voz *over* argumentativa, que reflete sobre aquilo que vemos, e a organização do material em blocos, pontuados por letreiros sugestivos.

Tais letreiros, inseridos no decorrer de cada bloco, são compostos basicamente por pares conceituais cujo espectro de abrangência varia, podendo se referir desde a aspectos específicos da lógica de mercado, como "Dinheiro/Crédito", até a princípios de ordenação temporal, como "De volta/Em instantes". O filme se inicia com a cena de um teste de um caixa bancário automático, mostrada através de uma divisória de vidro e reproduzida em três monitores na parte de dentro da divisória (FIG. 43A). Vemos um homem inserir o seu cartão para sacar dinheiro. Corte para o letreiro que mostra em cima a palavra "Test" ("Teste"), embaixo a palavra "Geld" ("Dinheiro"), e no meio, dividindo as duas, uma linha horizontal de tonalidade violácea (FIG. 43B). Em seguida, vemos através de um outro vidro um gigante braço mecânico que conta um punhado de células e as insere em uma fresta de uma máquina da IBM, possivelmente a engrenagem interior do terminal bancário utilizado pelo homem (FIG. 43C). Essa combinação simples dos dois planos (feitos através de um anteparo de vidro), separados entre si por um letreiro composto de palavras que estão, também

elas, separadas por uma linha divisória, fornece uma chave de entendimento para o próprio método de Farocki. Primeiro, porque seu cinema tem por princípio evidenciar as visões em cascata que constituem um processo de representação, como os monitores, o anteparado de vidro e a câmera como instância de captação. Segundo, porque em geral ele preconiza procedimentos cinematográficos capazes de penetrar em operações da vida ou do olhar e desvendar seus funcionamentos, assim como o braço mecânico é mostrado como o engenho que sustenta o saque de dinheiro.



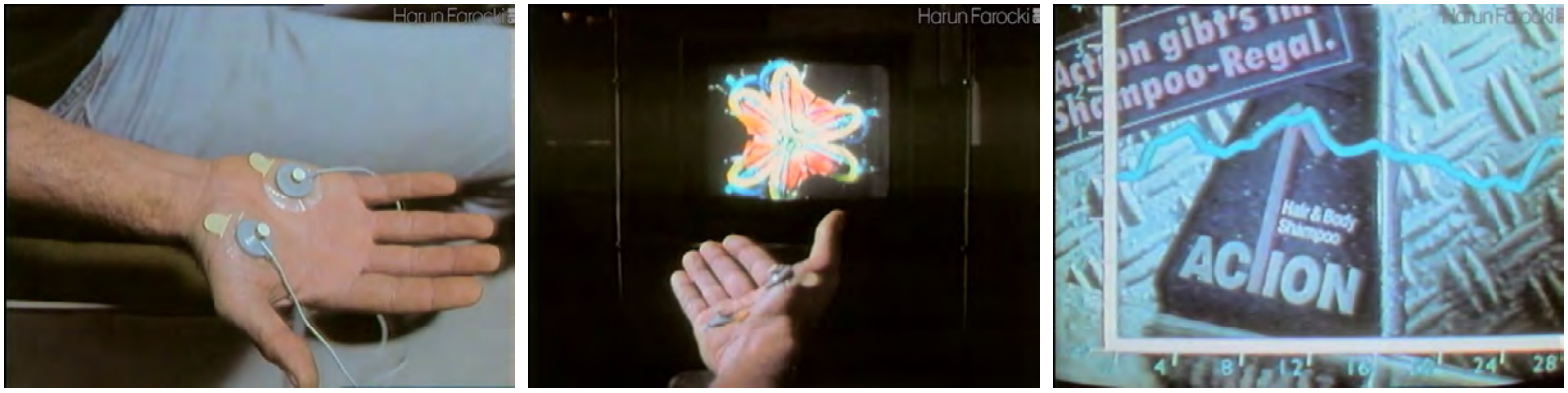
Figuras 43A, 43B e 43C: Teste do caixa eletrônico em *Was ist los?*

A ordenação dos blocos, como vemos logo no início, cumpre um papel crucial na formação de uma visão crítica, capaz de traçar nos vínculos entre contextos distintos analogias que permitem melhor compreendê-los. Isso serve de introdução ao princípio ensaístico de Farocki, dado que a montagem dos filmes de observação não deixa de tecer fios argumentativos entre os registros. O bloco que sucede o caixa automático, pontuado pelo letreiro "Dinheiro/Crédito", pode ser visto à primeira vista como uma reunião de negócios na qual um homem de meia-idade tenta obter um empréstimo de 48 milhões de marcos. Se prestarmos atenção, porém, na hora de expor o pedido, ele está de pé e permanece muito preso ao texto que tem em mãos, além de fazer expressões faciais de hesitação, com um sorriso ligeiro de quem pede aprovação, como se estivesse ensaiando. Com um movimento brusco, como se não tivesse conseguido antecipar quem falaria, a câmera se vira para mostrar um homem mais velho que responde ao primeiro. Enquanto o ouvimos falar, podemos perceber no fundo do quadro um cartaz com uma expressão escrita: é o substantivo alemão *Rentabilitätsberechnung*, que significa "cálculo de rentabilidade".

A seguir, vemos uma segunda reunião com a presença desse mesmo homem mais velho, semi-calvo, de óculos, introduzida pelo letreiro "Mittelstand/Schönheit" ("Classe média/Beleza"). Um outro homem, também de pé, que afirma ter 53 anos de idade, se apresenta como dono de um restaurante popular e expõe a necessidade de obter um empréstimo para expandir seus negócios. Ele recebe como resposta, do mesmo homem semi-calvo da reunião anterior, que um fator importante a ser considerado é a expectativa de vida de quem pede o empréstimo. Em meio a risos dos demais presentes na mesa, sobre a qual vemos também um retroprojetor, os dois conversam de maneira descontraída e brincalhona. O homem semi-calvo afirma que e a personalidade também é importante, algo que, no seu caso, é expressada pela sua harmonia com uma esposa mais jovem, de 28 anos, "especialmente uma esposa tão atraente". Fica claro, especialmente se considerarmos o contexto do filme inteiro, que se trata de uma demonstração ou de uma situação de treinamento — à maneira dos ensaios que ocorrem em *O treinamento* ou *A entrevista. O que há?* — e que vai mesclar situações de testes com máquinas e programas de computador (como o caixa automático da primeira cena), aos exercícios de treinamento com pessoas, como essas reuniões ensaiadas do mercado financeiro. É a partir das comparações e dos entrecruzamentos entre essas duas esferas — uma de padronização das máquinas, outra de modulações dos sujeitos — que algo se torna inteligível acerca das condições comuns de existência para ambas as tendências.

Essa impressão de ensaio ou treinamento se confirma no letreiro seguinte, "Schönheit/Markt" ("Beleza/Mercado"), que mostra o homem semi-calvo, na mesma mesa da reunião anterior, com as mesmas pessoas, discorrendo sobre o consumo e sobre a necessidade do mercado parecer imponderável. Então, introduzido pelo letreiro "Unterbrechung/Werbung" ("Intervalo/Propaganda") entra um bloco que modifica o registro de observação que vinha sendo utilizado. Vemos em *plongée* uma mão aberta, com a palma para cima, na qual um homem prende eletrodos de medição enquanto explica que o dono da mão deve ficar quieto enquanto assiste ao filme (FIG. 44A). Corte para um plano com a mão estendida, no primeiro plano, em direção à televisão, ao fundo, na qual vemos o trecho final de um comercial de produto dental (FIG. 44B). Corte para um monitor que mostra gráficos variáveis de calibração nos músculos do espectador — "bíceps", "tríceps" e outros. A sessão continua com trechos de outros comerciais, desta vez em tela cheia e com um gráfico sobreposto à imagem que indica o nível de estímulo do espectador diante daquilo que vê (FIG.

44C). Farocki explica em voz *over* — ou *off*, na hipótese do diretor estar em cena ou mesmo de ele ser o espectador submetido ao teste — que a curva representa a reação média detectada no sujeito que assiste à propaganda. Seu comentário oferece uma interpretação para o gráfico que vai surgindo gradualmente por cima das imagens, que continuam a passar.



Figuras 44A, 44B e 44C: Teste do espectador de comerciais, em *Was ist los?*

Mas não seria suficiente mostrar essas imagens, simplesmente, e, por isso, Farocki incorpora ao regime da observação um procedimento tipicamente ensaístico. É importante notar que esse bloco constitui, de certa maneira, uma resposta, no nível argumentativo, em relação ao bloco anterior, no qual o gestor financeiro romantizava o mercado e conclamava uma dose de imponderabilidade. Não se trata, porém, de uma simples refutação, mas de um encadeamento de ideias e de uma ilação livre entre dois contextos: se o comportamento do consumidor é ou deve parecer caótico, se os planejadores do mercado reconhecem ou querem vender uma aparência de espontaneidade, existem também meios para prevê-lo e controlá-lo. O que vemos, aqui, é um mercado que delineia as representações de seus produtos e desejos com base em instrumentos sofisticados de medição e exame neurológico. Ao brincar na cartela seguinte com a famosa fórmula utilizada pelos programas televisivos para chamar os comerciais ("Gleich/Zurück" ou "De volta/"Em instantes"), Farocki continua a comentar na íntegra outras peças publicitárias para a televisão. A curva, sempre sobreposta às imagens, transmite a ideia de uma modulação complexa que vai sendo formada entre os sujeitos que veem e os modos de construção da imagem.

O filme continua a traçar relações desse tipo, sempre muito atento às fronteiras colocadas entre as pessoas e as máquinas, em uma sociedade cada vez mais pautada pela modulação das subjetividades. Enquanto o teatro das operações bancárias continua a defender a importância do mercado parecer imponderável e aceitar o caos dos consumidores, vemos cenas nas quais esses potenciais consumidores são estudados para dar origem a modelos aptos a capturá-los. Em uma cena, por exemplo, introduzida pelo letreiro "Chaos/Forschung" ("Caos/Pesquisa"), mede-se os impulsos cerebrais de um jovem que vê fotografias variadas, enquanto um diagrama topográfico representa tais estímulos no computador. Em outra, Farocki mostra uma ferramenta de reconhecimento de voz que tenta se adaptar às variações de cada usuário. Em outra ainda, com o letreiro "Waffen/Paul Klee" ("Armas/Paul Klee"), a visão de uma mulher é mapeada ao folhear as páginas de uma revista, em uma tecnologia também presente em *Os criadores dos mundos de compras*. Oferecem a ela imagens de armas e pinturas de Paul Klee, avalia-se para onde ela olha e por quanto tempo, e depois, com o letreiro "Klee/Börse" ("Klee/Bolsa de valores"), oferecem lista extensas de variações das ações financeiras. Em uma quarta, enfim, com o letreiro "Börse/Glück" ("Bolsa de valores/Sorte"), assistimos a um treinamento de crupiês no cassino, intercalado a um vídeo com instruções sobre como utilizar as mãos em uma mesa de cassino — pois até mesmo os gestos da sorte e do azar podem ser analisados pela câmera, ensaiados e padronizados.

Subentende-se, nos trechos mencionados, o interesse abrangente de Farocki pelas esferas de padronização dos processos sociais a partir de tecnologias variadas, várias delas baseadas na imagem e na visão. Tal aspecto está presente, em diferentes medidas, em todos os filmes analisados neste capítulo, e o cinema não deixa de estar implicado nos questionamentos realizados. Logo após o vídeo do cassino, vemos um material de arquivo em preto e branco que mostra de que modo a câmera de cinema pode ser usada para mensurar e padronizar os gestos humanos em contextos de trabalho. Com certa ironia, o plano inserido na sequência nos mostra de novo o programa de reconhecimento de voz, com o operador pronunciando para efeitos de teste que "as novas ações estarão à venda na quinta-feira, conforme declarou o Banco Federal de Frankfurt". Farocki pede para testar o programa e diz que "segundo uma teoria que remonta à Grécia Antiga, a política só funciona por meio da comunicação". O bloco seguinte, com o letreiro "Politik/Angst" ("Política/Medo"), mostra uma mulher que assiste a outras mulheres gravadas em vídeo, com baixíssima definição, e

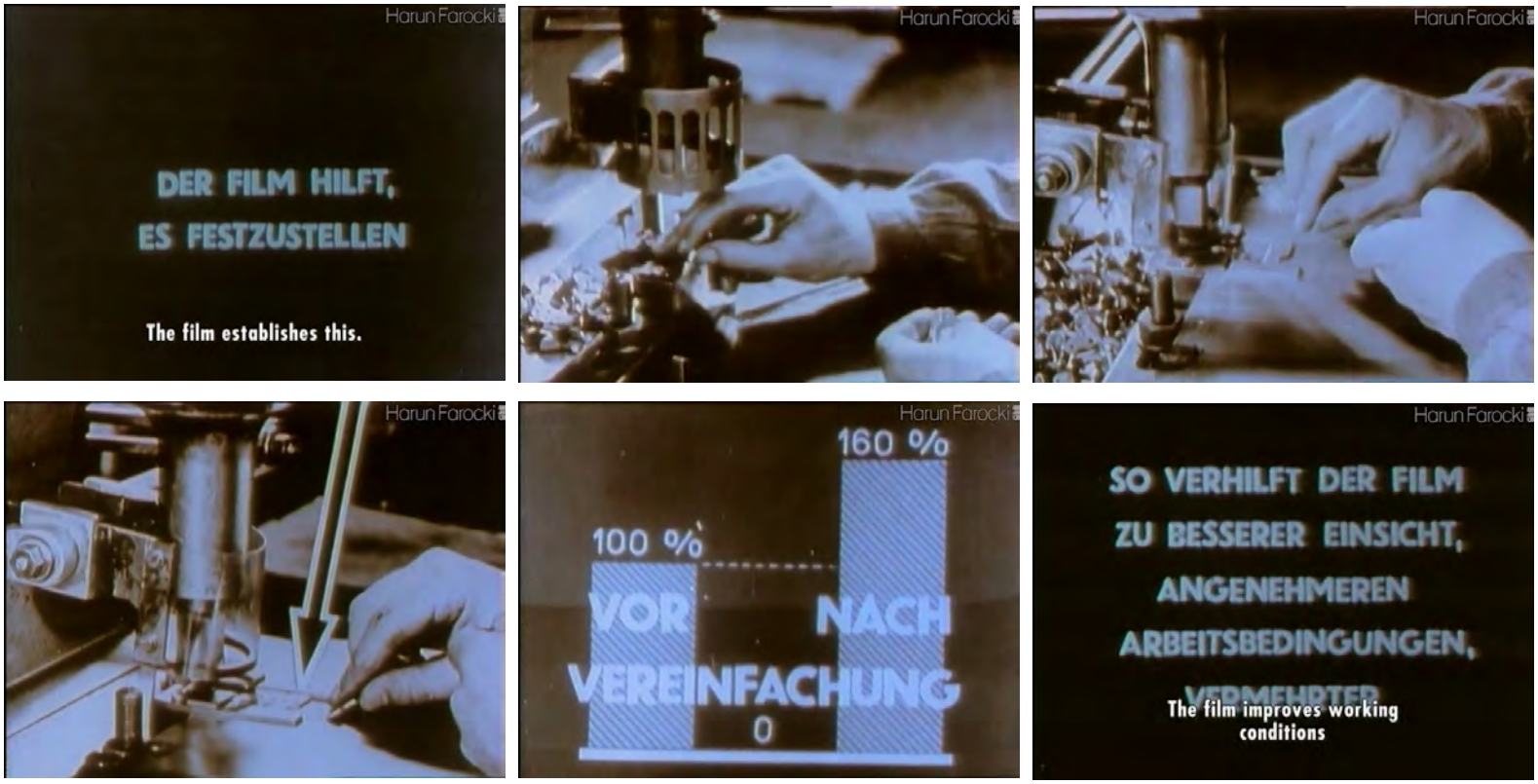
tenta categorizá-las de acordo com as emoções de suas expressões e falas ("alegria silenciosa", "raiva incontida", "desgosto" etc.). Fica nítida, mais uma vez, a utilização do vídeo como uma ferramenta de exame incessante da realidade social e de categorização padronizada dos gestos, das ações e até mesmo dos sentimentos[93].

A questão que permanece sempre no ar, como que ecoando, sob a chave da perplexidade, a pergunta do título do filme, "O que há?", é a padronização crescente de todas as esferas da vida a partir de princípios cada vez mais maquínicos. Não por acaso, o bloco seguinte, que ecoa a equação do medo e da política, traz o letreiro "Angst/Roboter" ("Medo/Robôs"). Ele mostra duas reuniões distintas, nas quais se negocia a compra de robôs para uma empresa, ao mesmo tempo em que se discute os efeitos da mudança sobre os empregos. A empresa fornecedora seria do Japão, o mesmo país que Farocki nomeia em *Diante dos olhos, Vietnã* como "o parceiro júnior dos EUA", responsável por produzir máquinas menores, capazes de atuar pelas margens. Questionada sobre as redundâncias dos robôs em relação aos trabalhadores, a representante japonesa afirma que as condições de trabalho vão melhorar com as máquinas. Ambas as situações, novamente, nos parecem controladas e encenadas, e, ao final da conversa, os participantes riem e conversam sobre o que falaram.

Mais uma vez, vemos trechos em preto e branco do filme de arquivo que apontava o cinema como responsável por medir os gestos dos operários nas fábricas e, logo, por padronizá-los e posteriormente substituí-los por robôs. São cenas de um documentário "educativo" suíço de 1951 que Farocki retomaria dez anos depois em *Reconhecer e perseguir*, porém mostradas aqui em uma versão mais completa (FIG. 45). Primeiro, surge uma cartela que afirma que "a eficiência desse trabalhador é 100%", sendo seguida por um operário que alimenta uma máquina com pequenas peças. "Se for esse o caso", afirma outra cartela, "qual é a eficiência do segundo trabalhador?". Vemos então um segundo plano de um operário alimentando uma máquina similar à primeira, mas com uma pequena modificação importante. "Qual é sua estimativa?", pergunta a cartela, como que desafiando o espectador, antes de responder que "ele é 50% mais eficiente". E uma nova cartela completa: "Se você entende isso, como a maioria das pessoas, o filme ajuda a mostrar o porquê; observe como as peças são inseridas". Vemos os mesmos gestos, desta vez com *close-ups* nas

[93] Um sistema que busca fazer, em 1991, algo que a Cambridge Analytics e outras empresas levariam à maestria vinte anos depois, manipulando eleições e acontecimentos de grande escala, com base na segmentação direcionada das emoções e dos desejos do público, por meio de conluios com redes sociais, como o Facebook.

mãos e reproduzidos em câmera lenta: no primeiro caso, o operário empurra a peça anterior para fora antes de colocar a seguinte, enquanto no segundo caso a colocação



Figuras 45A a 45F: Documentário suíço citado em *Was ist los?*

da nova peça serve para remover a anterior".

Mas a sequência de arquivo se encerra com um terceiro processo, ainda mais veloz, no qual o trabalhador pode empurrar a peça nova sobre uma superfície lisa, sem necessidade de encaixá-la em uma miniplataforma. As reuniões de compra dos robôs retornam por dois minutos, sendo que os empresários estão focados desta vez na questão da redução de custos. Então, vemos o trecho final do filme de arquivo suíço. Agora, os comentários exaltam o terceiro método, superveloz, mostrado pela montagem, até que a derradeira cartela afirma, em tom utópico, que "desse modo o cinema ajuda a melhorar as condições de trabalho, aprimorar a segurança, elevar os níveis de produção e aumentar a prosperidade". O encadeamento dos blocos, não desprovido de certa ironia, traz uma cena na qual os gestos de um trabalhador são medidos por eletrodos para determinar as mudanças de movimento e a exaustão mental causada pela extrema carga de repetição manual.

Repare-se que Farocki continua a elaborar aspectos relacionados a seus interesses da década de 1970, como o trabalho e a produção, mas adentra com detalhamento maior nos diagramas cada vez mais finos que regem o mundo em fracionamentos mínimos. No terço final de *O que há?*, contudo, ele não abre mão de reestabelecer uma forte dose de concretude às problematizações do código e da visão abordadas ao longo do filme. Um agente de bolsa de valores repreende seu cliente por estar sendo demasiado leviano ao tratar seu investimento como "aposta", sendo em seguida repreendido de volta porque o cliente afirma que já foi agente da bolsa e tem sua própria visão. Ao final, concordam que o cliente vai enviar um cheque para que o agente faça um investimento. "Scheck/Überfall" ("Cheque/Assalto") é o letreiro que introduz o próximo bloco, com cenas documentais de um assalto a banco. Ele é intercalado com a entrevista de emprego de uma mulher que quer entrar para a polícia mas não sabe definir o que é crime. Também aqui, há um circuito movediço de simulação e treinamento, no qual a mulher é treinada para a entrevista, e o vídeo do assalto, que parece "real", é um possível material mostrado em treinamentos sobre a ação policial.

Passa-se a um estranho trecho, de uma falsa cozinha, seguido pela sequência final da obra, em que uma ex-cidadã da Alemanha Oriental é treinada para uma entrevista de emprego — antecipando o filme das entrevistas, que seria lançado alguns anos depois. A violência, o mercado e a exploração, elementos apreendidos no mundo, são conectados pela montagem de maneira aberta e associados, enfim, ao processo de abertura e reunificação do país, tema presente em diversos dos filmes de Farocki. Ao observar o mundo e suas imagens, o cineasta nunca cessa de pensar nas relações entre coisas diferentes, que subsistem em um fluxo mais abrangente de re/produções.

3.4 *Isto não é (apenas) um tijolo*

O que há? traz esse olhar inquiridor sobre a gestão avançada da vida e do corpo dos chamados humanos, a partir da evolução das máquinas. Uma das esferas por ele abordada é a do trabalho, que adquire destaque com a inclusão de trechos de um filme educativo suíço sobre o processo de mecanização das tarefas na fábrica. Cabe lembrar, outra vez, que o estudo das relações de trabalho e de suas formas de

organização é uma das principais frentes de atuação de Farocki desde o início de sua carreira. É interessante perceber, em *O que há?*, como a visão inicialmente marxista dos primeiros filmes, como *A divisão dos dias*, se transforma no contato com outras perspectivas, como a cibernética e a teoria das mídias. Cerca de quinze anos depois, o cineasta desenvolve uma obra que atualiza a argumentação sobre a mecanização do trabalho, a partir da observação de fenômenos específicos. A instalação em tela dupla *Comparação via um terceiro* (*Vergleich über ein Drittes*, 2007), que possui uma versão de canal único intitulada *Em comparação* (*Zum Vergleich*, 2007), registra os gestos da produção de tijolos em diferentes lugares do mundo. Na instalação, Farocki explora a simultaneidade entre as imagens das duas telas para compor uma montagem mais aberta. Para efeitos de clareza, concentraremos nossa análise na segunda versão, de um único canal.

No meio do caminho entre um filme e outro, Farocki realizou um ensaio fílmico importante para se pensar as transformações nas condições modernas do operário. Em *A saída dos operários da fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995), uma antologia peculiar das representações do trabalho no cinema, ao longo do século XX, o diretor reflete sobre aspectos que se repetem através dos tempos e sistemas políticos. Ao mesmo tempo, ele constata um limite de visibilidade decorrente da dificuldade, para o cinema, de apreender ou mesmo acessar aquilo que ocorre no espaço da fábrica. Mesmo no campo da ficção, os filmes começam quando acaba o expediente, e os gestos do trabalho acabam sub-representados, mostrados de maneira insuficiente, sem que sejam expressadas as relações sociais neles envolvidas. Mais ainda, a própria natureza das atividades foi obscurecida, por emaranhados tecnológicos ou dinâmicas operativas. Resta uma discrepância abissal, entre a aparência e a função de cada elemento, como sugere Farocki, em *Indústria e fotografia*.

Tal reflexão remete, também, à estruturação das fábricas sob a tutela do poder capitalista, como um tipo de cárcere privado, onde os gestos de homens e mulheres, acoplados às máquinas, são policiados por câmeras de vídeo e forças de segurança particulares, à margem da visibilidade pública. O "fim do cinema", postulado, historicamente, em associação à emergência das novas tecnologias de informação e comunicação, é articulado, sob a forma do cinema de ensaio fílmico, ao fim da classe operária. Ao mesmo tempo, em vários dos filmes analisados neste capítulo, vimos a imposição de uma nova invisibilidade, que atinge, de maneira generalizada, os

assalariados da atualidade. Na década de 1970, Godard podia afirmar, com toda a razão, que nem mesmo o trabalhador tinha direito a filmar seu próprio trabalho, quanto mais o cineasta, de adentrar na propriedade privada para tentar compreender a exploração. Vinte anos depois, tornou-se muito mais fácil encontrar abertura para filmar em locais de trabalho, pois os executivos possuem um controle quase absoluto sobre os modos de aparição das empresas, que gastam rios de dinheiro com seus departamentos de publicidade, que administram suas imagens. O que dizer, então, dos processos de trabalho dos quais a própria figura do operário foi afastada, sem que haja necessidade de muros para resguardá-los, nem de mãos para confeccionar os tijolos desses muros?

Em *Em comparação*, Farocki observa o processo de produção de tijolos em diferentes contextos geográficos, com arcabouços tecnológicos muito distintos, capazes de retraçar, "em comparação", uma história do trabalho e da exploração. O filme começa com a mão de uma mulher, que atravessa a paisagem erma, de tons marrom-esverdeados, enquanto carrega um galão de cor amarelada sobre a cabeça. Ao fundo, por trás de árvores esparsas — ao modo típico das savanas — podemos vislumbrar casas pequenas e baixas, com tetos de palha, ou cobertas por telhas básicas, em arquiteturas simples. É a vila de Gando, em Burkina Faso, como indica o letreiro em sobreposição à imagem. A mulher continua a caminhar, acompanhada por uma panorâmica da câmera, até chegar a um grupo de 20 ou 30 homens que a esperam com as mãos de prontidão, em torno de uma vala. Um deles pega o galão, das mãos dela, e começa a despejar o conteúdo líquido no buraco. Eles continuam a trabalhar, com suas mãos, escavam e remexem a terra, enquanto novas mulheres trazem mais água, em cestas ou baldes, e despejam no mesmo buraco. Os homens, então, seguram suas pás e extraem do buraco a massa úmida de terra resultante da labuta em conjunto. Depositam-na no interior de uma moldura retangular, que é manejada ao lado, na parte seca do solo, por um dos trabalhadores. Trata-se do molde dos tijolos rudimentares produzidos por um lento artesanato coletivo, colocados para secar ao sol durante dois dias e utilizados em uma nova edificação, bem perto de onde foram feitos.

Nesse processo manual, o trabalho consiste em uma atividade comunitária, que integra um conjunto significativo de pessoas da vila (cuja população é de 2.500 membros), coordenando seus gestos e esforços em prol de um objetivo em comum. O trecho, que o filme explica ser parte da construção de uma clínica, mobiliza um

contingente humano razoável, a um ritmo de produção atípico para os nossos tempos. Tal processo integrado e local, feito para cumprir uma demanda circunscrita, recebe um primeiro contraste no bloco seguinte de imagens, que mostra a produção de tijolos em Hinjawadi, na Índia. A nova paisagem, marcada por dois edifícios altos ao fundo, evidencia um contexto urbano de porte médio a grande. O trabalho está equipado por ferramentas de maior acabamento técnico, em especial as bacias e as molduras duplas, feitas para confeccionar tijolos. Além disso, há um nível adicional de segmentação, dado que as mulheres cuidam de encher os moldes e os homens de carregá-los até as pilhas incontáveis de tijolos deixadas para secar durante semanas sob o sol. Esse novo processo, ao esboçar uma divisão mais "sofisticada" do trabalho, demanda não apenas a readequação do gesto executado pelo trabalhador, no processo de produção, como também uma estratégia diferente de registro visual, a começar pelo tipo de enquadramento. Para *dar a ver* os tijolos acumulados em pilhas, Farocki precisa encontrar um ponto de vista da câmera que expresse bem a consecução da tarefa. Para isso, ele escolhe registrar as linhas de tijolos de maneira transversal e em profundidade, mostrando as pilhas que se erguem uma após a outra.

Figura 46: Divisão do trabalho mais "sofisticada" no filme *Em comparação*.

Uma vez secados os tijolos, as mulheres os levam nas cabeças e mãos para serem recebidos por um pequeno grupo de homens, que os empilham e organizam. Ali será feita a queima com carvão, ao longo de dois dias inteiros, no interior de um forno improvisado, feito com restos de pedras, a fim de finalizar o processo de

fabricação. Uma vez prontos, os tijolos são colocados diretamente no caminhão e seguem para as zonas urbanas, para alimentar o ritmo aceleradíssimo da construção civil indiana. O local de produção dos tijolos ficou mais distante do local de utilização dos mesmos. Não conseguimos perceber de quem é o caminhão, se é dos trabalhadores ou de uma cooperativa, nem se há algum patrão arregimentando a produção. Para que tantos tijolos? Certamente, não serão usados para construir a clínica local, para atender a demanda circunscrita de uma vila ou de uma pequena comunidade. Mais ainda, tais relações foram obscurecidas ou ocultadas pelo processo de produção e consumo, de modo que o trabalhador não saberá quais tijolos trazem a marca de sua mão, no universo a cidade. A quem pertence esse trabalho? A quem pertence seu resultado?

A resposta chega na forma de uma nova sequência de imagens, com pessoas que fabricam tijolos, também na Índia, no bairro luxuoso de Powai, em Mumbai, e na região de Thane-Nova Mumbai. Com esse pequeno deslocamento geográfico, o contexto tecnológico se transforma bastante e a dinâmica de trabalho se torna radicalmente outra. A introdução da betoneira acelera o ritmo da tarefa, mas retira boa parte da autonomia do trabalhador e da relevância de sua mão. Submetido à regência das máquinas, o gesto do trabalho se torna acessório ou até invisível, perde a força de expressão que acumulou por milênios e deixa de ser representativo de seu processo social. Embora reste algum espaço para a manifestação do olhar humano, como, por exemplo, na tarefa de alinhar as camadas da parede, feita com cuidado pelos pedreiros, sabemos o que acontece depois: a rendição do olho, além da mão, pela máquina, a substituição do frágil corpo de carne por esse outro, de metal, dotado de maiores capacidades e velocidades. Os robôs atuais, como moinhos incansáveis, não deixam ao operário nem sequer a brecha do sonho, apenas um lugar obsoleto, na história e no mercado. O próprio corpo humano passa a aparecer, re-significado, como um elemento ou componente de um sistema técnico, sendo as suas funções acrescidas de um fator mecânico, de modulação e repetição.

Em dado momento, Farocki mostra o fluxo de objetos passados e repassados, de pedreiro a pedreiro, entre o topo e a base de uma edificação. Embora possam encostar nos materiais, as mãos devem se limitar à repetição de um gesto pontual, em um mecanismo de alavanca ou de berlinda humana. A câmera se adapta à realização dessa ação e realiza, por sua vez, uma inclinação para cima, à medida que a bacia sobe, carregada de concreto. Depois, ela desce, para acompanhar o movimento da

bacia vazia. Os homens quase não saem do lugar: apenas as mulheres desempenham o papel da circulação, levam materiais de um lado a outro, carregam tijolos, concreto ou areia, em bacias que apoiam na cabeça. Um pouco adiante, vemos uma criança pequena no espaço interior da construção, com sua mãe, ao lado, dividida entre dar colo para o filho e organizar os tijolos. Transparece, assim, o elevado grau de exploração envolvido no processo, com a mulher impelida a uma dupla função, operária e maternal, de maneira muito distinta da lógica comunal que foi observada em Burkina Faso.

A desaparição de determinados processos históricos, com suas técnicas e gestos peculiares, leva consigo a possibilidade de *ver* ou *dar a ver* as relações que eles mobilizavam. Isso se torna cada vez mais patente no decorrer dos trechos que o filme reúne, que trazem índices de modernização ou progresso cada vez mais avançados. Primeiro, em Nimbut, também na Índia, uma usina fundada em 1930, onde existem máquinas de corte do tijolo e esteiras para transportá-lo, ainda que sejam operadas pelos empregados. Depois, em Leers, na França, uma planta datada de 1945, onde a máquina de corte, mais eficaz, corta múltiplos tijolos de uma só vez, e exige apenas um operário para alimentá-la, além de outros para levar os tijolos cortados até o forno. Em Dachau-Pellheim e Olfen-Vinnum, na Alemanha, uma usina de 2003 onde não há trabalhadores no espaço de produção, apenas um operador, que monitora o funcionamento do sistema. Pela primeira vez, no filme, o trabalho é mostrado sem a presença de um corpo humano na linha de montagem, nem sequer na condição de linha auxiliar ou coadjuvante. É o que ocorre, também, no corte das telhas em Großgottern, na Alemanha, com seus tratores, dutos, esteiras e robôs. Os processos, acompanhados por pouquíssimos técnicos, visam somente garantir o funcionamento incessante do sistema das máquinas, ou detectar peças defeituosas.

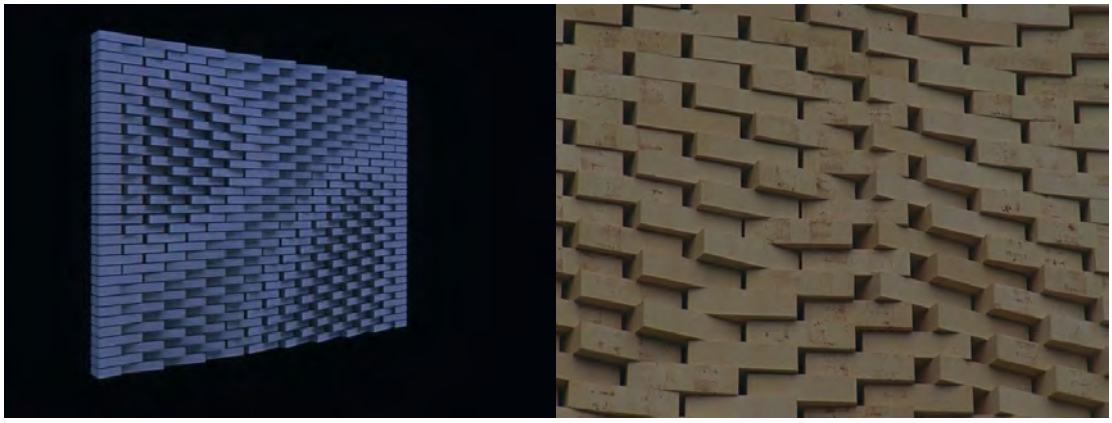
Pode-se recordar, novamente, do postulado de Brecht sobre a existência de um número cada vez maior de máquinas e processos mecânicos que obscurecem a relação dos sujeitos com a realidade. Perde-se a distância de mediação ou de representação, em relação às imagens do mundo, de modo que a própria realidade se torna um artifício de difícil apreensão. Por isso, também, é preciso colocar os diferentes termos observados "em comparação", algo que adquire uma expressão muito direta na versão instalativa do filme, com suas duas telas lado a lado. Mas, também na versão de um único canal, a divisão da tela em duas seções serve para reforçar o cotejo entre os processos.

A metade final de *Em comparação* é significativa. Primeiro, vemos um longo trecho do trabalho de construção de um anexo para crianças, em uma casa da vila indiana de Toutipakkam. O processo é acompanhado por estudantes de arquitetura europeus, que ali se encontram na condição de aprendizes. O trabalho volta a ser manual, mas, nem por isso desprovido de "avanços". Utiliza-se um processo de "reaproveitamento" para a queima, no qual os tijolos são, primeiro, dispostos na forma da edificação pretendida, e, depois, ardidos, com tijolos no seu interior. Forma-se, assim, um pequeno "*Verbund*", um forno que utiliza o calor da queima da própria construção para queimar outros tijolos, colocados dentro dela. "Os tijolos queimados com a edificação podem ajudar a financiar sua construção", lemos, em uma das cartelas. Processos idênticos são usados nas vilas de Auroville e Puducherry, como o filme também mostra. A organicidade do trabalho impressiona pois, ao mesmo tempo que as pessoas se mobilizam para atender uma demanda da vila (o anexo para crianças, de uma casa individual), elas utilizam uma técnica de construção com reaproveitamento de energia. Essa organicidade se repete na vila de Gando, a primeira mostrada, em Burkina Faso, que retorna perto do fim do filme, em cenas da construção de uma escola. De novo, há um corpo coletivo, composto por mulheres, homens e crianças que trabalham em um ritmo próprio, que contagia a coreografia dos seus gestos. A música dos tambores, que acompanha as batidas das mulheres no chão, faz do trabalho um verdadeiro ritual. Alguns tijolos são moldados em uma máquina não elétrica, sem necessidade de queima. "Nada é importado, para essa construção, e apenas a energia humana é dispendida", nos informa a cartela.

Não é o que ocorre em Waltropand Köln-Lövenich, na Alemanha, e nem em Retz e Tulln, na Áustria. Nesses locais, emblemáticos do capitalismo avançado, de ordem global, o trabalho dos braços é quase todo feito pelas máquinas. No primeiro caso, paredes são erguidas isoladamente, como módulos, por máquinas que aplicam o cimento sobre cada camada. Resta, ao trabalhador, a tarefa repetitiva de encaixar cada tijolo com uma pinça mecânica e depositá-la no local correto. No segundo caso, os tijolos são unidos por meio de uma cola adesiva, e os módulos são montados de maneira robotizada. Por fim, cada módulo de parede é transportado e organizado em qualquer lugar desejado, *próximo ou distante do centro do trabalho*, como se fossem blocos de lego. Basta, novamente, fazer uso da potência das máquinas, na forma de carros e guindastes, acompanhados de um supervisor que orquestra a montagem, com sinais realizados pelas mãos (FIG. 47).

Figura 47: Gesto do supervisor do transporte de tijolos, no filme *Em comparação*.

Nada disso se compara, contudo, ao que acontece em Fläsch e Zürich, na Suíça. O prodigioso robô, completamente automatizado, iguala o trabalho da imagem à imagem do trabalho. Ele "traduz", em tijolos, um modelo digital recebido sob a forma de dados numéricos — convertidos em pixels, para a visualização humana — e insere, sozinho, todos os tijolos de uma edificação relativamente grande (FIG. 48). Somos convocados a acompanhar esse balé mecânico, com um efeito quase hipnótico, no qual as correspondências e as tarefas executadas se tornaram indiferentes à visão humana. Se o operário precisava, ainda que com uma atuação mínima, indicar para as máquinas a posição dos tijolos ou dos módulos a serem montados, agora sua presença foi completamente alienada. A máquina tornou-se capaz de enxergar e construir o mundo, com uma autonomia impecável, uma vez que seu braço, incansável, efetua movimentos meticulosamente calculados. O único ser humano que vemos atravessar o quadro não parece notar o robô e muito menos ser por ele notado. Se, na paisagem erma da modernidade, os deuses pareciam se ausentar, agora é a retirada do humano que se propaga, de forma cada vez mais rápida.



Figuras 48A e 48B: Visualização digital e resultado dos tijolos construídos pela máquina.

Ao comparar as diferentes formas de produção do tijolo, nos diferentes países, Farocki problematiza as maneiras de exploração que subjazem aos processos de mecanização e robotização. Essa exploração só pode ser mostrada por meio da ausência: na medida em que a técnica avança e que a mecânica das fábricas avança, avança também o ocultamento do trabalho e a desaparição da figura do trabalhador. Os gestos ficam cada vez mais escondidos, bem como os índices da própria exploração: mais-valia, menos-valia etc., operadores marxistas que certamente não passam batidos para Farocki, leitor de Adorno, Marx e Rosa Luxemburgo. A forma de filmar o trabalho muda, pois, nos contextos dominados por máquinas, não é mais possível ver o fenômeno de maneira consistente. Ainda que por intermédio de outra máquina, o cinema, é preciso montar, comparar um gesto com o outro, ordenar as imagens para reestabelecer, entre elas, as relações que foram obscurecidas pela modernização técnica do mundo. Essa é a postura adotada por Farocki: filmar os processos por dentro e articular vínculos recorrentes entre diferentes contextos, a fim de evidenciar suas dinâmicas de construção, como vimos em *Em comparação*.

* * *

O trabalho artesanal do tijolo que as mãos habilidosas de oleiros e trabalhadores comunitários executam está submetido, cabe sublinhar, a um processo mais amplo de apagamento do próprio trabalho, ao ritmo acelerado das transformações capitalistas. O que *Em comparação* mostra, ao filmar as vilas africanas onde a produção dos tijolos ainda explicita as relações sociais e os vínculos comunitários, é também um processo fadado ao desaparecimento. No mínimo, essas

atividades de trabalho se tornam cada vez mais raras e menos valorizadas, em um mundo regido pelos parâmetros da máquina — precisão, velocidade e repetição[94]. Cerca de 20 anos antes do filme dos tijolos, Farocki realizou um interessante retrato que também se dedicava a observar um ofício peculiar, em vias de desaparição. *Georg K. Glaser — Escritor e ferreiro* (*Georg K. Glaser — Schriststeller und Schmied*, 1988) acompanha o personagem homônimo em sua pequena ferraria. Como descreve o cineasta:

> Georg K. Glaser é um escritor-trabalhador. Literalmente: ele passa a manhã em sua escrivaninha e do meio-dia em diante pode ser encontrado em sua oficina no bairro de Marais, em Paris. Ali ele produz vasilhas, luminárias, vasos, jarros e outras peças de metal. Ele domina técnicas de trabalho com o metal que praticamente ninguém consegue executar na atualidade. Nascido em 1910, perto de Worms, Glaser fugiu de casa em tenra idade e começou a percorrer o mundo; foi colocado em instituições de correção e depois se juntou aos comunistas. Em 1933, passou à clandestinidade e escapou para a França pela região do Sarre. Lá, tornou-se um cidadão francês, trabalhou na construção das ferrovias do país, foi recrutado em 1939 e logo se viu capturado pelos alemães. Por anos, teve que fingir que era um francês capaz de falar bem o alemão. Após uma fuga e um campo de detenção, voltou a Paris e começou a trabalhar para a Renault. Achou que o trabalho na linha de montagem era insuportável e desumano. Há quase 40 anos, Glaser abriu uma ferraria artesanal, a fim de expressar sua crítica por meio do pensamento e da prática. Ele combina o trabalho de ferreiro com a escrita e designa a palavra em francês para "Handwerker" [ou "Trabalhador manual"] ("Artesão", na qual a palavra "arte" ainda não está separada do trabalho)[95].

Percebe-se, de partida, uma imbricação especial desse personagem em relação a duas questões centrais para toda a obra de Farocki: por um lado, o tema do trabalho, em particular as atividades realizadas pelas mãos, em contraposição ao progresso das máquinas; por outro lado, a tarefa da escrita, crucial na trajetória de um artista que apresentou, ao longo de sua carreira de crítico e cineasta, uma sensibilidade aguçada para o trabalho com a palavra. Talvez por esses traços de afinidade, *Georg K. Glaser — Escritor e ferreiro* consiste em um trabalho atípico quando comparado às demais abordagens de Farocki que se aproximam do campo do cinema direto. Há uma generosidade e uma entrega do diretor ao personagem que não se encontram em nenhum dos filmes realizados nos escritórios. Farocki entra em cena mais do que de

[94] Sem querer desviar o assunto, não podemos deixar de mencionar o belo trabalho de um artista brasileiro, realizado em 2001, no qual investiga-se o desaparecimento de certos ofícios e profissões no Brasil. *O fim do sem fim* (2001), de Cao Guimarães, "é um mergulho na inventividade e resistência dos homens diante das mudanças tecnológicas e culturais" (http://www.caoguimaraes.com/obra/o-fim-do-sem-fim/).

[95] https://www.harunfarocki.de/de/filme/1980er/1988/georg-k-glaser-schriftsteller-und-schmied.html.

costume, realizando perguntas e se colocando diante da câmera para conversar com Glaser. As questões colocadas, no geral, tentam valorizar a relevância do pensamento do escritor em relação à escrita e ao trabalho manual como via de resistência em relação ao fluxo chamado de progresso.

Além disso, o trabalho de montagem engrandece o ferreiro-escritor em sua dupla atuação, alternando as cenas da loja com as reflexões e recitações dos textos pelo personagem. Na primeira cena, ele está sentado na sua mesa de trabalho enquanto lê, em voz alta, um trecho de seus livros que versa sobre a atividade da escrita como ferramenta pessoal de contestação. A seguir, Farocki insere close-ups de alguns livros publicados por Glaser, conferindo destaque à sua materialidade, e oferecem voz *over* uma pequena introdução biográfica do escritor. Passa-se, então, a um conjunto de três planos que situam o escritor chegando na oficina e começando a trabalhar com o metal. As cenas de conversação apresentam poucos cortes, sendo que Farocki realiza vez ou outra uma pergunta direcionada ao trabalho tanto da escrita quanto da ferraria. Aos cinco minutos, o ferreiro discorre sobre um recipiente inteiriço, "sem costuras e coisas assim", e cuja beleza a seu ver é singular por ser "compreensível, palpável". Farocki indaga se, no caso do mesmo recipiente ser fabricado por uma máquina, ele também dispensaria costurar. A resposta de Glaser é política. Ele afirma, primeiramente, que seria bastante difícil prensar uma peça assim com uma máquina. Para fazê-lo, seria necessária uma prensa gigante acompanhada de uma fôrma, o que violaria as propriedades do metal e constituiria, em suas palavras, "um mero ato de poder".

O que Farocki encontra na figura de Glaser é a metáfora ideal do trabalho do artista a partir da matéria colhida no mundo, algo que poderia ser transposto com as devidas nuances para as preocupações de Farocki com a imagem. O personagem, mostrado com atenção e paciência em suas tarefas manuais, descreve poeticamente as suas atividades mais banais, ao mesmo tempo em que defende uma imbricação entre forma e conteúdo no trabalho com o metal. Ele afirma que é preciso respeitar as características da matéria, atuar a partir delas para se alcançar uma expressão consistente e uma unidade do trabalho pela forma. Além disso, ele oferece uma perspectiva crítica em relação às transformações introduzidas pela máquina e pelo avanço capitalista, também em sintonia com os interesses de Farocki. Em determinada cena, enquanto faz uso de um martelinho para modelar um cinzeiro, Glaser diferencia o trabalho da máquina, que repete seus movimentos automaticamente, do trabalho do

artesão, no qual cada batida deve ser recalculada por meio de "mãos pensantes". Em outra cena, eles conversam sobre o desequilíbrio orgânico da indústria automobilística, que reduz a duração do material ao violar suas propriedades básicas. Glaser expõe uma tocante teoria holística que define a necessidade, por exemplo, de conferir à mesa o máximo de durabilidade, para respeitar o sacrifício de uma árvore. "Toda criação é desperdício", afirma.

Por fim, Glaser apresenta a postura rara de um espírito inconformista que assumiu a escrita para encontrar independência em relação à organização convencional do mundo. Mas, ao mesmo tempo, de um artesão que assumiu seu trabalho manual como arte, para preservar a independência em relação à indústria. A figura do artesão, cabe lembrar, foi tomada muitas vezes como elemento emblemático no processo de compreensão da história do capitalismo, uma vez que ela é sistematicamente destruída pela lógica de mecanização do trabalho. O ofício captado pelo documentarista, de fato, guarda uma dupla condição: testemunho da destruição que o progresso acumula, em sua suposta evolução de cultura, varrendo da face da terra existências e modos de viver; mas, ao mesmo tempo, imagem insubmissa de quem ainda resiste, cultivando no pensamento e na ação uma margem possível de contestação. O filme de Farocki, enfim, não traz uma visão sentimental ou nostálgica em relação ao seu personagem, mas o convoca como exemplo de uma forma de ofício, no presente da filmagem, dotada de notável justeza, na medida em que se funda na consciência sólida do sujeito e na destreza do seu gesto. É um correlato, podemos dizer, para seu próprio método de produção no cinema — em pequena escala, com certa independência — e cabe lembrar que o cineasta chegou se autodenominar de "artesão audiovisual" (PANTENBURG, 2015, p. 248).

Constantemente influenciado pela teoria marxista e várias de suas ramificações — em especial autores que a renovam e deslocam, como Alfred Sohn-Rethel, Harry Braverman, Mike Cooley[96] e Rosa Luxembrugo — Farocki investigou, em muitos de seus filmes, as condições problemáticas de trabalho da sociedade capitalista. De modo geral, como vimos, ele documenta e analisa as formas de alienação do gesto humano, em contextos marcados por acentuadas transformações técnicas. Em *Indústria e fotografia*, mas também nos ensaios fílmicos que abordaremos no próximo capítulo, o processo de mecanização das fábricas e de

[96] Cooley, cabe adiantar, foi entrevistado pelo próprio Farocki no ensaio fílmico *Como se vê*, explicando seu projeto de um veículo híbrido, que seria construído de maneira coletivista.

desenvolvimento tecnológico das forças produtivas é mostrado, com atitude crítica, em seus múltiplos feixes de relação com fenômenos sócio-históricos abrangentes. O que nos cabe destacar, por ora, é que o processo de racionalização do universo humano, conforme apreendido nas empresas e fábricas, é governado por uma estrutura social e uma dinâmica histórica que alienam o trabalhador de sua autonomia. Nesse sentido, a subjugação do corpo pela máquina, observada nos contextos de produção fordistas, dá lugar, a partir dos anos 1970, a uma economia "pós-industrial", que padroniza e invisibiliza o próprio trabalho. Esse é o tema, como vimos, de um conjunto numerosos de filmes do diretor, fundados no princípio da observação e na emulação da teatralidade social encontrada nas corporações.

Mas há também essa outra vertente da observação, conforme constatamos em *Em comparação* e *Georg K. Glaser — Escritor e ferreiro*, filmes que resgatam propósitos outros de existência do trabalho. Cabe mencionar brevemente, ao lado deles, uma experiência interessante realizada por Farocki e Antje Ehmann, entre os anos de 2011 e 2014. Em *Trabalho em um plano único* (*Eine Einstellung zur Arbeit*, 2011-2014), os dois artistas utilizam as possibilidades estéticas do vídeo para abarcar, em uma vasta frente coletiva, composta por visões momentâneas e descentradas, manifestações pontuais do trabalho na presente divisão internacional. Eles ministraram, em quinze cidades ao redor do mundo, oficinas de filmagem em que os participantes eram provocados a abordar o trabalho em um único plano, sem cortes, com no máximo dois minutos de duração. É uma proposta que remete, evidentemente, ao formato e à duração do chamado plano Lumière, conforme a filmagem dos irmãos franceses em *A saída dos operários da fábrica*, por exemplo. Como afirma Erika Balsom (2019, p. 373):

> A regra formal de se evitar a montagem, em *Trabalho em um plano único*, consolida uma associação com a atualidade pré-clássica, ao mesmo tempo em que preserva a continuidade do tempo. Ao abrir mão da segmentação da ação pro-fílmica, em numerosos planos individuais, o projeto evita a ação da análise, operação necessária para a transformação violenta da qualidade em quantidade. A amostragem racionalizada ainda ocorre no nível do quadro individual, tal como acontece com toda gravação de imagens em movimento — não se trata de uma captura sem perda — mas há um profundo investimento na reprodução de uma aparência de continuidade qualitativa para o espectador. Em "Impressão em Tecido", de Cristián Silva-Avaría, uma contribuição para o projeto, filmada em 2012, no Rio de Janeiro, uma única tomada estática mostra um trabalhador realizando a ação de imprimir a imagem de uma borboleta em tecido. Em vez de quebrar a representação dessa ação em várias tomadas — o que espelharia a serialidade do processo

> de impressão da tela, bem como a maneira como o taylorismo segmentou as ações de trabalho, no intuito de maximizar a produtividade — o filme oferece uma insistência na qualidade e na continuidade, que é ainda mais potente, dado que se produz, dialeticamente, a partir de um meio baseado na gramatização.

É uma abordagem bastante peculiar, dentro da trajetória de Farocki, pois o interesse da dupla, como também sugere Balsom, está focado mais em tornar o trabalho visível do que em inseri-lo em uma rede estruturada de sentidos. Além da importância de catalogação presente no projeto, cujos numerosos curtas estão acessíveis e disponíveis para consulta na Internet, cabe destacar o efeito muito simples de se arrancar um gesto de trabalho do seu contexto normativo e de deslocá-lo para um outro circuito de visibilidade. "*Einstellung*", a primeira palavra do título em alemão, significa não apenas "plano cinematográfico", mas também "atitude", e é justamente uma atitude aberta em relação ao universo de trabalho que Farocki e Ehmann buscam instaurar. No conjunto dos filmes produzidos, feitos por incontáveis olhos e mãos — que subvertem completamente qualquer noção fechada de autoria — podemos encontrar, também, uma forma sincera de apreensão do trabalho no mundo contemporâneo, de complicação e solidariedade do olhar, para além das estruturas cerradas de violência e controle que enclausuram, cotidianamente, os gestos humanos.

3.5 A maquinação da vida

Se o filme de Glaser traz uma possibilidade de respiro, ainda que mínima, em relação à clausura do diagrama institucional e industrial, a situação é totalmente outra no filme *Como viver na RFA* (*Leben — BRD*, 1990), realizado dois anos depois. Gravado em 1989, às vésperas do processo de reunificação, o filme documenta a malha fina das instituições que governam, por meio de seus fluxos ininterruptos de modulação dos sujeitos, cada esfera da vida cotidiana do país. E o faz a partir da observação atenta dos fenômenos desse processo, captados em nada menos do que 32 cenas pedagógicas da República Federal Alemã, como cursos instrucionais, treinamentos, sessões de terapia e testes industriais[97]. Como bem aponta Jörg Becker,

[97] "Captadas em contextos instrucionais, que incluem aulas de preparação de parto para famílias de gestantes, treinamento policial de como deter suspeitos armados, e crianças aprendendo a brincar com animais de plástico da fazenda" (RING, 2015: 149).

trata-se de "cenas atuadas", nas quais as situações da vida diária são simuladas, em contextos diversos, geralmente para fins didáticos, compondo um tipo de "documentário com performers". "Os vários tipos de performances no filme possuem, todos, regras específicas, revelando por vezes uma banalidade deprimente e por vezes um perfeição sedutora e demasiado óbvia" (BECKER, 2004, p. 55). A câmera assume uma perspectiva distante e neutra, reforçando uma aproximação com o cinema direto, "sem voz *over* para dizer ao espectador quais conexões fazer, restando esperar pelos cortes e as conexões que as imagens realizam" (ELSAESSER, 2004, p. 14).

Como viver na RFA é, talvez, o filme de Farocki que melhor expressa a tendência à vida simulada e continuamente doutrinada, que parece reger as relações sociais na era do neoliberalismo. Como o diretor sugere, "o título [...] joga com a linguagem dos manuais de usuário [que são] os únicos textos que uma economia comoditizada escreve sobre si mesma — talvez a única literatura capitalista disponível sobre o capitalismo" (FAROCKI; HALLE, p. 57). Da mesma forma que a lógica da mercadoria busca garantir que há um produto disponível para cada necessidade — e vice-versa — o filme evidencia as diretrizes para se lidar com cada situação da vida, de maneira controlada. Na RFA, em particular, essa tendência ao exercício simulado estaria, também na opinião de Farocki, associada à necessidade de reparar os erros históricos do país, no sentido de "praticar, praticar e nunca mais errar" (FAROCKI, FAROCKI; HALLE, p. 58). Tal comentário adquire um significado especial se pensarmos que *Como viver na RFA* é realizado às vésperas da reunificação alemã, momento em que o imperativo da produção global avança, com forças ainda mais esmagadoras, sobre o tecido social do país.

A abertura do filme articula três planos emblemáticos, de contextos distintos, em uma sequência que dura ao todo um minuto. A princípio vemos, em *close-up*, a tela de um jogo pornô, com escala de cores simplificada[98], na qual um homem penetra uma mulher por trás. Para efeitos de simulação do movimento sexual, contudo, o jogo se vale de uma pequena fração da ação, replicada infinitamente, em *loop* digital, enquanto a legenda, logo abaixo, traz a contagem crescente dos pontos do "Player 1". Corte para outro contexto maquínico, no qual um braço mecânico, na forma de rolo gigante, vai pra frente e pra trás sobre um colchão, a fim de testar a qualidade do

[98] Essa escala de cores permite refletir também sobre os aspectos estéticos da imagem técnica, muitas vezes explorados por Farocki. Há uma pacificação do mundo, uma simplificação, como no jogo de carro, mas também uma distorção, uma transformação algo criativa, que produz efeitos e sensações particulares.

produto recém-fabricado. Tal cena prenuncia uma série de testes industriais, mostrados ao longo do filme, como o das poltronas ou da máquina de lavar, mercadorias que são, assim como as pessoas nos treinamentos, submetidas a procedimentos de padronização. Corte para a imagem de um garoto que controla, no primeiro-plano, um joystick em formato fálico, enquanto, no fundo do quadro, vemos o computador com o jogo pornô. Seus movimentos repetitivos e velozes adquirem uma coreografia masturbatória, embora a relação corporal e intersubjetiva do sexo tenha sido abstraída, pela mediação da máquina. Não seria essa, aliás, uma dimensão típica da vida, em sua forma ao mesmo tempo mercantil e simulada, no capitalismo tardio, neoliberal? Como se houvesse, por princípio, preencher com estímulos cada necessidade básica de um sujeito, seja ela orgânica ou artificial? Isso não trás, ademais, uma função protética que acarreta problemas para a experiência e a percepção humana?

Há outros filmes de Farocki que abordam mais diretamente essa questão das simulações, como *Jogos sérios* e *Olho/máquina*. Em *Como viver na RFA*, o foco principal está na camada *tecno-lógica* que substitui ou condiciona os gestos cotidianos, ao ponto da própria realidade perder seus índices ou parâmetros de representação. O plano que vem depois do garoto que controla a manete, no jogo pornô, introduz uma sessão de terapia, na qual uma menina tenta fazer com que um boneco se assente na cadeira, na maquete de uma casa, acompanhada pelo olhar da psicóloga. A maquete, que depois a terapeuta mostra para a mãe, simula com bonecos e miniaturas a organização provisória de um espaço doméstico, conforme projetado pela paciente. Tal processo de elaboração psíquica pressupõe, como instância mediadora ou residual, uma superfície externa manipulável, na qual algo de concreto possa emergir[99]. A psicóloga observa a garota enquanto ela dispõe os bonecos, depois a auxilia e conversa, tentando compreender o esquema delineado, e, posteriormente, relata suas conclusões à mãe. Ao mesmo tempo, a criança é incentivada a estruturar sua visão de mundo a partir de uma perspectiva de família limitada, unicamente, aos objetos disponíveis na maquete, restringindo o espectro de representação.

Com outro garoto, a psicóloga aplica um teste de QI, por meio de um jogo de peças para encaixar, enquanto o auxilia a manter a concentração e toma notas de sua

[99] Também o cinema, diria Kittler, traz a possibilidade de externalizar um fluxo psíquico semelhante ao da nossa consciência, uma constatação que traz consigo uma série de consequências, sendo a principal a nosso ver o processo de industrialização das consciências.

performance. O módulo de treinamento, ou tratamento, é inseparável da avaliação daquilo que é ou não normal, configurando, de certo modo, as duas faces de um mesmo sistema de modulação subjetiva. Farocki permite que esse plano dure, por cerca de três minutos, o que contribui para percebermos a situação com maior nível de detalhes, sem que ela seja descaracterizada pela montagem. O filme inteiro tende a evitar a fragmentação excessiva ou a imposição de um discurso externo às cenas, privilegiando, antes, a possibilidade das ideias surgirem com a observação. À medida em que vemos as imagens extraídas de contextos variados, desde o jogo de videogame, até o teatro, passando pelo consultório psicológico, pelo curso de gestantes, pelas crianças atravessando a rua, pela mãe que odeia o pai, pelo litígio conjugal, pelo treinamento de seguranças judiciários, pela agência de empregos, pelo exército, pela preparação policial, pelo ensaio de strip-tease, pelo exercício de acidente de carro, pelos testes de produtos industriais, pelas lições de etiqueta, pela empresa de seguros, entre outros, as esferas de atuação da vida se imbricam e se conectam, sutilmente.

Tal sutileza acarreta uma combinação explosiva na fatura global da obra, pois é somente no rearranjo conjunto das situações filmadas que elas adquirem um sentido explícito. Entre planos aparentemente ordinários, o cinema limita-se a mapear sequências em pequenas interações tácitas e indicar entre elas a atuação de forças comuns que promovem a padronização e o controle. Quando as lições da instituição são dispostas lado a lado, observadas em um conjunto de tecnologias, a função de cada uma vem à tona. O caso do videogame de corrida, por exemplo, não expressa apenas um dispositivo isolado de entretenimento ou cognição. Ao lado do treinamento das crianças para atravessarem a rua ou da terapia da garota traumatizada pelo acidente de trânsito, ele representa uma ferramenta de condicionamento psicotécnico para os futuros motoristas. O *game* pornô que abre o filme também reitera o papel da tecnologia em canalizar artificialmente as pulsões da vida, como se até mesmo o sexo pudesse ser treinado, simulado e digitalmente sintetizado.

Em uma das cenas captadas, vemos um homem que discute com sua ex-cônjuge, enquanto dois policiais tentam afastá-lo e neutralizar sua energia agressiva. Apesar de tensa, com declarações violentas, tom de voz elevado, movimentos bruscos do corpo e tentativas de investida, a situação é parte de uma seção de treinamento da polícia judiciária, como descobrimos a seguir. No primeiro momento, a câmera de Ingo Kratisch recortou ligeiramente a ação de seu contexto, enquadrando-a em

contra-plongée e tentando encobertar o fundo, onde os alunos estão sentados. Instantes depois, revela-se que o "ator" que faz o ex-marido agressivo é na verdade o professor dos policiais, sendo que a discussão está sendo reproduzida em um monitor televisivo enquanto ele a comenta. Os policiais judiciários são ensinados a agir de modo a garantir o imperativo da Lei e da Ordem estatal. Em formulação mais ampla, associada às demais cenas do filme, as manifestações da vida devem ser reguladas para conter os papéis dos sujeitos e manter os níveis de modulação adequados. O que está em jogo, contudo, não é apenas a manutenção da ordem, pois a ação dos policiais visa proteger mulheres em uma sociedade machista. Sobre esse ponto, que demandaria maior desenvolvimento, cabe mencionar que Farocki demonstra consciência das relações de gênero ao escolher situações que problematizam a inserção da mulher nos processos de regulação da vida.

Se, no primeiro momento, o cinegrafista de Farocki obscurece a distinção entre o treinamento e a situação real, somos levados a crer que o *real*, com base em incessantes e sucessivos ensaios, em processos contínuos de repetição dentro da diferença (BLÜMLINGER, 2010), adquiriu uma dimensão operatória, que desafia inclusive a noção de representação. As fronteiras do documentário se tornaram abertas, como se a distinção entre vida e teatro se dissipasse com a aparente mecanização dos gestos e dos olhos. A presença da câmera de vídeo implica ainda uma camada adicional de reflexão que nos leva a considerar o papel do próprio cinema em borrar os contornos da realidade. É uma questão lançada também por *O que há?*, em especial quando a montagem articula as cenas observadas ao material de arquivo dos trabalhadores na fábrica.

Para compreender a especificidade midiática dessa problemática, cabe mencionar as posições de três pensadores distintos que, evidentemente, estão longe de serem os únicos a discuti-la. Brecht, como vimos, constata que, em decorrência da industrialização capitalista, "a realidade deslizou para o reino das funções" e "a imagem perdeu sua qualidade referencial" (SILBERMAN, 1987, p. 451). Em tal processo, que não se origina com a fotografia, mas é por ela acelerado, "a representação do real se torna um processo de cópia do real, e essas cópias deixam de ser uma realidade mediada para o espectador e mas assumem o valor do próprio real" (SILBERMAN, 1987, p. 451). Kittler, por sua vez, ao refletir sobre as pacientes de histeria, filmadas por Charcot, sugere que "cada teste produz aquilo que ele, alegadamente, apenas reproduz" (KITTLER, 1999, p. 145). Com base em um vasto

repertório cibernético e psicanalítico, o teórico afirma que "os filmes são mais reais do que a realidade e suas assim chamadas reproduções constituem, na verdade, produções" (KITTLER, 1999, p. 145). O exercício do poder, portanto, se imiscui em um jogo infinito de expropriação e abstração do real, que se destina a ocultar que não existe necessariamente *o real,* e que, portanto, as divisões do tecido social são sempre contingenciais[100]. Já na década de 1980, aliás, Jean Baudrillard afirmou não apenas que "o mapa precede o território", mas também que "é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa" (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Ao longo de *Como viver na RFA*, a lógica da representação se torna, também, uma questão de instrução, de antecipação, de cálculo — ou, simplesmente, de psicotécnica, para remeter à teoria de Münsterberg, abordada por Kittler. Os movimentos do corpo e da imagem são submetidos a um processo de padronização contínua, que canaliza seus impulsos vitais em um tipo de circuito fechado, um vasto "*Verbund*" social. Também aqueles que assistem às imagens são levados, ou orientados, a mimetizarem seus parâmetros de ação, não apenas os gestos tematizados nos filmes, mas também a estrutura do corte e da montagem. Ainda que não pretenda "se fazer passar por vitalista", Farocki afirma que os exemplos, mostrados em *Como viver na RFA*, "demonstram que a religião da vida que se manifesta aqui é empobrecida"[101]. Os exercícios de padronização guardam, em si, uma dimensão fundamentalmente operativa, pois preparam a repetição da vida que virá e interiorizam, nos sujeitos envolvidos, determinados esquemas de comportamento e determinadas funções. A reiteração pedagógica dos procedimentos corporais pretende incutir os gestos da civilização capitalista, por assimilação, trazendo os seus modelos de comportamento para as mais diversas esferas.

Nas palavras de Elsaesser (2004, p. 32), *Como viver na RFA* pode ser colocado ao lado de *O que há?*, como exemplos de "filmes [que] mimetizam os registros de treinamento instrucional que constituem suas temáticas". Novamente,

---

[100] Dizer que não existe necessariamente o real significa, em resumo, uma dupla suspeita: primeiro, que o real é sempre um campo de disputas, de tensões, de dinâmicas que produzem configurações determinadas — e que, portanto, poderiam ser outras, poderiam trazer determinações diversas. Depois, que sob o avanço das tecnologias de verificação e reprodução da vida o real perde sempre sua garantia de existência para um movimento de simulação que funciona por antecipação, colocando em xeque a ordenação dos tempos e espaços que constituem, por convenção, aquilo que chamamos de realidade.

[101] E como dizia Borges, "em nossa não tão bela mitologia, falamos do 'eu subliminar', do 'subconsciente'. [...] Seja como for, temos de nos haver com a mitologia de nosso tempo".

portanto, observamos uma atitude de emulação, que finge aderir aos objetos de crítica, para melhor compreendê-los e destrinchar seus processos. Volker Siebel (2004, p. 50), por sua vez, chama atenção para a tendência de Farocki em "tratar suas próprias imagens como se fossem 'found' footage", algo que desarticula a própria ideia de autoralidade. Cada cena registrada, se isolada no material bruto, poderia fornecer registros reprodutíveis para a consecução de dinâmicas de treinamento, à maneira do que ocorre no curso com os policiais judiciários. De novo, é o encadeamento das cenas, para além das afinidades temáticas que permite inscrever cada trecho em um tecido que ultrapassa a tomada "em direto". Se os ambientes neoliberais difundem, em geral, uma aparência pretensa de liberdade, o trabalho meticuloso de Farocki permite captar, *por dentro* das instituições, as estruturas que produzem uniformização e controle, para depois recombiná-las em um tipo de mapeamento crítico (RING, 2015). O filme contribui para aprimorar o que Fredric Jameson chama de "mapa cognitivo" do capitalismo tardio, a fim de resistir à alienação sistemática estabelecida pelos fluxos dominantes. É um movimento complementar a outros filmes do diretor, dedicados a compreender as formas de se organizar e representar o presente, especialmente em contextos de difícil acesso.

Como viver na RFA é feito de associações e contrastes entre detalhes, da recorrência de sons ou imagens, da repetição de movimentos e gestualidades. Na reunião dos elementos filmados, que é sobretudo rítmica e composicional (FAROCKI; BLÜMLINGER, 2017), vislumbra-se um motivo subjacente aos diferentes contextos *operativos* do estado capitalista. Tal motivo nos parece ser, novamente, a simulação calculada da vida pelas instâncias de administração e poder na sociedade capitalista em sua configuração contemporânea. O braço mecânico que amacia o colchão, os bastões industriais que pressionam os assentos das poltronas, a esteira de testes da máquina de lavar, o aparelho de abrir e fechar portas de carros etc., todos esses processos automatizados do reino das máquinas se alternam, ao longo do filme, com os corpos humanos, que são programados para agirem de maneiras pré-determinadas. Desvela-se um tipo de código de instruções que define os procedimentos secretos das instituições, tal como um código de computador traz linhas binárias que conduzem algoritmicamente os comportamentos ou estados possíveis do programa.

A realidade do treinamento é continuamente controlada e modelada pela dinâmica de uma ficção enfraquecida, sob as forma da simulação, do cálculo e do

mercado. O objetivo de ensinar "como viver" — como enfrentar o marido bêbado, como atravessar a rua — como garantir a autonomia e a inscrição dos sujeitos no mundo contemporâneo, traz sempre no reverso da moeda o exercício de um poder. De maneira geral, a tessitura das relações adquire uma modalidade sobretudo dialógica, como se as cenas se comunicassem umas com as outras em um grande organismo de situações. Todavia, há momentos em que esse dialogismo apresenta, a nosso ver, uma tonalidade propriamente dialética, que contribui para demarcar mais fortemente o sentido global do conjunto. Gostaríamos de mencionar dois desses momentos.

Aos 53 minutos, a montagem começa a alternar entre uma senhora que reclama dos homens, ao ensaiar uma peça, e cenas demarcadas por uma manifestação mais explícita de poder (abordagens policiais, soldados do exército camuflados na grama). Enquanto o instrutor da polícia mostra como lidar com pessoas que oferecem resistência, os soldados falam sobre o inimigo supostamente avistado, no treinamento. O comandante emula a situação de combate e afirma, com certa ironia na voz, que "a OTAN está esperando por isso há 30 anos: o primeiro tanque arrasta-se sobre a colina". Tal intervenção revela, no contexto mais abrangente da guerra, um jogo sistemático de operatividade, que guarda correlação com a dinâmica dos treinamentos reunidos no filme. Em uma segunda situação, escolhida justamente para fechar o filme, vemos um tipo de seminário de empresários, no qual o instrutor expõe, em seu discurso, a necessidade de lidar com os medos do cliente. A conclusão provisória, que encerra a narrativa, é que esse medo deve ser removido por meio da fabricação de um futuro seguro e positivo. O processo de padronização e preparação da vida, documentado ao longo do filme todo, com o planejamento incessante de cada detalhe, reencontra, finalmente, o jogo fantasmagórico da capitalização.

4. Imagens do pensamento

É preciso o mundo inteiro para fazer surgir uma imagem, mas a imagem não inclui o mundo inteiro.

(Bertolt Brecht)

Se considerarmos, porém, todas as figuras [...], perceberemos que nunca ocorre um algo que permaneça, que esteja quieto, terminado, mas, ao contrário, tudo se perde num movimento constante. Por isso nossa língua costuma fazer uso de maneira suficientemente propícia da palavra formação.

(Johann Wolfgang von Goethe)

O processo da história, tal como se apresenta no conceito da catástrofe, não pode solicitar mais atenção ao pensador que o caleidoscópio nas mãos de uma criança, no qual a cada rotação tudo o que estava em ordem se desmorona para formar outra ordem. A imagem tem a sua razão de ser, e bem fundada. Os conceitos dos dominantes foram sempre os espelhos graças aos quais se formou a imagem de uma "ordem". O caleidoscópio tem de ser quebrado.

(Walter Benjamin)

Há um desenho em uma folha de papel, o esboço de um arado modificado, um projeto tecnológico, composto por duas figuras numeradas e por dois sobrenomes grafados no cabeçalho. Uma voz *over*, de mulher, afirma que "isto é um arado que parece um canhão ou um canhão que parece um arado", sendo que a selha só se destina a servir de apoio seguro ao canhão". Trata-se da patente de um "arado de artilharia novo e melhorado", conforme a designação dos fabricantes, L. M. French e W. W. Fancher[102], que o registraram sob o número 35.600, no dia 17 de junho de 1862, em pleno andamento da guerra civil estadunidense. Essa informação não nos chega pela narração, que, mais do que definir se é uma arma ou um instrumento agrícola o que vemos, mantém o sentido em aberto. O que se quer é indicar a imbricação entre os domínios da agricultura e da guerra, tomada como ponto de partida para uma rede complexa de emaranhamentos. A conexão nos chega pela

[102] Cf. https://bayourenaissanceman.blogspot.com/2008/08/beating-plowshares-into-swords-cannon.html.

combinação da imagem e da palavra: o traço que representa a alça do arado faz pensar no apoio de canhão, em um jogo de semelhanças incerto, cujo sentido só pode ser apreendido em uma contínua imbricação. "A guerra afirma-se como meio para o ganha-pão", sugere a narração.

Nesse pequeno preâmbulo, que antecede a cartela de título do filme *Como se vê* (*Wie man sieht*, 1986), surgem elementos que caracterizam o ensaio fílmico farockiano, uma modalidade incontornável de sua extensa obra cinematográfica. Diante de uma imagem, que pode ser entendida como a combinação de duas, a voz *over* estabelece conexões que impulsionam a organização do pensamento, sob o modo ensaístico. A montagem prossegue, a seguir, combinando imagens e vozes para adensar esse movimento e inscrever, no fluxo do filme, as marcas provisórias de uma consciência. Cabe dizer, por ora, que essa via de elaboração formal, balizada pela estratégia do ensaio fílmico, consiste em uma das mais vigorosas linhas de atuação de Farocki no cinema, que congrega alguns de seus filmes mais conhecidos, como *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988) e *Imagens da prisão* (2000).

Não é nosso intuito inflacionar, ainda mais, a importância das obras organizadas nessa categoria, mas sim definir seu lugar em meio à heterogeneidade de abordagens adotadas pelo cineasta para enfrentar criticamente as imagens do mundo. Para isso, devemos não apenas enfrentar cada ensaio fílmico em sua especificidade, como também alcançar um entendimento mais justo da importância complementar que se estabelece entre os diferentes filmes e modos de enfoque do cineasta. Mais do que a afirmação de uma tese ou de um lugar autoral, seu cinema fornece um mapa de compreensão crítica, para o enfrentamento midiático da cultura, ou, antes, para o enfrentamento incansável da cultura midiática que nos cerca. Como o cineasta afirma em uma entrevista, a partir do filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra*:

> Precisamos desconfiar das imagens, na mesma medida que desconfiamos das palavras. [...] Não há crítica literária ou linguística sem que um autor critique a linguagem existente. O mesmo vale para os filmes. Não precisamos buscar novas imagens, nunca antes vistas, mas sim pegar as imagens disponíveis e editá-las, de maneira que se tornem novas. Há várias maneiras de se fazer isso. A minha maneira é procurar por sentidos enterrados e limpar os detritos que cobrem as imagens. Não tento adicionar ideias ao filme; tento pensar em termos cinematográficos, para que as ideias venham da articulação do filme. Da mesma maneira que há uma diferença se você pensa e fala em um idioma ou traduz o que pensa para outro idioma. Literalmente, o que tenho são textos vindos da mesa de edição, e não cortes vindos da máquina de escrever (FAROCKI; REINECKE).

Ao observar tais obras, que seguem os princípios do ensaio fílmico, queremos entender de que modo as operações peculiares da montagem incidem sobre as imagens — e os sons — do mundo, para engendrar uma "forma que pensa" (em referência à formulação de Godard). Em que medida o cinema reflete ou permite refletir sobre o que são as imagens do mundo? Como ele contribui para aprimorar a perspectiva crítica em relação às camadas midiáticas que fundamentam a organização do presente, seja no tocante à comunicação de massa ou à labiríntica estética do consumo? Como ele interrompe e instaura legibilidade, em um fluxo de mundo que pretende arpear o olhar do espectador/consumidor a cada fração de segundo? Sem perder de vista o gesto singular de cada filme, no contato com seus próprios materiais ou temas, tentaremos equilibrar nossas análises com uma percepção de conjunto, que revele aspectos gerais do método de montagem farockiano, no terreno do ensaio.

É melhor que apresentemos, primeiramente, o conceito de ensaio fílmico, que consiste em uma das tradições existentes para se organizar materiais imagéticos e sonoros no cinema. Sua origem remonta, pelo menos, à vanguarda soviética da década de 1920, congregando obras e esforços de Vertov, Eisenstein e Esfir Shub, ainda que essa última seja mais usualmente conhecida pelo seu trabalho pioneiro de compilação e remontagem de materiais de arquivo. No contexto alemão, os vanguardistas Hans Richter e Walter Ruttman foram os primeiros cineastas a discutirem ou experimentarem a modalidade do ensaio[103]. Alguns anos mais tarde, no pós-guerra francês, Alexandre Astruc retoma a ideia do cinema como "lugar de expressão do pensamento" em sua célebre metáfora da *caméra-stylo* (ASTRUC, 1948). A partir desse contexto do cinema europeu moderno, o termo ganha destaque nas décadas seguintes, circulando na França em associação a nomes como Chris Marker, Guy Debord, Alain Resnais, Agnès Varda, Jean-Luc Godard e Jean-Daniel Pollet, e na Alemanha a Alexander Kluge, Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Helke Sander e Ulrike Ottinger.

Em artigo sobre "o ensaísmo dos outros" nos Straub, Mateus Araújo sugere que os cine-ensaístas franceses estariam ligados talvez "a uma tradição reflexiva da prosa literária", enquanto os alemães estiveram mais informados "pelo debate sobre o

[103] Com efeito, em 1940, mais de uma década após as formulações de Eisenstein sobre o filme ensaio, por ocasião das suas tentativas malogradas de realizar uma adaptação cinematográfica d'*O capital* de Karl Marx, Richter escreveu um pequeno tratado intitulado "O filme ensaio: Uma nova forma de cinema documentário" ("Der Filmessay: Eine neue Form des Dokumentarfilms").

ensaio no pensamento alemão (Adorno, Lukács, Bense, além de Benjamin)". A divisão é demasiado esquemática, como ele mesmo reconhece, e para nuançá-lo fosse necessário talvez encontrar as referências cruzadas entre esses dois campos: sabemos, por exemplo, que muitos dos cineastas franceses mencionados acima eram leitores de Benjamin, Adorno e Kracauer, enquanto Farocki e outros alemães, por sua vez, encontraram grande inspiração em Resnais, Marker e Bresson (além de Godard, que vem depois)[104]. Parece nítido, em todo caso, que Farocki é muito influenciado pelos filósofos de verve mais ensaística na tradição germânica, como é o caso, além dos nomes acima citados, de Friedrich Kittler, Wolfgang Ernst, Rosa Luxemburgo, Hannah Arendt, Günther Anders e Alfred Sohn-Rethel. Logo em seguida, no seu texto, Mateus Araújo faz uma excelente síntese da noção de ensaio fílmico:

> Quer se avizinhe mais da narração (como nestes dois), quer esteja mais próxima do documentário (como em Marker, Varda, Farocki e Bitomsky), a forma mais canônica do ensaio no cinema costuma passar, de uma maneira ou de outra, pela mediação de uma subjetividade, de um eu que conduz o fluxo das imagens e dos sons (em geral heterogêneo), de uma voz que aparece enquanto tal (no mais das vezes em over) e leva a argumentação do filme para esta ou aquela direção, sem precisar falar em primeira pessoa — o que às vezes, aliás, não deixa de fazer (ARAÚJO, 2013, p. 114).

Tomaremos essa noção de base, dado que seu caráter mais aberto nos permitirá melhor flexionar a categoria do ensaio fílmico a partir das nuances encontradas nas obras de Farocki — especialmente neste, no quarto e no quinto capítulos. Como reconhece a pesquisadora Nora M. Alter, "a forma do filme-ensaio é tipicamente imprevisível, porque ela não segue regras convencionais" (ALTER, 2018, p. 5), o que leva a crer que cada "cine-ensaísta" vai mobilizá-la de maneira bastante peculiar. Seus termos gerais são justamente a "indeterminação, a hibridez, a abertura e a ludicidade" (ALTER, 2018, p. 4), fatores que dão margem para infinitas variações na imanência das práticas cinematográficas. Mas Alter demarca também alguns critérios de caracterização que nos interessam, a começar pela compreensão do ensaio fílmico como um campo refratário aos modos de cinema institucionalizados, seja na

[104] Sobre a relação de Farocki com Bresson: Cf. "Bresson, um estilista", publicado na Filmkritik em março de 1984. Em *L'argent, de Bresson* (*L'Argent von Bresson*, 1983), cabe lembrar, Farocki e outros redatores da *Filmkritik* comentam o referido filme de Bresson. Sobre a relação de Farocki com Godard: Cf. *Speaking about Godard* (FAROCKI; SILVERMAN, 1998).

esfera do documentário, da vanguarda ou da ficção (ALTER, 2018, p. 42)[105]. Esse ponto é crucial para se compreender a trajetória de Farocki, um diretor que não apenas buscou se afastar sistematicamente dos modelos de produção institucionalizados, seja o cinema comercial ou o modelo convencional de documentário ou ficção, como também enfrentou criticamente os diversos modos de padronização promovidos pelas instituições, no mundo e em suas imagens.

Tal caráter de transgressão ou de indeterminação consiste, em grande parte, na condição mais livre de articulação dos materiais do cinema, dado que os vínculos da montagem no ensaio podem ser continuamente recriados ou experimentados, isto é, "ensaiados". Alter delineia o gênero como um campo plural de influências que "transgride as normas formais e conceptuais do próprio meio" (ALTER, 2018, p. 6), ao contrabandear elementos de outras disciplinas, multiplicar os pontos de vista dos temas abordados e desafiar em suma "a própria possibilidade de uma perspectiva ou lógica narrativa única" (ALTER, 2018, p. 7). Não obstante, ela diz, "os ensaios fílmicos são mais narrativos do que os filmes de arte, e o esforço comunicativo deles excede a dimensão reflexiva das vanguardas artísticas" (ALTER, 2018, p. 7), algo que vale também sublinhar para o caso de Farocki, um cineasta sempre preocupado com a inteligibilidade e a circulação de suas obras.

Cabe destacar, por fim, que a noção de subjetividade indicada por Mateus Araújo é passível de muitas variações e mediações, como ele mesmo demonstra ao refletir sobre os filmes dos Straub a partir da noção de "ensaísmo dos outros". Alter matiza essa difícil questão, ao perguntar se não seria necessário romper até mesmo com a associação do ensaio fílmico a uma posição subjetiva ou autoral. Na opinião dela, o ensaio fílmico funciona principalmente como "um gênero de crítica sociopolítica que usa os sons e as imagens de maneiras imprevisíveis para produzir teoria" (ALTER, 2018, p. 10). Parafraseando Jean-Pierre Gorin, ela sugere que o ensaio fílmico é principalmente uma instância de organização dos materiais cinematográficos "que apaga todas as fronteiras do processo de produção", permitindo que a narração se beneficie de uma pluralidade de vozes e posições subjetivas.

[105] É preciso ponderar, sem dúvida, que ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990 o gênero do ensaio fílmico foi se tornando cada vez mais difundido e generalizado nas práticas audiovisuais, inclusive as televisivas, algo que leva Elsaesser a problematizar, em um texto de 2015, intitulado "The essay film: From film festival favorite to flexible commodity form?" (ELSAESSER, 2017), a existência de um processo de comoditização nessa categoria.

Nos ensaios de Farocki, em particular, nos resta avaliar se não há um jogo labiríntico entre a retirada do sujeito — com o ritmo maquínico da montagem, a exibição de imagens computacionais, o excesso de objetividade dos comentários — e a sua restituição pela montagem, nos momentos em que os sentidos são deslocados por intervenções irônicas ou imprevistas por meio da palavra. Resta sempre um intervalo fundamental, em todo o caso, para promover o engajamento do espectador e incitá-lo a trabalhar sob uma postura crítica do olhar. Afinal de contas, afirma Alter, um dos pontos chave da forma do ensaio é a capacidade de engajar o público ativamente, sendo que "o ensaio fílmico, no seu âmago, é uma forma de crítica".

Os Straub, influências decisivas para todo o cinema de Farocki, podem também fornecer um modelo de compreensão significativo para a sua forma de abordagem do ensaio fílmico. Como aponta Mateus Araújo (2013), a tendência às intervenções excessivas, as opiniões e as reflexões em relação ao que se mostra "são categoricamente recusadas pelos Straub, que chegam a criticá-las nos filmes de seus colegas", como Godard, Kluge, Marker e Varda. A reserva de discrição e objetividade que Farocki adota, ao articular argumentativamente imagens e sons (se considerarmos que a voz *over*, para ele, é geralmente descritiva), permitem supor algum grau de similitude com a forma ensaística preconizada pelos Straub. É preciso ponderar, claro, que os filmes do cineasta alemão têm nível maior de intervenção que os dos Straub, e constituem talvez um ponto médio na escala da reflexividade. O próprio Farocki não nega encontrar referências importantes em Marker, Godard e Kluge — esse último, por exemplo, "opera com um discurso racional e estruturado (apesar de fragmentário e descontínuo)", a fim de pensar, "numa perspectiva crítica e de esquerda, os impasses e a dinâmica da vida das pessoas no estágio atual do capitalismo" (ARAUJO, 1995). Caberia analisar, ainda, a proximidade estilística dos filmes de Farocki com os de Bitomsky, que foi seu parceiro em diversas ocasiões.

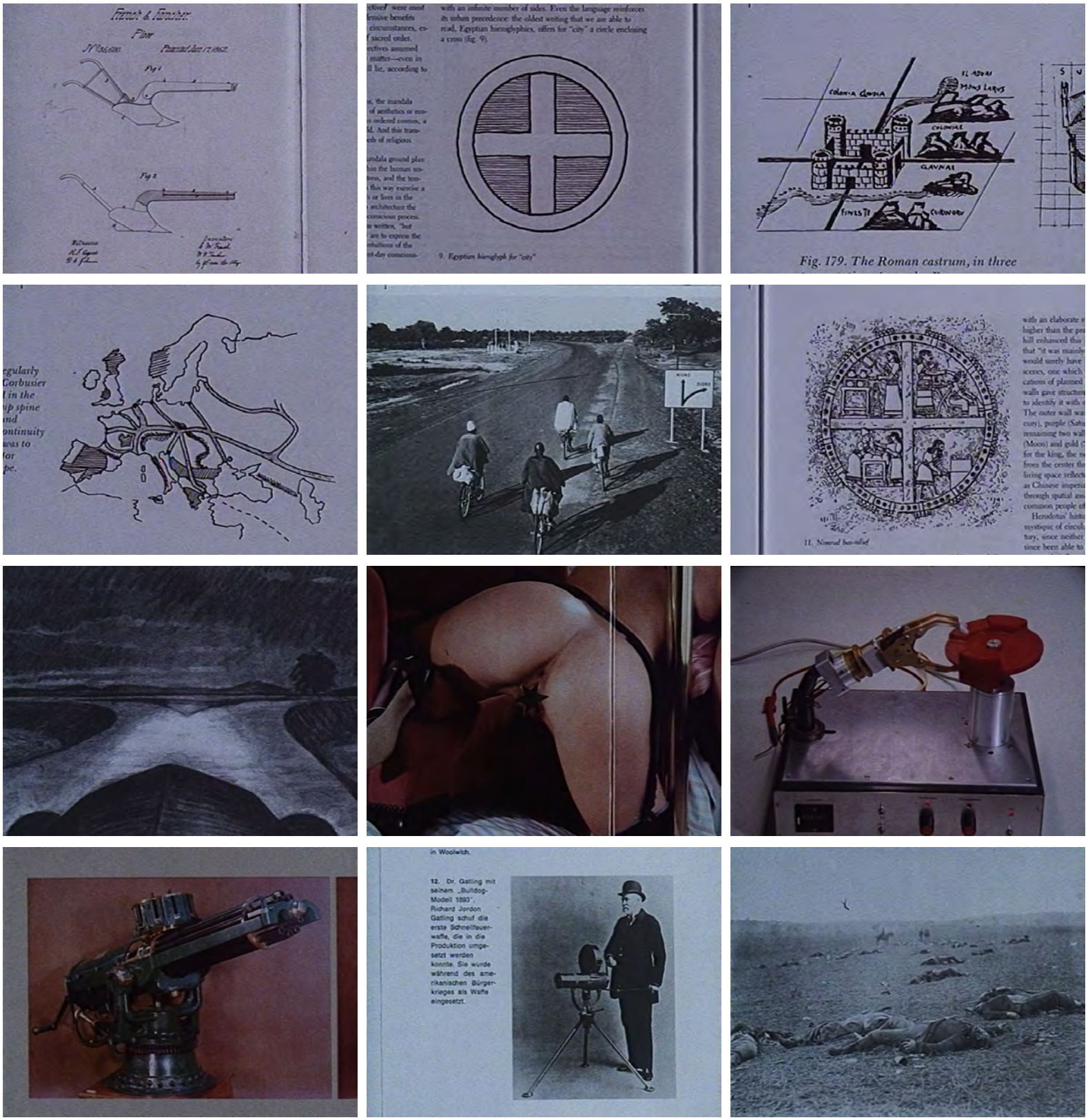
Acreditamos que esses aspectos são importantes para uma compreensão pertinente da obra de Farocki, especialmente se lembrarmos que ele mesmo definiu a atividade do cineasta como uma "montagem de ideias", no filme *Entre duas guerras*, e que, mais tarde, ele diria que o cinema é uma "forma de inteligência". O ensaio fílmico é, acima de tudo, uma forma que produz estranhamentos, que induz deslocamentos entre ideias e contextos, contribuindo para desnaturalizar os fenômenos apreendidos (bem como suas representações), e para desafiar, como afirma Alter (2018, p. 13), "os modos fixados de ver e de entender o mundo".

4.1 Ver como se vê

Após o brevíssimo preâmbulo de *Como se vê*, descrito acima, a imagem é substituída por uma cartela de título com as letras claras, contrastadas em fundo negro[106]. O título traz uma dupla questão, podendo ser entendido tanto como a afirmação, algo assertiva, de um conhecimento, quanto como uma interrogação sobre o funcionamento da visão. Ambos os sentidos estão presentes no preâmbulo, uma vez que trata-se, justamente, de pensar *de que modo vemos* e entendemos o arado-canhão. Após a cartela de título, a mobilização de outros elementos prolonga e multiplica os sentidos iniciais, de modo a estabelecer uma rede complexa de contrapontos conceituais e/ou visuais. Primeiro, vemos o desenho de uma cruz, no interior de um círculo, imagem que, segundo a voz *over,* constitui o símbolo egípcio para "cidade": "quando dois caminhos se cruzavam, constituía-se uma cidade". De novo, a produção e a organização da vida social, representadas por seu elemento fundador (a cidade), são associadas à guerra. Sobre o desenho de um *castrum* romano (área do terreno reservada para o acantonamento das legiões), cortado exatamente por uma cruz, a voz *over* afirma que "os militares chegam ao cruzamento, para controlar dois caminhos num só ponto".

A narração vem logo associar, de maneira paratática, um terceiro elemento, ligados à capitalização e ao comércio, dizendo que "o mercador chega para vender aos viajantes que vêm de dois caminhos; o viajante é obrigado a parar. Assim se constitui uma cidade". É como se o elemento inicial, da cruz hieroglífica, fosse desdobrado em outras camadas, complexificando a imagem que temos de uma cidade. A forma do filme vai se tornando, como dizia Adorno (1970, p. 185), um "enigma de imagem" [*Vexierbild*], cuja tensão entre as partes separa determinados signos e os recombina, em uma escritura crítica. No plano seguinte, que mostra a gravura de um mapa da Europa, com as rotas em destaque, a pausa do viajante é retomada como um momento de contemplação dos caminhos possíveis na estrada. "É dessa tomada de consciência que surge a cidade", escutamos.

[106] Parte da reflexão aqui apresentada toma como base o artigo "Desfazendo a trama das imagens técnicas: Crítica da visibilidade midiática segundo Harun Farocki" (FLORES; GUIMARÃES, 2020c), publicado por este autor e por César Guimarães.



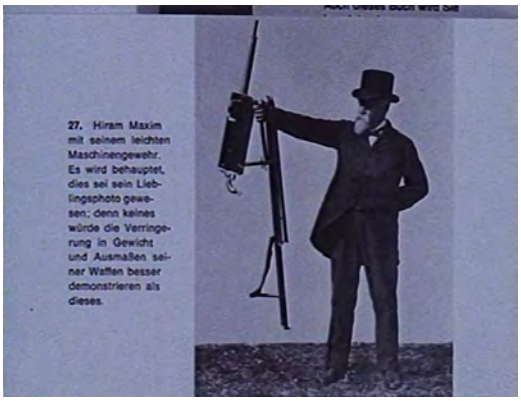
Figuras 49A a 49L: Alguns dos planos iniciais de *Como se vê*.

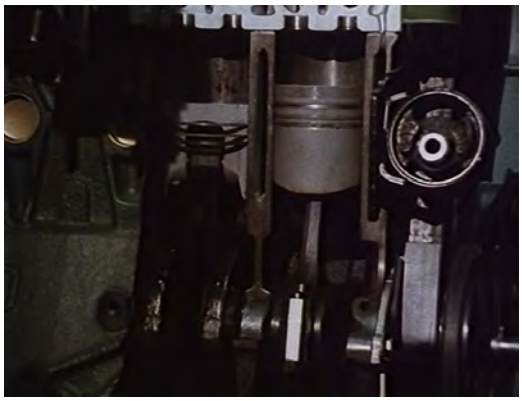
O plano seguinte mostra o mesmo esquema da cruz hieroglífica egípcia, mas cada uma de suas quatro seções está aberta e preenchida por representações de relações sociais ou de trabalho. De maneira similar, Farocki corta por dentro as imagens do mundo, figuras e representações que pertencem a diferentes contextos sócio-históricos, para refletir sobre o modo *como se vê*, a partir delas. Ao mesmo tempo, ele as reconecta a campos de força maiores, redes de relações e transferências que permitem compreendê-las de maneiras novas, por vezes insólitas — nisso que David Rodowick vai chamar de "a consciência libertada de Harun Farocki" (RODOWICK, 2017). A narração continua a passar por imagens de estradas e curvas, de cruzamentos e bifurcações, até chegar a uma comparação nada trivial, entre a velocidade rodoviária na Alemanha Ocidental e no nazismo. Para compreender essa analogia complexa, situemos o filme na trajetória de Farocki e observemos algumas das conexões que ele forja.

Como se vê dá continuidade a reflexões presentes em filmes anteriores, como *Indústria e fotografia*, sobre a gradativa mecanização e alienação do trabalho humano, especialmente as funções assumidas pelas máquinas de visão e pelas mídias ao longo da história. Além disso, ele mobiliza uma preocupação marcante na obra do diretor: a relação intrincada entre guerra, economia e tecnologia. O que desejamos destacar, inicialmente, é a disposição propriamente cinematográfica dos materiais convocados — ilustrações, fotografias, esquemas técnicos e gráficos, elementos de história das técnicas — e o método crítico utilizado para desconstruir o modo usual como as coisas são vistas. Opera-se uma combinação entre a retomada das imagens e o comentário em voz *over*, que tece conexões entre elas. Além disso, o filme concede uma nova legibilidade às coisas mostradas, ao expor a materialidade dos documentos citados ou mencionados e ao dar a ver, reenquadradas, as páginas dos livros de onde foram extraídas as fotografias, desenhos, gráficos, ilustrações e documentos, bem como algumas das formulações dos autores mencionados e comentados, como Mary Kaldor (*Rütungsbarock*), Hannah Arendt (*Victa ativa: oder Vom tätigen Leben), Mike Cooley (Produkt für das Leben statt Waffen für den Tod), David. F. Noble (Maschinen gegen Menschen) e Günther Anders (Die Antiquiertheit des Menschen).*

À impessoalidade e à "naturalidade" do título em português, o cineasta opõe um segundo modo de ver, desvelando de que modo um determinado traçado do visível, que hoje nos aparece como demasiado familiar, foi forjado no conflituoso âmbito sócio-histórico das sociedades ocidentais. Um panorama que abrange desde as

matanças promovidas pelo colonialismo britânico, na Índia e nos países africanos — quando o marechal inglês Kitchner "testou" a metralhadora Maxim, massacrando 7.000 sudaneses madistas em Ondurman — até as mortes em massa nas duas grandes guerras mundiais (das trincheiras aos uso de tanques motorizados, adaptados inicialmente a partir do trator), sem esquecer dos campos de concentração e de extermínio criados pelos nazistas. Desde o início do filme, vemos os vínculos intrínsecos entre o desenvolvimento de certas tecnologias, guiadas pelo princípio de racionalização, e a guerra, a destruição, a violência, como no caso da metralhadora criada pelo estadunidense Hiran Maxim em 1883 e vendida aos governos europeus. Idealizando que a máquina pouparia vidas, ele se baseara no mesmo princípio do motor de combustão, uma técnica "econômica" de reutilização. Arrefecida pela água, a metralhadora Maxim "aproveita" automaticamente a energia do recuo do disparo de uma bala para lançar outra — o que também remete à lógica do *Verbund* observada por Farocki em outros filmes. Ao contrário da suposta utopia de seu inventor, ela mata mais gente de uma só vez, ao disparar 600 tiros por minuto, motivo pelo qual "exigirá" exércitos mais numerosos. Nesse momento, a montagem mostra, uma após a outra, a imagem de uma fotografia da metralhadora Maxim, uma charge no qual outra metralhadora expele carros (entrelaçamento da guerra e da produção), uma fotografia do inventor ao lado de sua máquina mortal e, por último, uma imagem dos pistões de um motor em movimento — como que demarcando uma rede de transferência tecnológica e sua inscrição no presente (FIG. 50).





Figuras 50A, 50B e 50C: Em *Como se vê*, sequência sobre a metralhadora Maxim, terminando com plano de um motor a pistão, que demarca a rede de transferência tecnológica.

Em outra passagem, ao relembrar e mostrar que, no Museu Alemão, em Munique, o primeiro modelo de computador inventado por Konrad Zuse em 1943 está ao lado da mesa onde Otto Hahn, em 1938, calculou a energia liberada pela fissão nuclear, o comentário nos diz que "o computador, a fissão nuclear e os mísseis teleguiados foram desenvolvidos numa época em que nunca se vira tantos trabalhadores forçados em solo alemão". Com efeito, indústrias e corporações alemãs, como a AEG, a BMW, a Daimler-Benz, Deutsche Bank, a IG Farben, a Krupp, a Siemens, a Thyssen e a Volkswagen se serviram de mão de obra escrava, sobretudo judia, sem falar que os próprios campos de concentração se definiam como "campos de trabalho". Em uma das sequências do filme, por volta dos 55 minutos, Farocki realiza uma comparação justamente entre a Siemens, com as correias de transmissão, e a AEG, baseada no motor elétrico. "À esquerda, a Siemens, com as correias de transmissão: são os caminhos de ferro. O comboio, meio de transporte da primeira revolução industrial […] faz a ligação de horários e percursos pré-determinados. Essa operação crítica, que nos faz ver sob outro prisma o que vemos habitualmente de maneira irrefletida, não é simples nem direta, como notamos claramente nos dez minutos iniciais do filme.

De volta à gênese das cidades, o comentário menciona o planejamento das rotas civilizatórias, a construção das rodovias e o planejamento humano das paisagens. Os desenhos e diagramas inscritos no papel, como o hieróglifo egípcio e o *castrum* romano são intercalados a imagens variadas, como a fotografia de ciclistas que se encaminham para a bifurcação e os faróis que iluminam uma estrada que se divide. A bifurcação será convocada ao longo do filme como metáfora para uma rota não tomada, entre as possibilidades sócio-históricas que poderiam ter sido percorridas pela civilização ocidental. Como sabemos desde Foucault, tudo aquilo que pode ser visto e pensado no universo social demanda, em primeiro lugar, que coloquemos em perspectiva sua contingência fundamental, pois o chamado mundo humano poderia ter se configurado de vários modos distintos, no decorrer da história, sendo que o próprio tempo histórico é resultado de uma ordenação específica. Diante das técnicas de construção das rodovias e do planejamento moderno das paisagens, a bifurcação aponta para uma possibilidade apagada, como se o instante de contemplação para se decidir entre dois caminhos fosse ultrapassado pelo imperativo de uma única direção, o progresso.

Após a divisão na estrada iluminada pelo farol, contudo, vemos uma imagem que destoa da linha argumentativa tomada até então: a foto pornográfica de uma mulher com roupas íntimas, e uma estrela encobrindo o orifício anal. Operando um tipo de contraponto composicional, no qual um tema distante é convocado para perto, em uma reflexão que se mostrava coesa, a aparição dessa fotografia traz três consequências principais. Primeiro, ela interrompe e desloca subitamente a rede de sentidos articulada pelo ensaio fílmico até então, fazendo com que a questão — do arado ao canhão, da cidade à guerra — não se feche em um ponto ou uma tese demasiado estável. Como afirma Adorno (2003, p. 35), em seu conhecido texto, "é inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido". O ensaio, que "não quer procurar o eterno no transitório […] mas sim eternizar o transitório" (ADORNO, 2003, p. 27), suspende também o conceito tradicional de método, "manejando assuntos que, segundo as regras do jogo, seriam considerados dedutíveis, mas sem buscar a sua dedução definitiva" (ADORNO, 2003, p. 27).

Em Farocki, cuja formação intelectual marxista pode ser rastreada não apenas nos filmes, como também em artigos para jornais e entrevistas, o pensamento dialético não fica preso à necessidade de síntese ou de determinações abstratas. Ainda que preservando certa tendência à organizações das ideias em pares de tensão, comparações, oposições, choques conceituais e contrapontos variáveis, ele encontra uma forma de organização dialética que preserva, nas imagens, uma autonomia, e nos objetos examinados uma dose de incerteza. Sublinhemos — segundo os termos de Jacques Rancière — a modalidade de pensamento dialético (em seu desdobramento incerto e infinito) à qual associamos a montagem farockiana:

> Em suma, a dialética simples, tomada de empréstimo a Marx e Brecht — que consiste em desvelar, por trás da aparência visível, a potência de uma totalidade feita de contradições — encontra o seu reverso, conforme formulado por Adorno e Horkheimer: a própria luz assim lançada, sobre a conexão dos fenômenos, participa da operação de destruição que só conhece as coisas para melhor as submeter a uma operação de controle absoluto. Com base nisso, a dialética, para evitar o risco de contribuir para aquilo que ela denuncia, deve se redobrar ao infinito, sem a certeza de saber como se deve mostrar, e a que a demonstração deve conduzir (RANCIÈRE, 2015, p. 194).

A segunda consequência da inserção dessa foto pornográfica é que ela adiciona camadas de sentido imperceptíveis para o conjunto dos elementos

convocados, o que deixa entrever relações complexas entre as esferas da produção e do consumo das imagens. A imagem pornográfica, que se repete em outros momentos do filme, permite que a argumentação adquira um enredamento intricado, sem que se perca a sobriedade do estilo ou o rigor do pensamento. Ela compartilharia com a paisagem rodoviária, por exemplo, um princípio de *operatividade*, segundo o qual o olhar não é mais convocado por uma lógica da contemplação ou da compreensão, mas sim da velocidade, da ação e do consumo. Na imagem seguinte, a montagem mostra uma mão mecânica que tenta agarrar um disco (dotado de diferentes relevos), o que conecta a operacionalização da imagem e da paisagem ao movimento do corpo que é apreendido, traduzido e assimilado roboticamente, por uma operação da máquina.

No mesmo exemplo, uma terceira consequência da lógica de montagem, que estabelece associações entre contextos distantes, é a preservação de uma autonomia do visual em relação ao literário. Por conhecer o valor da palavra, ao ponto de Elsaesser afirmar que ele "provavelmente é mais brilhante como escritor do que como cineasta" (ELSAESSER, 2004, p. 103), Farocki entende a necessidade de se buscar, para além do fechamento de um roteiro ou de uma ideia, "ordens rítmicas e composicionais nas imagens" capazes de "minar o poder do comentário" (FAROCKI; BLÜMLINGER, p. 299) e "fortalecer o nível da imagem" (FAROCKI; BLÜMLINGER, p. 300). Guardadas as devidas diferenças, esse método se aproxima da noção de "montagem distancial" cunhada por Artavazd Pelechian (PELECHIAN, 2015). Ao refinar seu método de montagem a partir dos mestres Eisenstein e Vertov, o realizador armênio enfatiza alguns princípios de sua abordagem: o caráter musical de composição, que dá independência à imagem em relação ao som direto e ao comentário; a repetição, "que confere ao filme completude poética" (PELECHIAN, 2015, p. 174); por fim, congregando os dois primeiros, a interação a distância entre as imagens, que dá "maior capacidade e multiplicidade de planos ao movimento da ideia fundamental de continuidade dialética e infinidade do desenvolvimento social" (p. 178). Para Farocki, em particular, isso significa que "não se deve simplesmente montar dois planos contíguos. Mesmo as imagens que estão bastante afastadas comentam umas sobre as outras" (FAROCKI; BLÜMLINGER, p. 300).

Uma das motivações do cineasta alemão, relacionada ao seu enfrentamento das formas convencionais de cinema e televisão, é "fazer um filme cuja estrutura não seja governada por uma narrativa" (FAROCKI in ALTER, 299). Assim, os chamados *Querschnittfilme* ou "filmes transversais" estão no escopo de referências do diretor,

ecoando por exemplo na sua definição de *montagem transversal*. Mas, além deles, os filmes de Pelechian e a música serial de Schöenberg oferecem modelos alternativos de composição para as imagens[107]. A montagem de Farocki, como sugere Thomas Voltzenlogel, pode ser aproximada de um filme como *Introdução a "Música de acompanhamento para uma cena cinematográfica" de Arnold Schönberg* (*Einleintung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielscene*, 1972), na medida em que ambas buscam, na contramão da ordenação cronológica:

> Dinamitar a ordem temporal dos eventos e de suas imagens [...]. Recompõe-se, assim, uma nova configuração sensível das imagens, novas possibilidades de circulação, permitindo que o espectador estabeleça novas relações entre as imagens e, portanto, novas reflexões, não apenas sobre as imagens, mas também sobre a história e sobre a nossa presente situação (VOLTZENLOGEL, 2017, p. 23).

Como se vê e *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988) seguem uma lógica de repetição e variação na montagem, de modo que os materiais são ordenados como permutações de séries — constituídas por comentários, sons, gravuras, fotografias e breves filmagens — que orbitam em torno de conjuntos recorrentes de temas. Os trechos filmados que aparecem, sempre curtos e no geral desprovidos de comentários falados, pontuam estruturalmente o desenvolvimento dos fios narrativos, mas geram também um ritmo algo maquinal (bem próxima do método serial), que de certa maneira se deixa co-determinar pelas condições mecânicas da sociedade industrial, que ele ulteriormente busca criticar. Constituem-se padrões de sinais que oscilam entre a contiguidade e o atraso, entre a sequência e a "interação distancial", de modo que elementos que a princípio não possuem um sentido determinado podem adquirir novas possibilidades de interpretação, à medida que o filme decorre. Mas os comentários trazem, vez ou outra, uma tendência especulativa ou irônica que subverte a objetividade aparente dessa dinâmica de mimetização mecânica, acarretando um fator de indecibilidade. É nesse movimento de contínua sustentação de uma constelação não fechada de imagens do mundo, capaz de resguardar uma margem fecunda de sentidos e interpretações em tensionamento, que a montagem farockiana encontra seu fundamento crítico principal.

[107] Em *Interface*, de fato, Farocki vai afirmar que no período em que realizou *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, lançado três anos depois de *Como se vê*, ele estava influenciado pelas ideias musicais de composição serial.

Quando vemos a sequência da emergência das cidades, em *Como se vê*, há toda uma depuração visual de elementos sócio-históricos que se condensam na gravura do hieróglifo. O hieróglifo, como bem indica Michael Cowan (2008, p. 72), "também aponta, uma vez mais, para a emergência do cinema e as aspirações ligadas ao novo meio em seus primeiros anos." Assim, ele remeteria ao sonho dos antigos teóricos do cinema de encontrar, no dispositivo, uma nova linguagem universal, de escrita figurativa. "O cineasta, como o viajante, pausa e se detém nas imagens para experimentar diferentes contextos, conexões e maneiras de ver ou de entender" (COWAN, 2008: 73).

Definir o cinema de Farocki nos moldes de uma racionalidade que se manifesta puramente como discurso seria perder de vista as relações minuciosas entre temas e motivos visuais. Em *Como se vê*, Farocki valoriza as qualidades rítmicas e figurativas dos materiais, promovendo, junto à tessitura da narração, configurações "circulares" de sentido. Não por acaso, a lógica da *repetição* é um dos principais procedimentos da montagem de Farocki, especialmente nos seus ensaios mais canônicos. A menção à cidade, presente no início de *Como se vê*, retorna mais tarde, a propósito do criador da máquina de calcular e do computador na Alemanha. Ouvimos que Konrad Suze, após assistir a *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, fizera um desenho no qual as ruas convergiam para a cidade, em todas as direções, cruzando-se entre si com ângulos de 60 graus. Superposta a um dos esquemas do inventor, a voz do comentário vem promover a associação: o computador inventado por Suze era também um sistema de tráfego dotado de uma série de bifurcações, cada uma conduzindo a "sim" ou "não", a "1" ou "0". Agora, nesse presente decodificado pelo filme, não se trata nem do cruzamento imprevisto (simbologia da sorte, associada ao trevo de quatro folhas), nem da possibilidade de pararmos, hesitantes, diante da encruzilhada. Não é que não se possa mais fazer escolhas, mas agora elas são coagidas por um padrão binário, governado pelo cálculo matemático, que torna os caminhos rápidos e funcionais, infovias velozes para o transporte de dados. Assim como a cidade, mais tarde, será percorrida de novas maneiras e monitorada à distância pelas câmaras de vigilância — como vemos em *Contra-música* (2004) — a aparição dos algoritmos dos computadores, combinados com as mais diferentes máquinas, desde um torno até uma câmera de vídeo, dispensa o trabalho das mãos humanas e conduz a uma redução do papel da imagem, conferindo ao espectador também um novo estatuto.

A montagem de Farocki, em sua tarefa de vocação pedagógica, pretende, justamente, devolver ao espectador uma margem de engajamento ativo no processo de apreciação das imagens. De maneira sucinta, a repetição e variação dos elementos sonoros e visuais permite, por um lado, que os traços da argumentação ensaística continuem a se transformar diante dos olhos, ecoando na memória de quem vê; por outro lado, a própria atividade da montagem, com sua a dinâmica aberta de interpretação e produção dos sentidos, torna-se visível (VOLTZENLOGEL, 2017, p. 25). O que surge é um fluxo de pensamento aberto no qual cada sujeito, ao participar como co-produtor de ideias na duração do filme, adquire uma consciência aprimorada sobre as conexões e representações que estruturam as imagens do mundo. Como afirma Werner Kließ, sobre o projeto *Auvico* de Farocki e Bitomsky, que tencionava propagar instruções didáticas sobre os efeitos pedagógicos das mídias de massas, "aprendemos a linguagem do cinema de maneira inconsciente, muitos não sabem sequer que aprenderam algo. Ver e compreender as imagens é considerado algo natural" (KLIEß, 1970). Farocki e Bitomsky, na linha de seus dois programas televisivos inspirados na teoria marxista (abordados no capítulo dois), buscavam desnaturalizar os modo de olhar para o mundo, elegendo "códigos culturais e especiais" para "conectá-los por meio da montagem" (KLIEß, 1970). É nas conexões, nas idas e vindas das imagens e dos sons, que os planos adquirem significados efetivos e explicitam, provisoriamente, os "códigos" fílmicos ou midiáticos que condicionam a realidade social.

Em outras ocasiões, os elementos repetidos abrem novos ciclos de pensamento e renovam a apreensão dos elementos do mundo, pela via do trabalho com a imagem. É o caso do final de *Como se vê*, no qual o trecho da sessão de dublagem, que já havia sido usado em dois outros momentos do filme, desmistifica a imagem pornográfica, ao evidenciar que ela resulta de um trabalho de modulação do olhar e da voz. Mas a repetição, associada à lógica de montagem entre planos não contíguos, permite que as séries temáticas sejam ramificadas e depois reagrupadas, quando um mesmo plano surge, pela segunda ou terceira vez, com novos significados. A relação entre as partes encontra, assim, um equilíbrio peculiar, que evita um movimento generalizante e prefere desvalar, detalhe por detalhe, uma imagem do mundo mais ampla. Como apontava Farocki em *Sobre* 'Song of Ceylon'*, de Basil Wright*: "Em vez de um lampejo fugidio do todo, é preferível mostrar algumas particularidades em detalhes", pois assim "uma ideia do todo pode emergir".

* * *

Para realçar como funciona a escritura de *Como se vê*, tentemos apanhar, em meio ao ritmo *giratório* da montagem (para fazer um jogo com os giros dos motores, que tanto vemos no filme), o desenvolvimento de um dos seus principais temas: a substituição do tear manual pelo mecânico, processo que originou o domínio das imagens pelo cálculo e pela matematização[108]. Após passarmos pela cidade, pelo *castrum*, pela bifurcação, pela imagem pornográfica, pela mão mecânica, começa um trecho dedicado à metralhadora. Vemos a imagem do primeiro modelo, criado em 1861 (também na Guerra Civil dos Estados Unidos, assim como o arado-canhão), com uma manivela para mudar os canos das balas. Segue-se uma fotografia de seu inventor, Gatling, com a mão na manivela (algo que remete às primeiras câmeras de cinema). À época, ele justificou a sua invenção afirmando que queria salvar as vidas dos soldados. "Um método de racionalização", afirma a voz *over*, que logo será contraposta por um gesto da montagem que traz, dentro do mesmo bloco temático, a fotografia de diversos soldados mortos no campo de batalha. Mais importante ainda, essa fotografia ocupa a tela por cerca de dez segundos, sem intervenções de áudio, como se um parêntesis fosse colocado e demandasse a meditação do espectador. O silêncio é rompido pela voz *over*, que refuta objetivamente o pretexto de Gatling ao dizer que, "com uma metralhadora, se pode matar mais gente, sendo precisos, assim, exércitos maiores e não menores". Argumento cirúrgico, logo seguido por um bloco temático sobre a produção e o trabalho: uma fotografia mostra, ao fundo, camponeses lavrando a terra, enquanto, no primeiro plano, outro camponês posa para a câmera, ao lado de um suporte de madeira com caveiras. A narração repete e desloca o argumento anterior, dizendo que, "quando os produtos são feitos pela máquina, são precisos menos operários, mas maiores mercados".

Antes de chegar ao tear, Farocki menciona a metralhadora Maxim, cujo princípio é semelhante ao motor de combustão, conforme afirma a narração, outra vez entrelaçando os blocos da guerra e da produção. Por vezes, como ocorre nesse momento, vemos planos de passagem curiosos, mostrando máquinas em operação, por alguns segundos, seja em ritmo constante, relativamente lento, seja em velocidade

[108] Os outros seriam: o arado, a arma, o carro, o computador, a máquina e o motor de pistão.

rapidíssima. Eles parecem oferecer, concomitantemente, uma suspensão de intervalo rítmico e um referencial tecnológico para as questões discutidas (mecanização, aceleração, produção). A seguir, retoma-se o tema do planejamento das estradas, porém em contexto específico. Enquanto a tela mostra a imagem de um trevo rodoviário, a narração começa a jogar com as palavras, dizendo que o trevo é um cruzamento, um símbolo da sorte (logo, do imprevisto, dado que apenas os numes podem prever o futuro), mas que os serviços rodoviários usam a palavra cruz e não cruzamento. A cruz reagrupa, aqui, alguns dos temas anteriores, em particular a cidade, o militarismo e o comércio.

Não se trata, contudo, de um trevo qualquer, como afirma a narração, ao fazer referência ao projeto nazista conhecido como Reichsautobahn, sistema de controle e integração das estradas abordado por Hartmut Bitomsky no ensaio fílmico *Reichsautobahn* (1986): "Aqui, perto de Frankfurt, em 1933, abriu-se o primeiro terreno para a autoestrada alemã". A reflexão prossegue, sugerindo que o padrão de construção se destina, basicamente, a impulsionar um movimento contínuo dos motoristas, operacionalizando o olhar e o destino dos viajantes (é o fim do princípio da sorte, substituído pelo primado do cálculo e da previsão). Brevemente, vemos a fotografia de uma bifurcação feita em Moscou, no ano de 1941, conforme explica a voz *over*, seguida de uma das formulações mais abissais do filme. Enquanto vemos o trevo anterior, agora de um ponto de vista elevado (provavelmente de helicóptero), ouvimos que "a Alemanha Ocidental, muito menor do que a Alemanha de Hitler foi ou queria ser, começou a crescer em velocidade. A Alemanha Ocidental excedeu os planos feitos pelos nazistas".

Farocki problematiza os pressupostos da técnica de construção das estradas, mostrando um desenho de projeto de 1937, com curvas abruptas demais, e comparando-o com uma gravura de curvas largas, que permite maiores velocidades. A analogia não deixa de remeter aos anos de militância estudantil, quando uma das principais pautas sustentadas pelos estudantes era a necessidade de des-nazificação da Alemanha Ocidental, que ainda guardava traços do regime totalitário. Ele estabelece uma percepção sofisticada quanto à continuidade, e até superação tecnológica, que o capitalismo estabelece, para além dos fatores ideológicos, em relação ao período nazista, cujos eixos de sustentação também eram a produção, o transporte, a

propaganda (cinema/rádio) e a guerra[109]. O ponto chave da narração é que a diferença entre as estradas da Alemanha Ocidental e da Alemanha Nazista não se deve necessariamente a uma posição moral, mas ao surgimento de máquinas de cálculo mais poderosas, capazes de resolver os problemas matemáticos de clotóides, com poder máximo de racionalização.

A colonização, um dos pilares do totalitarismo segundo Hannah Arendt (mas também do capitalismo), é convocada a seguir, quando vemos o rastro de uma via militar romana por baixo de um terreno agrícola: um corte na paisagem, um princípio de linha reta. A seguir, vemos uma via que se estende infinitamente sobre a água, uma ponte em direção ao horizonte. "Foi assim que os colonialistas dividiram os continentes, como a África, mas um bom carniceiro não corta simplesmente o animal", afirma a narração, enquanto vemos o desenho de um boi com as seções do corpo tracejadas. "Ele corta-o de acordo com suas linhas de crescimento; a forma como ele corta revela respeito pela história de sua evolução". Então, vemos um plano de passagem, com uma máquina que movimenta, em alta velocidade, papéis que parecem cartas. Ele é sucedido pela fotografia de soldados ingleses na Índia, posando ao lado de uma metralhadora. "Até a grande guerra, os europeus testaram a metralhadora nas suas colônias", ouvimos, sendo que "os alemães usaram-na contra os Hereros e os Hottentotten".

Surge uma nova fotografia, relacionada ao massacre de 7 mil soldados islâmicos perto de Ondurman, no Sudão. O argumento vai ficando cada vez mais definido, embora nunca fechado: esses são os "mercados" mortíferos, demandados pelo novo produto que, afirmava-se, salvaria as vidas de soldados. Então, o primeiro tema do filme é repetido, na imagem seguinte, a fotografia de um arado puxado por um cavalo, conduzido por uma mãe e duas filhas. As mulheres trabalham a terra enquanto os homens vão para a guerra. A narração nos diz que "no início da Primeira Guerra os europeus já usavam a metralhadora há 50 anos, mas ainda não tinham experimentado tudo". Ela elenca episódios nos quais o armamento foi usado, como Neuve-Chapelle, em março de 1915, Fricourt, em julho de 1916, e Paschendale, em 1917.

[109] Que o capitalismo também promoveu genocídios e extermínios em massa, tanto Hannah Arendt quanto Pelechian não deixam de nos recordar. O cineasta armênio realizou o filme *Nós* justamente para sublinhar o horror das guerras imperialistas, que deixaram a marca indelével de quase 2 milhões de armênios massacrados em 1915.

É nesse momento que surge pela primeira vez a máquina de tear, operada por uma mão em um plano de breve duração, mas que inaugura um dos motivos centrais do filme. Curiosamente, ele é usado com função similar à dos planos de passagem, ocupados em geral por máquinas com um nível mais elevado de mecanização. A seguir, um novo bloco retoma a comparação entre a Alemanha Nazista e a Alemanha Ocidental, ao afirmar que não basta operacionalizar as estradas, é preciso operacionalizar o olhar do condutor, para que ele não canse a sua visão ao dirigir. Vemos o caso de Werra, no qual a ponte perde o formato de tábua e de linha reta, ao ser "suavizada" por uma curvatura ligeira, que "segue a inclinação das colinas", mas que também obnubila a função da construção. "A ponte perde seu significado, só a estrada e a condução são importantes", escutamos. Na passagem da linha reta para a linha curva, que orienta e antecipa a visão do motorista; da ponte brusca, em formato de tábua, para a ponte incorporada, *fundida* à estrada, estaria inscrita a expropriação da possibilidade de contemplação; uma transformação que Farocki capta, habilmente, em uma ampla rede de associações midiáticas.

Após vermos desenhos de estradas encurvadas, a montagem retoma o contexto da Primeira Guerra e traz uma fotografia com soldados ingleses, que atravessam uma vila devastada ao lado de um tanque blindado. O tanque, como o filme sugere mais tarde, acarreta a motorização do campo de batalha, instaurando um novo deslocamento em relação à fase da metralhadora. A narração afirma que "essas imagens não pretendem significar nada, servem apenas para fazer movimentar os olhos; é como quando se movimenta os cavalos que não trabalham e que não são livres". O cavalo, sabemos, é uma figura fundadora para as possibilidades do primeiro cinema, devido às experiências de cronofotografia realizadas por Étienne-Jules Marey e aos experimentos com múltiplas câmeras de Eadweard Muybridge, baseado no mesmo princípio da pistola Colt. Podemos entender essa menção aos cavalos, portanto, "que não trabalham e que não são livres", como uma metáfora para o próprio olhar, que teria sido domesticado pelas mídias da imagem à maneira de animais de carga ou de corrida.

Outra noção mobilizada pelo filme, como desdobramento da crescente operatividade das atividades de visão e produção, é a de velocidade. Primeiro, ela vem associada aos contextos de movimentação do carro na autoestrada e de aumento da produtividade na fábrica. Mas à medida que os planos se articulam, ela adquire uma significação abrangente, que permeia toda a estrutura do mundo capitalista, em

suas esferas de transporte, produção, consumo e destruição. Após a fotografia do tanque mencionada acima, vemos uma série de associações com as estradas da Alemanha Ocidental, para a qual, em função de seu ritmo de desenvolvimento, "as folhas do trevo são lentas demais". Para torná-la mais veloz, é necessário construir verdadeiros nós de rampas, estradas, entradas e saídas, em uma forma puramente funcional: nada, nela, nos faz imaginar que um viajante possa fazer uma pausa e fundar uma cidade, diz a narração. Em *Indústria e fotografia* (1979), também, Farocki analisava de que modo os sucessivos "avanços" e as modificações no forno industrial obstruem a relação entre forma e função. O delírio tecnológico das vias ultra-velozes, das paisagens cortadas por linhas, soterra os fundamentos da cidade e seus mecanismos de organização. A montagem é o que permite escavá-los.

Farocki convoca, a seguir, o episódio da Revolução Alemã de 1918-1919 em Berlim, marco do fim da Primeira Guerra, quando trabalhadores unidos à Liga Espartaquista, liderada por Rosa Luxemburgo, tomaram o bairro do jornal. Segundo a narração, as barricadas feitas de pilhas de jornais ocupadas por diferentes classes forneceriam uma contra-imagem: uma contra-ação. Da mesma forma, o modelo do carro híbrido idealizado por Cooley, um tema importante do filme, no qual o próprio Farocki aparece em cena para entrevistar o inventor, fornece um contraponto ao modelo capitalista: não tanto pela tecnologia em si, mas sim pelo modo de organização coletivista do trabalho. No momento seguinte, a narração problematiza o episódio dos rebeldes de 1919 (os soldados espartaquistas), afirmando que não os reconhecemos imediatamente como rebeldes, pois eles se vestem como soldados do governo: "à primeira vista, é irreconhecível quem obedece e quem se revolta", pois a diferenciação é sempre mais sutil. Então, vemos outra sequência da metralhadora e, enfim, o segundo plano do tear, de novo brevemente, antes da montagem passar à guerra de trincheiras. Desta vez, com uma sugestão adicional: "assim como o tecelão não pode competir com o tear mecânico, os soldados não puderam competir com a metralhadora; os militares precisaram escavar trincheiras".

Farocki continua a recompor a trama de relações entre os acontecimentos históricos e as invenções de objetos técnicos, trama essa que a ordem social vigente procura ocultar. Trata-se de algo semelhante ao modo como o capital esconde o trabalho, por detrás dos muros das fábricas, como sugere um trecho que discute como, na passagem da mecânica à eletrônica, o operador torna-se desnecessário, pois as máquinas possuem sua própria operatividade; ao mesmo tempo em que, nelas, a

divergência entre forma e função se torna acentuada. Somos apresentados a algumas fotografias: "uma ponta em forma de fortaleza", "uma estação ferroviária em forma de templo", "uma fábrica como um castelo". "Para fazer jus ao seu poder, os muros se fazem decorativos", nos dizia Farocki em *Indústria e fotografia* (1979). Ecoa então uma das citações de Hannah Arendt a que Farocki recorre: "o trabalho é escondido, pois a ordem social tem vergonha de si mesma".

A ideia de que algo foi expropriado, na defasagem entre o trabalho manual e sua representação — que acompanha o processo de modernização técnica do mundo — havia sido abordado minutos antes, com as fotografias da fábrica de automóveis Phänomen, em 1937. "Cada imagem mostra uma peça, com a cabeça do trabalhador inclinada ao fundo. Não há esforço visível a distorcer o rosto. É um catálogo". Outra das referências teóricas de Farocki, vale lembrar, é o livro *Die Antiquiertheit des Menschen* (*A obsolescência do homem*), de Günther Anders (2011a; 2011b), cuja tese central é que as máquinas modernas, com seu nível de perfeição inalcançável, tornam o homem obsoleto, o fazem ter vergonha de sua própria existência e aniquilam suas condições materiais e psíquicas de vida. Mas não há, no gesto do cineasta, nem determinismo econômico, nem tecnofobia: o que ele procura é compreender a maneira pela qual o capitalismo faz determinadas escolhas tecnológicas em detrimento de outras — e como esses elementos atravessam as imagens do mundo e instauram determinadas condições de visão. O motor inventado por Felix Wankel, afirma a narração:

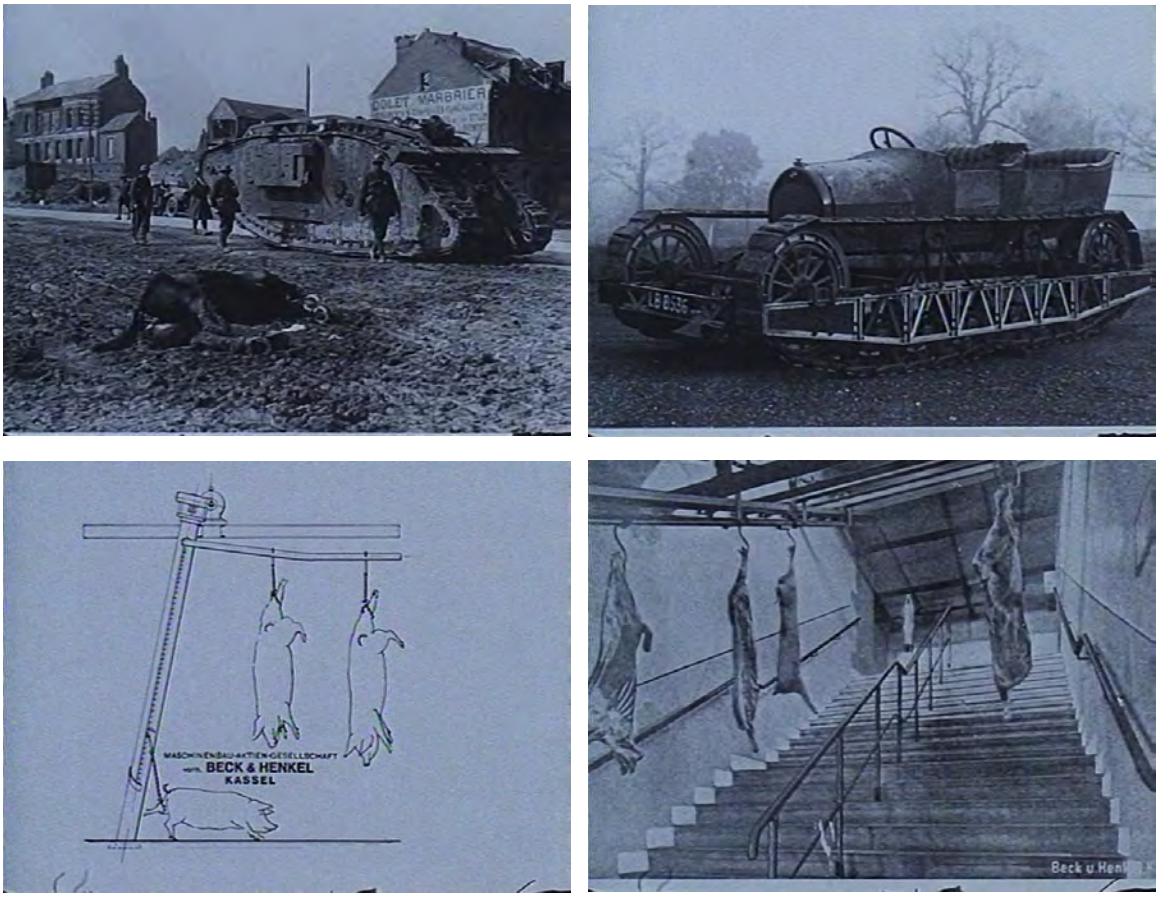
> É mais eficiente na rotação e conta com a explosão a gás para acionar a rotação seguinte; o ritmo do processo e a rotação infinita do trabalho fundem-se num só. O motor Wankel não pôde triunfar sobre o princípio inferior do motor de pistão, [pois] esse princípio inferior foi tão otimizado e aperfeiçoado por mais de 100 anos que mesmo uma ideia melhor não poderia tê-lo substituído. Tal como o capitalismo, tem sido otimizado e aperfeiçoado há tanto tempo, que até mesmo um sistema melhor não o pode substituir.

A afirmação chama atenção para a operacionalização perfeita do trabalho e para a insistência da indústria automobilística em aperfeiçoar os motores combustivos de pistões, no lugar do modelo inventado por Felix Wankel, que utilizava rotores de formato triangular. Mas ela também cria um deslocamento de sentidos que nos remete à lógica da bifurcação e da operacionalização do mundo, ao ritmo da progressão técnica, que não deixa espaço efetivo para as escolhas. Na tela, como que decantando

calmamente as palavras em imagens, dois planos desse motor em operação giram lentamente, sem nunca parar. A velocidade, lembremos, é uma das questões mobilizadas pelo filme, desde o seu início, quando Farocki tematiza a operacionalização das rodovias e das paisagens. Ao destacar algumas das invenções do grupo britânico Lucas Aerospace, como o veículo híbrido, que pode rodar em trilhos e estradas, e a mão mecânica guiada pela mão humana, Farocki aponta usos da tecnologia que não a vinculam, necessariamente, à expropriação do trabalho humano ou à guerra, retomando as proposições do engenheiro, designer e líder sindical pacifista Mike Cooley em *Produkt für das Leben statt Waffen für den Tod.*

O gesto crítico do cineasta procura religar, por meio da montagem e do comentário, aquilo que à primeira vista pode nos aparecer como coisas isoladas. Ao contrastar o modo inicial de fabricação dos automóveis — feitos a um a um pelos trabalhadores, em um ritmo que ainda "podia ser dançado" — à velocidade da linha de montagem em série, o comentário afirma que Henry Ford inventou tal processo inspirado nos matadouros de animais, só que numa direção inversa. Enquanto na fábrica trata-se de uma "composição metódica", no abatedouro trata-se de uma "decomposição metódica", que corta e secciona o animal seguindo a linha interna de seus órgãos e membros. Todas as fotografias desse trecho são da produção e do uso de tanques militares, menos uma, que é de um automóvel de uso diário (FIG. 51A e 51B). A montagem aproxima, então, os suportes que pendem do alto na linha de montagem e os ganchos suspensos nos quais os porcos, fatiados, são transportados (FIG. 51C e 51D). Também os nazistas fizeram estradas que cortavam a paisagem em curvas suaves "como um bom açougueiro corta um animal anatomicamente", tal qual havíamos escutado nos primeiros minutos do filme.

Não temos como destrinchar por completo esse filme tão complexo, composto por cerca de 250 planos, boa parte deles associados a comentários, em séries entrelaçadas de investigações imagéticas. Se nos permitimos seguir a narração de perto, com esse nível de detalhe, é para tornar manifesta a rede de relações e sentidos tecidos pelo ensaio fílmico. À maneira de uma reivindicação feira por Adorno para o cinema, em seu artigo "Transparencies on Film", de 1966, a montagem de Farocki "não interfere com as coisas, mas as arranja em uma constelação similar àquela da escrita" (ADORNO, 1981/82, p. 203). O filme se torna um tipo de campo de forças que permite pensar as imagens do mundo, "sem recair nas artes e ofícios, nem deslizar para um modo meramente documental" (ADORNO, 1981/82, p. 203).



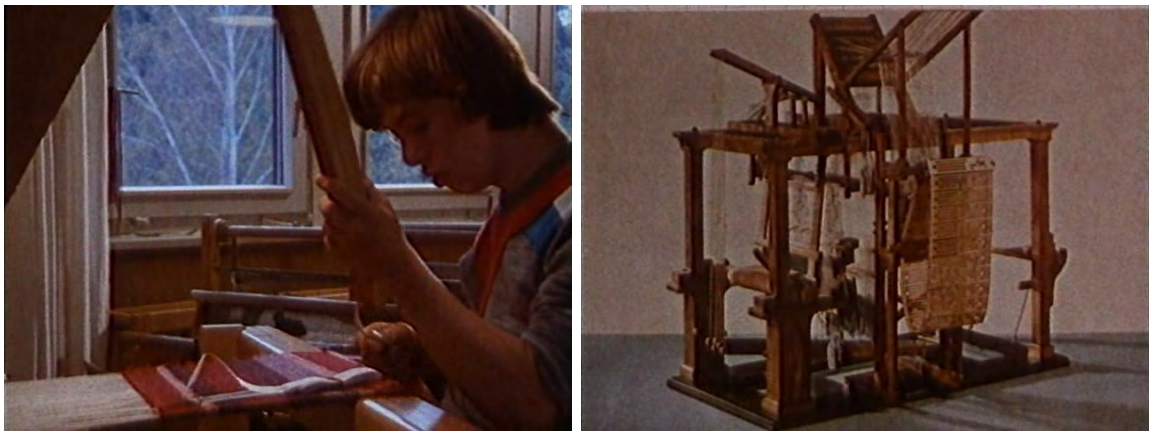
Figuras 51A a 51D: *Como se vê*.

Como dissemos, queremos puxar um dos fios dessa trama, que entrelaça a invenção dos objetos técnicos não apenas à guerra, e aos interesses econômicos e políticos dos Estados, mas também às consequências que o cálculo ou o algoritmo, já mais perto de nós, trouxeram para nossa relação com as imagens. Para efeitos de concisão, daqui em diante, seguiremos a maneira com que Farocki deriva o surgimento dos computadores da arte da tecelagem, a primeira das atividades humanas a ser quase totalmente substituída pela máquina. A substituição do tear manual e do saber do artesão pelo tear mecânico, tema que atravessa todo o filme, reaparecerá em *Contra-música*, quando se mostra um tear controlado pelo mouse, conectado a um computador. Relembremos que a primeira e a segunda aparições do tear manual em *Como se vê* são breves, ainda no início do filme, vindas uma logo após a imagem de uma mulher, uma garota e um homem que guiam um cavalo puxando um arado, outra após uma referência a metralhadoras, logo após o episódio da Revolução Alemã de 1918-1919.

A terceira aparição, por sua vez, se dá no contexto de imagens captadas em uma oficina para jovens com deficiência, que desenvolvem, ao lidarem com o tear, o trabalho conjugado, cuidadoso e atento entre a mão e o olho, combinação que será desfeita pelo tear mecânico. Ela surge após uma sequência sobre a guerra de trincheiras, que teria chegado a um ponto morto; sequência essa encerrada com a afirmação de que, "quando os acontecimentos paralisam, deixamos falar as imagens". Após essa terceira aparição, diante do desenho do tear rápido inventado por John Kay em 1733, com suas lançadeiras voadoras que duplicavam a velocidade do trabalho com a trama que enlaça os fios, conta-se que tecelões, desempregados pela nova invenção, invadiram a oficina, quebraram a máquina, e seu inventor escapou por pouco. A racionalização das formas de trabalho produzida pela técnica, ao roubar das mãos humanas o gesto da trama que faz do tecido uma rede de ligações, levará, gradativamente, à desvinculação entre o corpo do operário e o seu instrumento, e acabará, com a mecanização, por levar a um esgarçamento ou rompimento do próprio tecido social, quando as máquinas tomam para si a tarefa de produzir as ligações humanas.

A quarta aparição do tear é a que mais nos interessa, quando o filme conclui um de seus argumentos em uma longa sequência, ao demonstrar como a matemática veio a controlar o trabalho da mão. A partir do momento em que se tece uma imagem por meio de um instrumento mecânico — tal como Jacquard fez em seu autorretrato gigante com o tear que inventara — ela começa a ter seu papel diminuído pelo cálculo, que posteriormente estende seu domínio ao entrelaçamento das linhas no vídeo e, em seguida, à geração das imagens de síntese. Com efeito, no invento de Jacquard, os cartões perfurados que guiam a produção de desenhos padronizados já permitem produzir uma imagem calculada e serão retomados, mais tarde, como princípio fundador dos computadores. Em outra aparição do tear, novamente na oficina para jovens com deficiência, o plano se demora no paciente trabalho do rapaz (FIG. 52), enquanto a voz do comentário recita, por duas vezes, a fala de Mefistófeles que, disfarçado de professor, se dirige a um estudante no *Fausto* de Goethe (2004, p. 187): "Decerto é a fábrica do pensamento/Qual máquina de tecimento,/Em que um só piso mil fios move,/Voam indo e vindo, as lançadeiras,/Em que, invisíveis, fluem tramas ligeiras,/Um golpe mil junções promove". Na montagem de Farocki, a crítica ao adestramento da inteligência pelo meio universitário — quando Goethe ataca a mecanização do pensamento pela lógica, comparando-a à veloz e repetitiva atividade

do tecelão — é deslocada para o domínio das imagens televisivas, também feitas de pontos alinhados.



Figuras 52A e 52B: imagens do tear em *Como se vê*.

Sustentadas por uma trama tão cerrada, demoniacamente construída segundo os padrões massivos da indústria capitalista, as imagens técnicas são desfeitas, pacientemente, pelo olho e pela mão que trabalham na mesa de montagem. Ali, elas são descosturadas em sua trama, desenlaçadas para melhor mostrar seu funcionamento social e seus efeitos estéticos e políticos, dando a ver os aparelhos que as produzem e seu vínculo com as estratégias de dominação.

Para além da estratégia do ensaio fílmico, *Como se vê* é um filme crucial para se compreender a imersão que Farocki realiza, a partir do ano seguinte, em ambientes de padronização comportamental, de treinamentos. Trata-se de investigar e explicitar como, a partir de aspectos de configuração externa, técnica e midiática, os espaços e tempos do mundo contemporâneo vão se tornando marcados por lógica cerrada de operatividade — assim como cada ponto em uma malha de tecido deve seguir um mesmo padrão no tear.

Engana-se, a nosso ver, quem delimita a discussão de *operatividade* no pensamento de Farocki ao período que começa com *Imagens da prisão* ou *Olho/máquina*, ou mesmo às formulações escritas ou faladas que ele faz em torno do termo *imagem operativa*. O conceito, cunhado na esteira de Vilém Flusser e Friedrich Kittler, designa as imagens que fariam parte de um bloco técnico e não seguiriam nenhum interesse estético primário: como câmeras de vigilância, reproduções de

scanners da íris ou programas de rastreamento (PANTENBURG, 2010, p. 181).[110] Imagens que possuem o duplo estatuto de *arquivamento* e *controle* no mundo contemporâneo, servindo por um lado como prótese mnemônica para a produção global, e por outro, como aparatos de registro e vigilância incessante para o correto funcionamento dos sistemas técnicos. Pouco afeitas à circulação pública, em geral integrantes do código das instituições, tais imagens estão fundadas em critérios suplementares da realidade, como coordenadas geográficas, algoritmos computacionais e equações matemáticas. Ora, o que o percurso dos filmes de Farocki nos mostra é que o enfrentamento dessa operatividade não se manifesta apenas na imagem, mas também em outros aspectos da existência humana — perceptivos, materiais, cognitivos. É algo cujo enfrentamento vai sendo gestado ao longo de muitos anos na filmografia do diretor, remontando pelo menos ao filme da Playboy, em 1983.

* * *

Seria impossível seguir em frente sem passar pelo ensaio fílmico que, não sem méritos, é possivelmente o mais bem conhecido da extensa filmografia de Farocki. Em *Imagens do mundo e inscrições da guerra*[111], que já recebeu enorme atenção por parte de estudiosos e críticos importantes, observamos uma estrutura formal bastante similar à de *Como se vê*. Na montagem da obra, o cineasta reafirma sua sensibilidade dialógica e crítica (SANCHEZ, 2016), a fim de estabelecer novos movimentos de aprofundamento e expansão das redes de transferência tecnológica que fundamentam, ao mesmo tempo, a produção das imagens e o exercício do poder. O tema do filme é relativamente simples, à primeira vista: durante a Segunda Guerra Mundial, mais especificamente no dia 4 de abril de 1944, aviões aliados teriam feito fotografias de reconhecimento aéreo de Auschwitz, enquanto buscavam a localização de fábricas da IG Farben. Devido à política geral que regia a análise das fotografias feitas, tal

[110] "A imagem operacional é produto do desenvolvimento de uma nova geração de máquinas inteligentes, capazes de realizar tarefas de maneira independente e automática. Por meio de seus vários papéis, as imagens operacionais registram, mapeiam, interagem com, controlam e regulam os parâmetros de um novo espaço visual produzido por um novo tipo de 'visão' não-humana: a visão da máquina. Mas a imagem operacional pertence a uma outra cultura da máquina e a uma geração diferente de máquinas produtoras de imagem. Pois não é necessariamente visível ao olho humano, como são as imagens convencionais" (TOMAS, 2013, p. 232).

[111] O filme, cabe lembrar, possui uma "versão preliminar", de difícil acesso, conhecida como *Imagens-guerra* (*Bilderkrieg*, 1987).

evidência documental, que permitia apreender com certo nível de detalhes a existência do mais terrível de todos os campos de concentração nazistas, permaneceu no campo do invisível ou, para retomar a excelente discussão desenvolvida por Nora M. Alter (1996), do imperceptível. Foi somente em 1979[112] que dois funcionários da CIA, Dino A. Brugioni e Robert G. Poirier, trouxeram as fotografias a público, após as terem redescoberto, possivelmente incitados pelo sucesso da série televisiva *Holocausto* (*Holocaust*, 1978), como sugere a voz *over* do filme de Farocki.

Mas essas palavras não dizem quase nada sobre o filme de Farocki, que assume a forma de um novelo de motivos, que se articulam em giros espirais, sendo a fotografia de reconhecimento aéreo de Auschwitz um desses motivos. O ensaio fílmico, que serviria inicialmente como um posicionamento contra as armas nucleares em solo alemão (na esteira das reflexões de Günther Anders), articula três temas fundamentais relacionados à história da imagem e da técnica: a invenção da fotogrameteria por Albrecht Meydenbauer; um álbum fotográfico de mulheres argelinas que tiveram seus rostos registrados pela primeira vez em 1960 pelo soldado francês Marc Garanger, para fins de controle; e a identificação de foragidos e terroristas por parte da polícia alemã. Fora isso, veremos uma série inesgotável de documentos ligados a contextos específicos de produção imagética, de tecnologia bélica e de mecanização das atividades humanas, especialmente as de trabalho.

O método de montagem utilizado lembra muito aquele que analisamos em *Como se vê*, embora aqui, sem a presença de nenhum bloco mais prolongado de inscrição do corpo humano na cena, a verve composicional torne-se ainda mais marcada. De resto, observamos novamente a reunião de uma heterogeneidade de materiais, mediados por uma voz *over* quase sempre descritiva, ordenados por uma lógica algo musical de repetição. Sempre com o propósito de tornar visível algo que antes não era, de jogar com a complexidade das interfaces perceptivas que estruturam o mundo, a fim de revelar uma parcela do que elas guardam de imperceptível. De novo, estamos nos referindo à hipótese de Nora M. Alter (1996).

---

[112] Aparentemente, o filme ou suas legendas em inglês cometem uma imprecisão de data, informando o ano de 1977. Talvez o interesse dos dois funcionários da CIA tenha começado em 1977 ou até antes, isso não temos como precisar, mas basta consultar o relatório disponível no site da CIA para constatar que o ano correto de sua publicação é 1979: https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/kent-csi/vol44no4/html/v44i4a06p_0001.htm. Um artigo importante do historiador David A. Wyman (1978) havia sido publicado um ano antes, problematizando a negligência operacional dos aliados em relação a Auschwitz, com o título "Why Auschwitz was never bombed". Disponível em: https://www.commentarymagazine.com/articles/david-wyman/why-auschwitz-was-never-bombed/.

O que é fundamental em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* é a capacidade de Farocki para enfrentar o imperceptível não como uma esfera "oculta" da experiência social e histórica, mas como parte de sua tessitura, isto é, dos modos de produção e representação da realidade (no espaço e no tempo). E eles não existem isoladamente, pois só podem ser apreendidos na complexidade dos movimentos e dos conjuntos que os situam em relação a outros objetos, outros sistemas técnicos, inclusive aqueles responsáveis pela ordenação da história e pela fabricação de imagens. Ainda que fenômenos históricos importantes como a Segunda Guerra sejam aludidos e/ou nomeados, a visão de um todo só se manifesta a partir da reunião paciente de elementos particulares[113]. Farocki não pretende nos apresentar uma perspectiva geral da mecanização do trabalho ou uma expressão global do sofrimento das vítimas sob o estado totalitário. Como um investigador diligente, que colecionou com cuidado dossiês acurados de informações, fotografias, filmagens, desenhos e anotações, ele expõe os documentos em ritmo regular e cadenciado (pela acentuação algo neutra da voz *over*), preservando a objetividade da argumentação.

Ora, à medida que as imagens e os sons sobrevêm, fica patente a existência de determinados princípios que não se reduzem a um bloco de imagens ou outro, mas que adquirem sua justa expressão na força das relações: a conexão velada entre produção e destruição, a obsolescência do olhar humano diante das máquinas, a ambiguidade da visibilidade. Doravante, daremos destaque à dimensão de padronização que as interfaces midiáticas impõem, em camadas sociais e históricas, às condições de re/produção da realidade, sejam elas "subjetivas" ou "objetivas". Acreditamos também que esse fator agrega outros dos motivos do filme, um dos quais é a própria possibilidade de realização de um filme. No fundo, uma das questões mais gerais repercutidas por Farocki ao longo de sua obra é: o que é uma imagem? Do que ela é feita, e o que ela pode?

Imagens do mundo e inscrições da guerra, cabe lembrar, inicia-se com o plano de um falso mar, um mar simulado por maquinas em um laboratório de pesquisa para fontes de energia alternativas, na contramão da energia nuclear[114].

---

[113] No artigo "Bresson, um estilista", publicado na *Filmkritik* em março de 1984, Farocki dizia sobre uma de suas principais referências cinematográficas: "Bresson quase não utiliza planos gerais, ao menos nunca o faz para apresentar um panorama do conjunto antes de examinar o detalhe com um plano mais fechado" (FAROCKI, 2013, p. 99). Também ele vai preferir, nos seus ensaios fílmicos, partir das pormenores para, só então, recompor uma visão de conjunto — que será reaberta por um novo mergulho nos detalhes.

[114] Nora M. Alter (1996) localiza esse laboratório em Hanover.

Acreditamos, contudo, que os sentidos deriváveis dessa primeira imagem ultrapassam a militância antiatômica, dado que ela simboliza, concomitante e contraditoriamente, uma tendência à experimentação controlada da realidade, à esquematização dos movimentos da água que podem ser facilmente comparados aos da luz, como a voz *over* de fato faz. Controlar os movimentos do mundo, esquematizá-los sob a forma de uma representação, coincide, grosso modo, com a finalidade do cinema; não por acaso, o plano das ondas é sucedido por um barco envolto em fios, em um tipo de experiência cinética. Um *close* tenta isolar o movimento da água sob a proa do barco, escondendo os fios para destacar certa vocação cinematográfica da imagem. No plano seguinte, com uma hélice girando debaixo da água, a questão adquire mais uma camada, pois o registro não é feito diretamente pela câmera, mas sim pela mediação de um monitor de vídeo. Enquanto ouvimos vozes de homens, vemos um outro monitor que mostra, na tela, a água do mar estendida sob a linha do horizonte, tornando quase indiscernível se a imagem é real ou sintética. Voltamos, enfim, a uma nova imagem mais geral do laboratório que estuda os movimentos hídricos, mostrando um canal com a superfície da água a vibrar.

A partir desse preâmbulo no laboratório (que pode simbolizar, também, um laboratório do pensamento), Farocki mobiliza uma complexa rede de ramificações fundadas na polissemia da palavra alemã "Aufklärung". O termo, como nos ensina Elsaesser, carrega uma multiplicidade de sentidos que se perde na tradução, podendo ser usado para designar, por exemplo, "Iluminismo", "reconhecimento (aéreo)", "educação sexual", "um céu limpo" e "resolução de um caso (policial)" (ELSAESSER, 2004, p. 181). O primeiro fio puxado pelo cineasta remete ao primeiro significado da palavra, "Iluminismo", associado tanto à técnica de pintura em perspectiva quanto à invenção da fotogrameteria. "Aufklärung", diz a narração, "é um conceito na história intelectual". Escutamos então a história de quando Albrecht Meydenbauer, em 1958, encarregado de medir a fachada da sé em Wetzlar, quase perdeu a vida com um escorregão ao tentar entrar na torre. Três planos se sucedem: um olho sendo sombreado com maquiagem, estudantes de arte desenhando uma forma humana e uma máquina realizando um contorno automático no papel. O plano do olho, que vem de *Make up* (1973), curta-metragem de Farocki que mostra uma modelo sendo maquiada, é exemplo da heterogeneidade de materiais e contextos manuseados pela montagem. A seguir, enquanto vemos um esquema de medição por inversão fotográfica, que pode ser situado em uma história primitiva do próprio

cinema, a voz *over* lê o relato de Meydenbauer contando que, ao descer para o chão, recuperado do escorregão, ele teria tido a ideia para a técnica da fotometria. "Este pensamento, que excluía o esforço pessoal e o perigo na medição de edifícios, foi fundador do método de medição". "É mais seguro tirar uma foto".

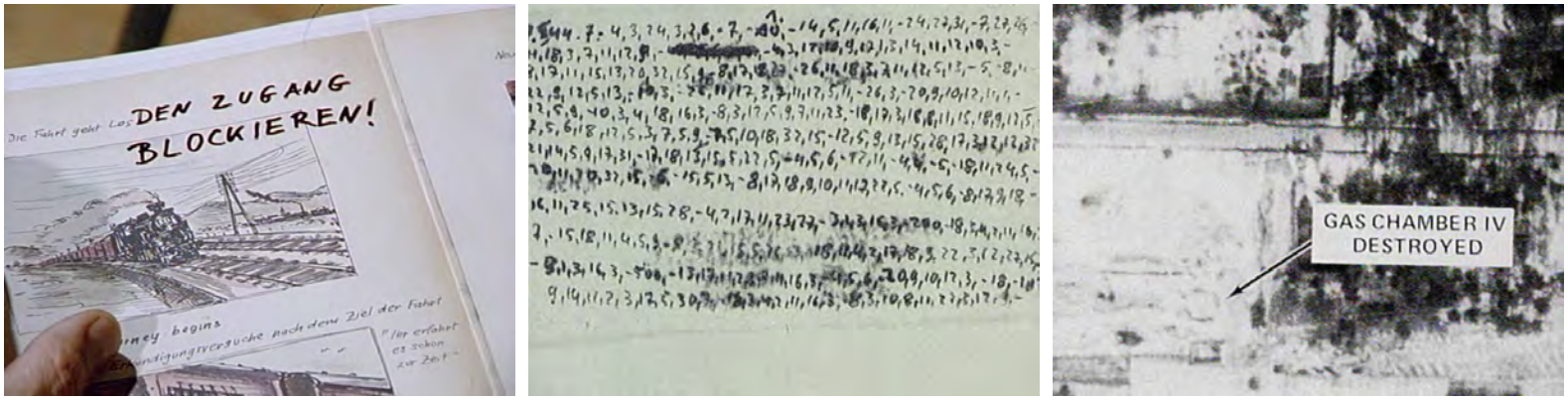
Trata-se de uma técnica, entre tantas outras desenvolvidas no seio da modernidade primeva, com consequências incalculáveis para todo o espectro da organização social humana. Com o plano da máquina que traça um contorno (mais tarde revelado como a cópia automática de uma fachada, a partir de uma fotografia), fica claro que, ao ritmo do progresso, os novos esquemas objetivos e velozes de representação trazem consigo um certo caráter de operação. Mas Farocki — esse é um de seus traços distintivos — não toma esse aspecto como tese genérica, preferindo fazê-lo emanar paulatinamente das relações que se configuram entre as partes. A forma do ensaio fílmico não adquire um tom demasiado contundente, nem se apropria demasiado subjetivamente dos materiais convocados. Ela mantém, sempre, entre os elos elaborados, uma zona de abertura e de intervalo. Assim, pouco após a sequência de Meydenbauer, vemos dois examinadores de fotografias aéreas, mas ainda sem nenhuma contextualização sobre o episódio de Auschwitz. O vínculo que se coloca, nesse primeiro momento, diz respeito às técnicas de fotografia à distância, que conectam a fotometria às imagens feitas por aviões, em contexto de guerra, dado que ambas subtraem o corpo ao perigo e ao trabalho de realizar medições pessoalmente.

O leitor terá percebido a esta altura que, à maneira de *Como se vê*, Farocki compõe em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* um fluxo de imagens e sons que estabelece ligações intricadas entre elementos distantes, ao mesmo tempo em que não perde de vista a coesão e o avanço das argumentações articuladas, mesmo que se trate de um avanço em espiral (sem fechamentos, sem repetições idênticas, pois cada coisa é diferente, quando vai e quando volta). Momentos depois, a palavra "Aufklärung" é re-significada, no contexto da "identificação" e do "reconhecimento" policial. Primeiro, com rostos das mulheres argelinas expostos publicamente e fotografados pela primeira vez, para o controle colonial; depois, com a tecnologia de reconhecimento facial. "Aufklärung" remeteria, ainda, ao raro momento de "céu limpo" que permitiu, aos aliados, fazerem uma foto nítida do campo de concentração.

Todos esses contextos vão sendo então continuamente reposicionados um em relação ao outro, sendo impressionante a quantidade e a variedade de documentos utilizados para refinar as relações possíveis: mapas, diagramas, gráficos, livros

didáticos, simulações, imagens computacionais, mais fotografias, registros de máquinas em operação, entre muitos outros. Elementos que, como os demais, vão sendo cuidadosamente reorientados em relação ao presente, pois trata-se de problematizar, no fim das contas, se somos capazes de reconhecer hoje o perigo das armas atômicas, ainda que não tenhamos sido capazes de reconhecer, no passado, auxiliados pelas sofisticadas máquinas que enxergam e trabalham — mas dissociadas do olho — o horror inefável da guerra.

Há um processo inextrincável entre as novas tecnologias que automatizam/padronizam as maneiras de se construir o mundo (na arquitetura, na fábrica, no treinamento de guerra) e as tecnologias responsáveis pela nossa apreensão das coisas, em um movimento que molda as possibilidades de ver ou não ver, e sobretudo o modo como olhamos para o que olhamos. Como nos lembra Jonathan Crary (2012), o século XIX instaura todo um conjunto de técnicas e mediações que redefinem o estatuto do sujeito observador, ao deslocarem o modelo de visão do Renascimento — de novo, o ponto orbital do *Aufklärung*. As novas ciências ópticas, que interrogam o papel do corpo na apreensão do mundo visível, abrem basicamente duas vias entrecruzadas que desembocam no século XX. A primeira é a da afirmação algo romântica da autonomia da visão; a segunda é a da crescente racionalização e matematização das atividades do olho, a fim de aumentar sua produtividade e controlar sua atenção. Tais "técnicas do observador" forneceriam as bases para as novas máquinas de visão que submetem o próprio olhar a procedimentos de análise e automatização, muitas das quais são abordadas por Farocki.



Figuras 53A, 53B e 53C: Alguns dos planos finais de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*. O plano do livro com a frase escrita por Farocki: "Bloquear o acesso!". As cifras usadas pelos prisioneiros de Auschwitz para destruir uma instalação nazista. A câmera de gás destruída, em um foto realizada por reconhecimento aéreo.

Diante da modulação crescente da realidade pelas máquinas e das técnicas que se apodera das imagens do mundo, o filme reafirma a necessidade de se combater as instalações de destruição e extermínio que permanecem ativas, no presente. É nesse sentido que o cineasta aparece em cena, para escrever, sobre os desenhos de Alfred Kantor (sobrevivente de três campos de concentração, um deles Auschwitz), a frase "bloquear o acesso!". Como Farocki explica no texto "A realidade teria que começar", que é praticamente o roteiro de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, trata-se de referência a uma afirmação de Günther Anders em 1983, quando a República de Bonn estava prestes a aumentar o seu arsenal de armas nucleares:

> A realidade tem que começar. Isso significa: o bloqueio do acesso às instalações de assassinato, que continuam a existir, também precisa ser contínuo [...] Essa ideia não é nova. Ela me lembra de uma ação — ou melhor, uma não-ação — há mais de quarenta anos, quando os aliados descobriram a verdade sobre os campos de extermínio na Polônia. Surgiu logo uma proposta para bloquear o acesso aos campos, o que significava bombardear os trilhos de trem que levavam a Auschiwtz, Majdanek etc., extensivamente, a fim de sabotar, por meio desse bloqueio, o tranporte de novas vítimas — isto é, a possibilidade de mais assassinatos (ANDERS, 1983).

Mas, como Anders também aponta, o bombeardeamento dos campos não aconteceu. O exemplo máximo de resistência, que Farocki escolhe para encerrar seu ensaio, é uma imagem inesperada: as cifras escritas à mão pelos rebeldes de Auschwitz, que conseguiram, com o auxílio das mulheres da fábrica de munição, inutilizar uma instalação nazista (FIG. 53). Escutamos a história ao som de uma música estranha, que de certa maneira aumenta a carga dramática, mas por outro lado a torna intermitente. Farocki explica que usou o quarteto Razumovsky de Beethoven e as suítes inglesas de Bach, depois pegou o rolo de som, colocou a tesoura nele e depois o passou pelo aparelho de apagar. "Tudo foi apagado", ele conta, "exceto as partes protegidas pela tesoura". Depois, para a mixagem final, ele manteve um princípio de aleatoriedade, por acreditar que "já havia muito cálculo e premeditação no filme". Os rebeldes, portanto, são também um elemento de excesso, um transbordamento que subverte o cálculo do sistema, que não estava previsto pelo controle da polícia nazista. Com sua insubmissão, sua "inservidão voluntária" (FOUCAULT, 1990, p. 5), "conseguiram o que toda a maquinaria de guerra dos aliados não conseguiu", afirma a narração, para então concluir esse filme, cheio de máquinas e de cálculos, com palavras aquecidas no sangue: "Desespero e coragem

heroica fizeram destes números uma imagem". O que torna claro que, na concepção insurgente de Harun Farocki, o que cria uma imagem — que assim mereça de fato ser chamada — é a energia política que ela efetivamente carrega.

* * *

Em 1895, com *A saída dos operários da fábrica Lumière* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895), filme composto por um único plano, de um minuto, direcionado ao espaço da fábrica, o cinema talvez adivinhasse que a visão das máquinas se tornaria um instrumento sistemático de ordenação da realidade e das relações de trabalho. Na ocasião dos cem anos do cinematógrafo, em 1995, Farocki retoma essa cena primordial dos irmãos Lumière, para traçar uma antologia peculiar de representações dos operários na história do cinema. O ensaio fílmico *A saída dos operários da fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995) pode ser inserido em um projeto mais amplo que Farocki vinha gestando à época. No verão de 1995, o cineasta propôs à Fundação Einstein de Potsdam a construção de um banco de imagens digitais capaz de organizar sequências visuais de acordo com seus aspectos icônicos. Como afirma Wolfgang Ernst, o projeto em questão previa:

> Um tipo de biblioteca virtual de filmes, que não apenas classificaria as imagens de acordo com diretores, lugares e momentos de filmagem, mas iria além: sistematizaria sequências de imagens de acordo com motivos, *topoi* e formulações narrativas, contribuindo assim para criar uma cultura de pensamento visual com uma gramática visual, análoga às nossas capacidades linguísticas (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 265).

Tal projeto de um "arquivo de conceitos visuais" teria sido concebido em colaboração com Friedrich Kittler e o próprio Ernst, dois dos principais teóricos das mídias na Alemanha[115]. Com base em um paradigma warburguiano de ordenação dos

[115] Cabe lembrar, também, da aproximação de Farocki com Flusser, que resultou no filme *Frases de impacto, imagens de impacto. Uma conversa com Vilém Flusser*, de 1986. O curta opera uma desconstrução dos elementos textuais e visuais na capa de um grande jornal alemão, o *Bild Zeitung*. Durante uma conversa algo informal, Farocki e o teórico das mídias Vilém Flusser, analisam a peça sensacionalista, que apresenta na capa a imagem grande de uma mulher e uma manchete colossal, em caixa alta. Eles refletem criticamente sobre o conteúdo e a diagramação do jornal. Cabe dizer, contudo, que o contato de Farocki com a obra de Flusser só acontece na década de 1980, quando ele resenhou, para a revista *Falter* de número 12, os livros *A filosofia da caixa preta* e *O universo das imagens técnicas*, lançados em 1983 e 1985. Sem dúvida, embora Farocki se reconheça influenciado pelo pensamento de Flusser, sua investigação sobre as imagens técnicas começa antes desses dois livros terem sido sequer lançados.

materiais, eles queriam romper com a tendência semântica ao "conteudismo" e encontrar outros paradigmas de pesquisa e análise de imagens — fundados nas mudanças propiciadas pelas tecnologias digitais. Além d'*A saída dos operários da fábrica*, que reuniu recorrências icônicas de trabalhadores deixando seus locais de trabalho, a investigação resultou em pelo menos outros dois ensaios de Farocki, que analisaremos mais adiante: *A expressão das mãos* (*Der Ausdruck der Hände*, 1997), centrado nos gestos que traem sintomas do tailorismo, em situações de trabalho, e *Imagens da prisão* (*Gefängnisbilder*, 2000), que reuniu momentos expressivos do trabalho forçado, dos encontros humanos e da vigilância de vídeo nas prisões. Mais tarde, o princípio se desdobraria em outros de seus filmes, mas o ponto em comum dos três mencionados acima é a elaboração de arquivos a partir de materiais da história do cinema.

Em *A saída dos operários da fábrica* (1995), há um desdobramento das relações de *Indústria e fotografia* (1979), obra que oferecia uma percepção sobre a padronização do trabalho na era da mecanização, ao ponto da visão e da ação humana se tornarem acessórias, tanto nas fábricas quanto nas imagens do mundo do trabalho. No novo ensaio, que parte da reprodução de *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895), Farocki delineia, a partir dos arquivos selecionados na história do cinema, um processo de invisibilização do trabalho, que se associa à racionalização e ao controle crescentes do espaço da fábrica. Tais questões, que em *Indústria e fotografia* surgiam de maneira incipiente, na forma dos muros e da parafernália industrial, encontram no filme de 1995 uma manifestação avançada, que culmina na menção às câmeras de vigilância, que teriam substituído a cena arquetípica da fábrica, dos irmãos Lumière.

A saída dos operários da fábrica Lumière (1895) é mostrado logo na abertura do filme de Farocki, sendo acompanhado por uma voz *over* que, oscilando entre a descrição e a especulação, sugere que os corpos dos operários talvez estejam inscritos ali, sob a forma de luz, somente para comprovar que o movimento é um vetor passível de reprodutibilidade técnica. Mas o curta será retomado em outros momentos da narrativa, com o acréscimo de camadas de sentido que advêm dos comentários em voz *over* e da combinação com outras imagens, de naturezas diversas. Logo após vermos o filme dos Lumière pela primeira vez, a tela escurece e volta a se iluminar, para fazer aparecer uma imagem pausada dos operários que saem da fábrica dos cineastas franceses. A voz *over* nos diz que, "desta primeira projeção, fica na

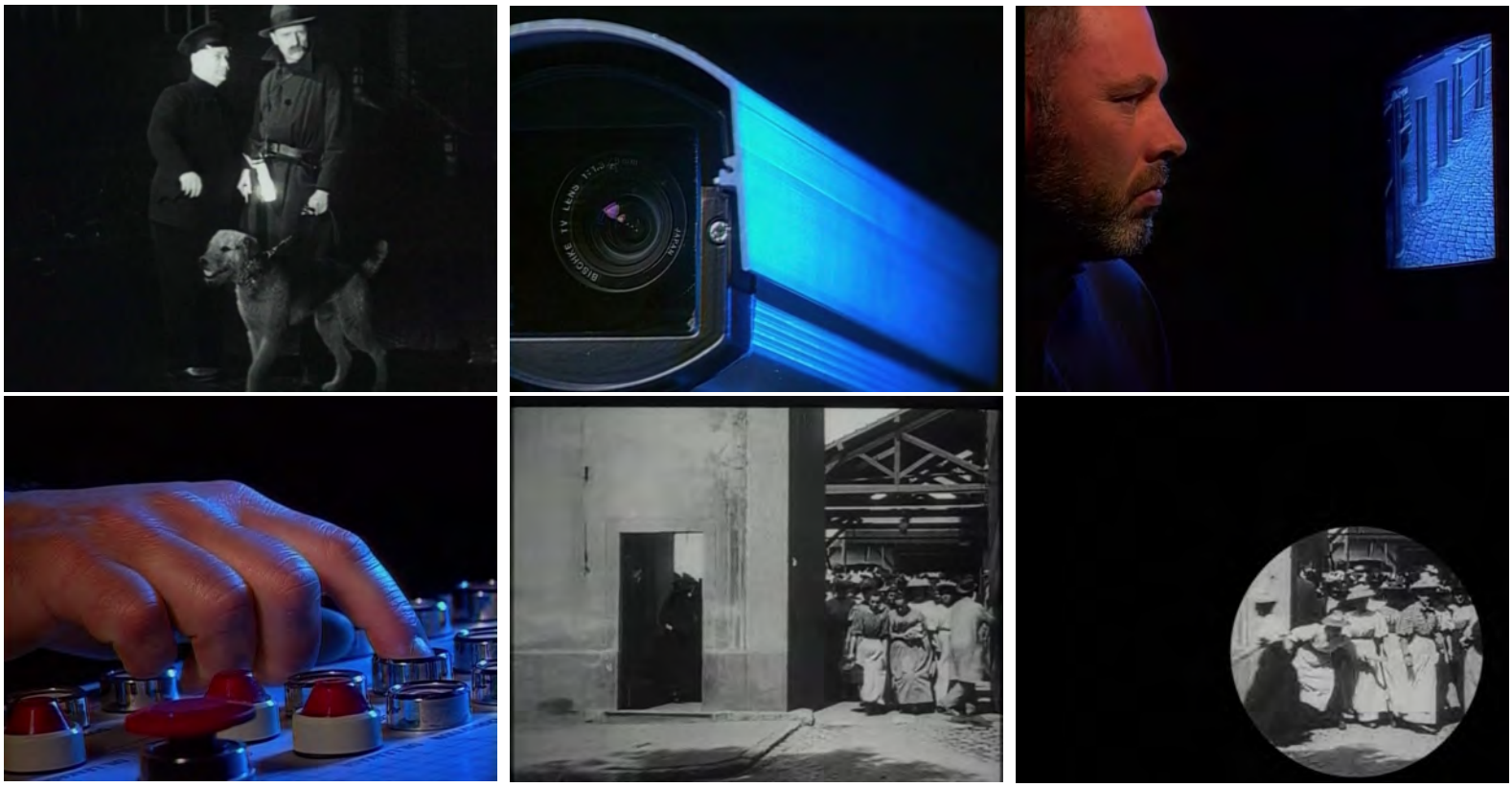
memória a pressa dos trabalhadores que saem, como se algo os puxasse: ninguém fica no recinto da fábrica". O vídeo, que fundamenta a elaboração da "biblioteca visual", é também convocado como ferramenta analítica que permite rebobinar, avançar e pausar as imagens do mundo, a fim de reordená-las e renovar as maneiras de se olhar para elas. O ritmo do filme, acompanhando talvez a flexibilidade do vídeo, se torna menos matemático e mais deambulatório do que *Como se vê* e *Imagens do mundo e inscrições da guerra*. A banda sonora perde o fator de estranhamento que tinha nos filmes anteriores, sendo composta basicamente pelos comentários em voz *over* e pelos materiais sonoros dos arquivos originais, além dos momentos de silêncio.

Talvez os pontos mais marcantes desse ensaio sejam aqueles que associam as imagens de trabalhadores insubordinados, em momentos de greve ou tensão, aos extratos publicitários de empresas de segurança (com câmeras de vigilância, grades e sensores de proteção). Após uma série de sequências que discutem episódios de conflito, motivados pela presença — ou ausência — dos trabalhadores nas fronteiras estabelecidas pela fábrica, vemos os rostos de alguns operários, por detrás das grades da fábrica. A seguir, Farocki introduz um trecho publicitário, com portões de aço que indicam a imponência do aparato de vigilância e controle, dedicado a conter a suposta violência dos trabalhadores. Esse *insert* não chega a ser comentado diretamente pela voz *over*, mas as imagens que o sucedem dão a ver, de maneira esclarecedora, operários reprimidos e patrões atemorizados diante de revoltas coletivas. Primeiro, o trecho de *Tempos modernos* (*Modern times*, 1936), de Chaplin, com os manifestantes na porta da fábrica. Depois, cenas de um filme de 1948, da Alemanha Oriental, que mostra os trabalhadores expulsando a polícia do interior de uma fábrica. A seguir, cenas de um protesto na fábrica da Volskwagen, em Emden, onde a direção ameaça expulsar os insubordinados com a ajuda da polícia.

Nesse momento, vemos um segundo *insert* do trecho publicitário, cuja repetição contribui para demarcar sua inscrição nessa rede de significações possíveis: trabalho, revolta e opressão. Desta vez, as barricadas mecanizadas se levantam do chão, enquanto a voz *over* nos diz que "se trata da proteção da propriedade, de medidas para proteger a fábrica". Em seguida, vemos imagens de testes que demonstram a eficácia da tecnologia em questão, que funciona como barricada automatizada, um muro intransponível de vedação. A narração pondera então que "um caminhão é puxado a 80 km/h contra a vedação e fica destruído. Também essa fantasia de violência faz do átrio da fábrica um lugar histórico". Depois, de maneira

aberta, ela nos diz que cabe "recordar greves e fura-greves, ocupações de fábrica e acesso vedado, lutas por salários e justiça, e a esperança relacionada com elas.

O que Farocki aborda, discursiva e visualmente, é a inscrição de um olhar vigilante em imagens que mostram a saída dos trabalhadores da fábrica. Tanto a fábrica quanto a vigilância, aliás, congregam certos princípios estruturantes de racionalização e controle da vida social — desde a defesa dos limites da fábrica até a fiscalização e análise dos movimentos dos operários. Farocki mostra cenas do filme *Os assassinos* (*The killers*, 1946), de Robert Siodmak, no qual quatro bandidos disfarçados de operários roubam o montante dos salários no escritório da fábrica. A sequência é congelada com o vídeo, e o narrador comenta: "A fábrica, como cenário do crime. Agora não são trabalhadores, mas sim bandidos saindo da fábrica". Quando a sequência prossegue, os assaltantes são perseguidos pela polícia. Mas a imagem é novamente congelada. Corta-se para outra perseguição, também em preto e branco, que parece continuar a cena d'*Os assassinos*. Em um plano fixo, produzido por câmera de vigilância (com o identificador do registro no canto da tela), vemos duas figuras que atravessam o quadro, de um lado para o outro. Essa travessia é decomposta em frames estáticos, controlando o seu vetor de movimento, e pontuada por sons que crescem. Finalmente, vemos surgir um contorno retangular vermelho sobre uma das pessoas filmadas, que serve como identificador.



Figuras 54A a 54F: Vigilância e trabalho em *A saída dos operários da fábrica*.

A reflexão sobre a vigilância retorna de imediato: um porteiro sai de um cômodo (que tem um quadro de Hitler na parede), e caminha pelo pátio da fábrica para falar com o vigilante noturno. Ele pergunta sobre um homem desconhecido, do lado de fora do portão, mas o vigilante responde que não sabe quem é e manda ele descobrir o que é que o estranho quer. O cachorro late, em tom ameaçador; e a cena é concatenada com uma terceira citação do material de divulgação da empresa de vigilância privada. Corte: uma câmera de vigilância, em close, movimenta-se de um lado para o outro, enquanto um homem observa o monitor televisivo que exibe as imagens gravadas. Então, ele aperta um botão vermelho na mesa de controle, que abre os portões da fábrica Lumière em Lyon e reproduz, novamente, o curta-metragem de 1895. O diferencial, agora, é que a visão da câmera de vigilância foi diretamente encadeada, pela montagem, ao filme dos irmãos Lumière. A narração nos diz:

> Onde antigamente estava situada a primeira câmera, estão hoje milhares de câmeras de vigilância. A câmera detectou uma mulher que dá um puxão na saia de outra antes de cada uma ir para o seu lado. Dá um puxão, mas a outra, pelo visto, não se atreve a fazer o mesmo devido ao olho da câmera. Essa brincadeira é uma ação sem contra-ação. Desse modo, há um desequilíbrio. Desequilíbrio e compensação, é essa a lei do movimento dos filmes.

Esse momento designa, de maneira direta, a nova organização das operações do trabalho, submetidas ao olhar incansável das tecnologias de vigilância — enquanto, nas imagens da história do cinema, constata-se a invisibilização do trabalho. A montagem fecha um ciclo de atitude crítica, que permite re-apreender a estrutura tecnológica que fundamenta a constituição das cenas contemporâneas da fábrica, sob a mediação das mídias ópticas. O filme dos Irmãos Lumière, *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895), retorna uma última vez, ao final da narrativa, porém sem o acompanhamento reflexivo da voz *over*. Nessa última visualização, teremos a chance de perceber as imagens do primeiro cinema de uma outra maneira: nossos olhos foram abertos para a experiência sensível de outros componentes da imagem e para a compreensão dos efeitos de sentido que eles produzem.

Mas há um elemento importante nessa última convocação do curta dos Lumière. Embora exibida sem acompanhamento sonoro, ela é precedida por uma série de imagens de arquivo e reflexões em voz *over* que problematizam o aperfeiçoamento

do realismo na pintura. Um aperfeiçoamento que desembocaria, como sabemos, na passagem da arte representativa para as tecnologias ópticas que operacionalizam o olhar, com todas as rupturas e repercussões que esse processo implica. Em algum momento, portanto, quando não era mais possível acreditar na perfeição ilusória das tintas nas telas, na realidade do mundo fabricado pelo pintor, na arte milenar de imitar e transformar a natureza, inventou-se o cinema. Supostamente, ele seria um meio mais apto a captar a forma legítima e a manifestação do real, devido à sua condição de *máquina* autônoma, com um grau inerente de objetividade técnica. Mas existe, nessa "nova objetividade", uma perversão sutil da relação entre a imagem e o mundo. Se as artes tradicionais buscavam uma relação de fidelidade ou subversão mimética, diante do mundo, que não perdia com isso a primazia, e se as próprias "[...] mídias tecnológicas emergiram, no século dezenove, a partir da pesquisa psicológica e fisiológica sobre um objeto humano bastante empírico, e não mais transcendental" (KITTLER, 2010, p. 175-176), o cinema instaurou uma nova situação:

> Quando Münsterberg escrevia em 1916, [...] essas mídias tecnológicas eram perfeitas e poderiam, por sua vez, fornecer modelos para a psicologia e a fisiologia. Se a atenção subliminar é nada mais do que um truque cinematográfico, então os humanos podem ser fabricados e otimizados, em vez de serem ainda mais idolatrados idealisticamente. O personagem cineasta de Pynchon [no romance *O Arco-Íris da Gravidade*] estava de fato enganado quando ofereceu a confortável garantia de que não vivemos por completo no cinema. Na realidade técnica, o cinema experimental científico, acima de tudo, muda as realidades da própria vida. Pessoas trabalhando na linha de montagem executam movimentos ensinados a elas por um filme (KITTLER, 2010, p. 176, tradução nossa).

Os rendimentos da combinação entre homem e máquina constituem um tópico recorrente na obra de Farocki: em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988), que é também um filme sobre a mecanização do olhar, vemos planos de trabalho relacionados a máquinas (o desenho industrial, associado às técnicas de medição e à visão em perspectiva, os discos giratórios da caldeiraria, os braços robóticos do setor automobilístico etc); em *Como se vê* (1986), há muitas sequências dedicadas à substituição e readequação do trabalhador, decorrentes da introdução das máquinas nas fábricas; em *O que ha?* (1991) e *Reconhecer e perseguir* (2003), o filme suíço

citado mostra o mesmo gesto de trabalho, antes e depois de um "aprimoramento técnico" na máquina. Em todos esses exemplos, e muitos outros, Farocki está preocupado em analisar as novas condições de inscrição do sujeito e do trabalhador, nos ambientes tecnológicos do capitalismo tardio.

A saída dos operários da fábrica (1995) começa com a reprodução do "primeiro filme da história apresentado no cinema", continua com o rastreamento do tema dos operários saindo do local de trabalho ("com o máximo de variantes possíveis"), e desemboca na questão dos efeitos materiais das novas tecnologias sobre os seres humanos. Nesse decurso, a montagem dissociou e recombinou diferentes signos e contextos sociais, abrindo novas possibilidades de compreensão para o passado e atualizando para o presente certas questões do mundo e da imagem. A partir da análise, por meio do vídeo, dos movimentos dos operários, o filme mostra cenas diversas de saída do trabalho e coloca em questão a interferência do cinema sobre a fábrica e o mundo social, a contribuição do *medium* para uma lógica da vigilância e do controle. Não estamos presos ao conteúdo das imagens convocadas, que cederam lugar a um pensamento em ato sobre as condições e os fundamentos de produção das imagens, que encontram eco nas condições de produção na fábrica.

Farocki indica, porém, um segundo problema fundamental que orienta a produção das imagens do mundo do trabalho. Ele concerne ao desaparecimento da figura do operário, à sua desintegração crescente enquanto sujeito coletivo, e à invisibilidade crescente do próprio trabalho. Não se trata simplesmente da dificuldade de acesso ao interior da fábrica, protegido demais para ser filmado: se os filmes só começam quando termina o expediente, é porque o trabalho foi subtraído ao espectro de representações do cinema, uma tendência que a filmografia de Farocki luta por reverter ou criticar. Com a invenção da fotografia, Oliver Wendell Holmes Sr. teve a brilhante ideia de destruir todas as obras de arte (usando pólvora, por exemplo), imediatamente após terem sido fotografadas. "E, desde as duas grandes guerras mundiais, uma ideia ainda mais brilhante emergiu: fotografias de reconhecimento feitas por aviões ou satélites que contribuem, no fim, para a destruição sistemática do objeto fotografado" (KITTLER, 2010, p. 132). Não por acaso, esse é um dos temas de *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988), o duplo vínculo da imagem com a produçnao e a destruição; e, se aplicarmos tal lógica às imagens dos operários, a primeira câmera apontada para a fábrica anuncia o desaparecimento do trabalhador, enquanto categoria política, subjetiva e sócio-histórica. O olhar para as imagens do

mundo se confunde com o olhar para o cinema, cuja história é inseparável das tecnologias de controle que acarretam, elas mesmas, formas específicas de capturar o olhar[116].

4.2 Batalhas das imagens

Em uma televisão de tubo antiga, típica da década de 1990, filmada em close, vemos imagens de pessoas reunidas na praça. Trata-se de um palanque oficial do líder do governo romeno, o então presidente Nicolae Ceaușescu, que fazia, na ocasião, seu derradeiro discurso público. A câmera está inquieta, como se captasse alguma vibração diferente no ar, como se o olhar da lente, seus tremores, seus movimentos, traíssem no sujeito que filma uma emoção mais forte do que o programa oficial transmitido pela emissora estatal. Ela logo se afasta da televisão com um *zoom out* e continua a oscilar pelo cômodo, ao fundo do qual há uma cortina semitransparente (um véu da verdade, que irá se revelar?). O cinegrafista caminha até a janela e vira a câmera para a rua, para ver se os distúrbios continuam, "se há novos desdobramentos", como explica a voz *over* de uma mulher (pouco após os 14 minutos). Um corte brusco traz uma nova imagem televisiva, na qual a apresentadora da TVR (*Televiziunea Romana*), desta vez ocupando toda a tela do filme, agradece aos espectadores por terem acompanhado a "grande concentração popular na Praça da República da Capital".

Sabemos, desde o início da narrativa, que *Videogramas de uma revolução* (*Videogramme einer Revolution*, 1992), dirigido por Farocki e Andrei Ujică, gira em torno da mediação televisiva de um acontecimento de disputa, dissenso e turbulência social. Minutos antes, os realizadores já haviam mostrado uma mulher que, ferida pela polícia, é carregada para um leito de hospital; ali, entrevistada pela TV, ela clama pelo fim do regime de Ceaușescu. Haviam mostrado, também, o momento em que o discurso oficial do presidente da nação fora interrompido para dar lugar a uma tela vermelha, justamente quando a emissora do governo era ocupada pelos manifestantes da oposição. Ao lado das tensões do momento, há também uma variação de suportes e

[116] Cabe lembrar que não é apenas no ambiente estrito da fábrica que Farocki investiga essas relações de poder e controle. Em *Leben — BRD*, de 1990, ele observa os modos de padronização do comportamento humano em diferentes ocupações fundamentais na Alemanha Oriental, como policiais, parteiras e agentes de seguro.

formatos, de fontes oscilantes, registros que Farocki e Ujică organizam meticulosamente no fluxo da montagem, com o acréscimo de uma camada de comentários em voz *over* que, sutilmente, auxiliam na elaboração dos sentidos do conjunto das sequências. Essa variação nos mostra, primeiramente, que a querela se desdobra de maneira inseparável dos próprios dispositivos midiáticos convocados. No filme, há pelo menos três camadas de pontos de vista imagéticos que se cruzam, se misturam ou se chocam para a construção narrativa desse acontecimento político: a imagem televisiva (em especial, a transmissão oficial do canal governamental); a imagem videográfica (com destaque para os registros amadores que subvertem o monopólio da TV estatal); e a imagem cinematográfica (que organiza e reconstrói as duas camadas anteriores, conjuntamente, no mesmo fluxo audiovisual).

Compreendemos esse filme não somente como um confronto entre aparelhos e dispositivos midiáticos distintos, mas como um híbrido de formatos, métodos e suportes. Diferentemente das obras analisadas no capítulo anterior, fundadas no modelo do cinema direto e dedicadas a captar a realidade pelo princípio da observação, o que vemos aqui é um tipo de olhar refletido, uma "observação da observação", na qual a situação concreta da cena política é acompanhada pela mediação de diferentes registros filmados. *Videogramas de uma revolução* pode ser pensado como um objeto de imbricação entre modelos, de passagem, mais do que transição, permitindo constatar uma vez mais a profusão das estratégias fílmicas adotadas por Farocki no seu enfretamento crítico das mídias, além de sua capacidade de articular diferentes métodos em uma mesma "linha de montagem". Como afirma Benjamin Young (2004, p. 253):

> O filme se coloca em uma relação crítica não apenas com a televisão, mas também com a história do cinema documentário, especialmente a apropriação do cinema verdade e do cinema direto pelas transmissões jornalísticas. O que *Videogramas* não faz é opor a "verdade" do videógrafo móvel, não professional, às mistificações das mídias de massa. A proliferação das câmeras de mão no decurso do filme opera, sim, para subverter as tentativas de controlar a televisão, por meio de uma transmissão centralizada. Todavia, uma vez que a janela temporal limitada do filme não nos mostra os efeitos da revolução, ele não afirma, mas, antes, indaga se a descentralização das tecnologias midiáticas equivale à sua democratização. Isso também não favorece automaticamente a câmera portátil com uma veracidade maior. Enquanto as câmeras no estúdio estão limitadas pela locação e uma transmissão centralizada permite maior programação e controle, o poder, das câmeras, de coletar imagens nas ruas, é comprometido pelo acaso e pelo perigo corporal.

Videogramas de uma revolução é construído sob um modo ensaístico, se considerarmos que, diante da ordenação narrativa dos acontecimentos, sobressai uma modalidade argumentativa de organização do material (ARAÚJO, 2013), cuja rede de sentidos beneficia-se da precisão dos comentários em voz *over* e do encadeamento visual específico entre as imagens. As ligações semânticas estabelecidas não se limitam ao escopo sintático da linguagem *clássica* (por exemplo), trazendo associações peculiares que configuram, no conjunto, um pensamento consistente não apenas sobre o episódio histórico abordado, como também sobre o papel das imagens midiáticas e sua centralidade nos acontecimentos políticos de Bucareste em 1989.

* * *

Façamos um breve retorno à conclusão de *A saída dos operários da fábrica* (1995), que exemplifica bem o tipo de construção ensaística pelo qual o diretor obteve reconhecimento amplo de críticos e especialistas. Conforme sugere a voz *over*, o cinema, na condição de tecnologia óptica, traz uma diferença fundamental na sua relação com o mundo quando comparado às artes figurativas como a pintura. Não se trata mais de fabricar um olhar que se aproxima *mimeticamente* da natureza, que conjuga a expressividade da criação com a tentativa de *revelar* algo do real. No cinema, arte de fotografar *tecnicamente* o movimento, a realidade visível é duplicada sob a forma de imagem, como um mundo espelhado, como um embalsamamento do tempo, para usar a conhecida formulação de André Bazin (2014a). Mais importante ainda, porém, é o fato dessa imagem fotográfica-cinematográfica se reproduzir ao infinito, com a garantia de que, a cada vez que isso acontece, um espectador *qualquer* estará olhando para um objeto visualmente idêntico às visualizações anteriores ou subsequentes, feitas por ele ou por outros espectadores. Sob a égide do cinema, um número massivo de pessoas pode ser afetado pelas mesmas imagens, o que acarreta toda uma nova estrutura de consciência e memória para os sujeitos conectados. Como escreveram Adorno e Horkheimer em relação à *indústria cultural*, cujo denominador maior era, sem dúvida, o cinema hollywoodiano:

> Ao subordinar da mesma maneira todos os setores da produção espiritual a esse fim único — ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à

> noitinha, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o dia — essa subsunção realiza ironicamente o conceito de cultura unitária que os filósofos da personalidade opunham à massificação (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 108).

Pela primeira vez na história, as consciências humanas são sincronizadas em escala planetária, como também os desejos, os imaginários, as identidades individuais ou coletivas. Tudo isso que Farocki percebera, por exemplo, na figura do operário, cuja existência é programada a partir dos cruzamentos primários da câmera com o espaço da fábrica e, mais tarde, com o esvaziamento simbólico e concreto da política da fábrica, no protótipo do executivo como sujeito continuamente modulado pela linguagem corporativa. Existem, porém, etapas subsequentes nesse processo de sincronização das consciências em larga escala, que se concentram, a princípio, no meio televisual. Como afirma Stiegler (2011):

> A televisão acrescenta [ao cinema] dois efeitos fotográficos e cinematográficos novos:
> I. Na medida em que é uma técnica de tele-difusão, a televisão permite que um público massivo assista simultaneamente ao mesmo objeto temporal de qualquer localização; mais ainda, ela acarreta a construção de mega-objetos temporais, as grades de programação pelas quais vários objetos temporais audiovisuais são conectados para formar uma rede (a "rede televisiva");
> II. Na medida em que é uma técnica de transmissão "ao vivo", ela permite que esse público, coletiva e universalmente, vivencie qualquer acontecimento no momento da sua ocorrência e, assim, permite a difusão de um objeto temporal ao vivo. A final da Copa do Mundo jogada em 12 de julho de 1998, na França, a transmitida ao vivo, é um caso exemplar — é a "recepção imediata" do acontecimento que o torna o acontecimento (STIEGLER, 2011, p. 33-34, tradução nossa).

Farocki realizou, de fato, uma instalação sobre outra final da Copa do Mundo, a de 2006, na Alemanha, disputada entre Itália e França, mas não é nosso objetivo, por ora, nos determos nessa obra. Se fizemos esse desvio pela filosofia de Adorno e Horkheimer (2006) e de Stiegler (2011), foi para iluminar o pensamento midiático do cineasta alemão em *Videogramas de uma revolução* (1992). Farocki, como poucos cineastas, tem profunda consciência do que está em jogo na defasagem — para usar o termo sugerido por André Brasil (2008) — entre uma imagem televisiva e uma câmera amadora de vídeo. Naquele momento de dissenso e violenta ruptura social, ele sabe que o destino ulterior da transmissão televisiva, como de toda *programação* oficial, seria restabelecer um ponto de vista unívoco que dificultaria uma visibilidade mais ambígua no olhar — em relação ao fenômeno — e aplainaria a imagem da

revolução, na percepção dos espectadores. Ao sincronizar os acontecimentos com uma mesma narrativa programada, lapidada e pacificada, a televisão complica, ou no mais das vezes impede, a irrupção de uma imagem destoante, de uma imagem verdadeiramente nova. Como afirma Raymond Bellour (2002), há duas maneiras das artes da imagem lidarem com o fluxo televisivo: "Ou a televisão se submete a seu próprio fluxo, experimenta seu próprio fluxo como uma lei incontrolável. Ou ela resiste ao fluxo. [...] Colocando-se no interior, na televisão como instituição do fluxo. Ou fora dela" (BELLOUR, 2002, p. 62, tradução nossa). É justamente isso que está em jogo no breve plano da apresentadora da TVR, quando ela encerra a transmissão de maneira algo enganosa, sem fornecer informações sobre o que de fato ocorria. O vídeo vem, então, disputar essa narrativa oficial e inserir fissuras onde a televisão escolhera preservar uma suposta continuidade. A arte do vídeo seria, para seguir com Bellour, aquela que "impõe silêncio à televisão" (BELLOUR, 2002, p. 61, tradução nossa). Mas como isso ocorre, se é que ocorre?

Retomemos o prólogo do filme, no qual os realizadores inserem o plano da jovem que é levada para um leito de hospital. Gemendo de dores, ferida pela polícia durante os protestos, ela se cala quando olha para a câmera e pede para que transmitam uma mensagem dela. "Fale, porque vai passar na televisão", recomenda um de seus acompanhantes. "Vão gravar o som e as imagens?", ela pergunta. Recebendo resposta positiva, ela dá o seu depoimento:

> Meu nome é Rodica Marcau. Sou da loja cooperativa de Temesvar [em romeno: Timisoara]. No domingo, defendi a loja. Alguns membros da Securitate atiraram em nós, no caminho de volta para casa. Alguns de nós foram presos, maltratados, torturados. Levaram golpes na cara com a coronha das armas. Estou encamada agora, mas, em nome da cooperativa e dos meus colegas, quero me aliar à juventude de Timisoara, de Bucareste e do país inteiro, na grande revolução. Queremos uma vida melhor. Queremos que os jovens tenham liberdade e que tudo corra bem. Queremos ter pão o bastante para comer e ser felizes. Não queremos uma ditadura. Queremos que Ceausescu seja julgado aqui na região do Banato. [...] Queremos agradecer aos médicos. Todos que estamos no hospital apoiamos os manifestantes da Praça Opera, para que sigam fortes, para que continuem e para que resistam. Não queremos a Securitate, não a aceitamos. Ouvi dizer que eles querem ser aceitos por nós. Eu digo não. As armas devem ser destruídas. Pensemos na memória dos 4.000 mortos. Queremos que sejam todos identificados.

Durante o depoimento, ouvimos ao fundo uma trilha sonora sutil, em volume baixo, uma música clássica de sons longos, possivelmente de violino, que ressalta

certa carga de dramaticidade da cena, não sendo possível afirmar se sua incidência é ou não diegética. Logo após o tributo aos mortos, na fala da mulher, a imagem é cortada para dar lugar à cartela de título, que, por sua vez, é seguida pelos nomes dos realizadores. O começo do filme é marcado, assim, pelo registro videográfico de uma mensagem política passional e frontal, endereçada à transmissão televisiva, na qual uma trabalhadora ferida formula seu posicionamento solidário às manifestações sociais que se desenrolavam nas ruas da Romênia, contra o autoritarismo reinante no país. De certa maneira, o restante do filme consiste em uma tentativa de examinar didaticamente os elementos que informam essa imagem (e essa fala), a fim de compreender seu contexto histórico e sua motivação. A mediação do vídeo, constante ao longo da narrativa, faz-se presente logo após a cartela de título, quando vemos uma sequência que consiste de um único plano-sequência, com a câmera na mão, parada mas um pouco trêmula, registrando em primeiro plano o vão entre dois edifícios, e permitindo entrever, ao fundo, um fluxo de manifestantes em direção ao centro da cidade. No canto inferior direito da tela, estão indicados a data e o horário da filmagem, uma marcação comum nas tecnologias de vídeo em VHS. A narração feminina explica um pouco a situação filmada, mobilizando ao mesmo tempo um ímpeto analítico que nos parece decisivo para a proposta da obra. Por ser o primeiro comentário em voz *over*, bem como o mais longo de todo o filme, cabe reproduzir aqui seu conteúdo, para exemplificar o procedimento de montagem:

> Em meados de dezembro de 1989, ocorreram manifestações em Temesvar. No início, os protestos se dirigiam contra os planos do governo de banir o pastor László Tőkés da cidade. Depois, contra Ceauşescu. Em 17 de dezembro, os membros da Securitate, da milícia e do exército abriram fogo contra os manifestante. As vítimas foram levadas. O destino delas permanece desconhecido. Dois dias depois, dezenas de milhares de pessoas tomaram as ruas, como se não tivessem mais nada a perder. Nos relatórios que circulavam, o número de mortos continuava a crescer. A expectativa geral, a certeza do mal, criava um padrão de percepção em que os cadáveres de um cemitério de pobres podiam ser confundidos com aqueles da rebelião. Na hora e no local inscritos na imagem, da janela de um dormitório estudantil em Temesvar, uma câmera de vídeo amadora grava os manifestantes que se movem em direção ao centro da cidade. A câmera está em perigo. Ela permaneceu em cima, para continuar a filmar. Os cantos da multidão reverberam. O tempo é claramente discernível. A imagem, imersa na luz azulada do inverno, está dividida. As paredes, no primeiro plano, e a ação, no segundo plano, pertencem a quadros temporais diferentes. A imagem está dividida de maneira desigual. A maior parte é ocupada pelo primeiro plano, que não é o foco da atenção. O acontecimento foi deslocado para o fundo do

> plano. A câmera se aproxima do acontecimento, o máximo que suas lentes permitem.

Cabe reter desse comentário em voz *over*, falado por uma mulher, que ele não se destina simplesmente a descrever a situação filmada, muito menos a exercer sobre ela algum tipo de autoridade narrativa, como seria o caso em telejornais. Nas palavras que ouvimos, percebe-se uma atenção aos aspectos formais que especificam a imagem de cinema ou de vídeo, como a posição da câmera, a composição do quadro, o estilo de plano realizado, os procedimentos técnicos adotados, as falhas ocorridas na captação e na transmissão. Esses elementos são como que imbricados, pelos comentários, à imanência dos protestos, informando-nos, por exemplo, que o cinegrafista se refugiou no edifício por estar em perigo, e que o fundo do que vemos importa mais do que a frente. Essa ideia não é nada despropositada, pelo que sabemos do cinema de Farocki, sempre preocupado em adquirir conhecimento sobre o que se faz imperceptível no fluxo ordinário das coisas. Os atributos estéticos, portanto, adquirem possibilidades de sentido inseparáveis daquilo que a imagem mostra, de modo que a ordem dos corpos no quadro e a incidência da luz de inverno permitem pensar na distribuição política que está em vias de transformação. A cada ocorrência da voz *over*, o teor dos comentários varia, acompanhando a progressão da narrativa e as particularidades do que vemos (e ouvimos, em som direto). Detectamos uma tendência à desconstrução, das condições de tomada e circulação das imagens, que são deslocadas e analisadas com base no momento de reconfiguração histórica.

Farocki e Ujica mostram a televisão como um ponto central da revolução desencadeada no país, seja como palco concreto, ocupado pelos manifestantes, ou como lugar de operação político-midiática, que reflete, em seus procedimentos *internos*, aspectos mais abrangentes do episódio. Ela sedia um vasto feixe de interesses e urgências, que se estendem em torno do poder técnico-midiático, de um dispositivo que funciona como braço propagandístico do estado. Antes de prosseguir, portanto, analisemos de maneira mais detida a sequência que vem logo depois daquela do pátio aberto, com os manifestando ao fundo. Uma cartela nos informa que veremos um registro do dia 21 de dezembro de 1989, também em Bucareste. O plano que surge mostra, na varanda do Palácio de Governo, o ainda presidente Nicolae Ceaușescu, enquadrado isoladamente, discursando em prol da unificação e da estabilidade do país. Seu primeiro gesto, quando começa a falar, é erguer a mão, em um misto de

cumprimento e continência que, como destaca Nenad Jovanovic (2020), terá repercussões em outros momentos do filme[117]. A voz *over* explica que, "para afirmar seu poder, ameaçado, Ceaușescu se dirigiu a uma manifestação em massa, como tantas que ele mandou realizar ao longo dos últimos 25 anos. A televisão transmite ao vivo". Farocki e Ujica mostram a multidão e, com um zoom digital, detalham as pessoas que batem palma, os cartazes, as faixas levantadas. Uma cartela, então, vem anunciar que se trata de sua *última vez ao vivo*; depois da aparição da cartela, continuamos a assistir ao discurso do presidente, que agradece aos organizadores do comício. Nesse momento, porém, seu olhar é capturado por algo ao fundo, sua fisionomia muda, apresenta uma expressão preocupada, sua voz começa a falhar. Ouvimos duas frases soltas, uma perguntando quem está atirando, outra, de um senhor engravatado de chapéu, que vem furtivamente anunciar ao presidente que "estão entrando no edifício". Ceaușescu ergue a mão, como que tentando manter o controle, tenta sorrir, saudar a multidão. Ao mesmo tempo, há um glitch[118] na imagem, uma falha de vídeo ou sinal, sendo a transmissão logo interrompida, como mostra a tela vermelha (a última frase que ouvimos é alguém perguntando se é um terremoto, o que não deixa de ser simbólico). A voz *over* feminina pondera:

> Nesse momento, a televisão saiu do ar. A gravação eletromagnética [em VHS] continuou na van de transmissão e documentou isso [vemos uma tomada externa de um edifício]. A comunicação de comando, do governante para o povo, foi rompida, e como se houvesse uma perturbação na linha, Ceaușescu gritou [ouvimos ele gritando "Alô! Alô!", sem parar, batendo uma vez no microfone para testar. Um corte mostra outro plano, que enquadra o céu de inverno]. O cinegrafista foi instruído a mirar para o céu, caso algo inesperado acontecesse [Ceaușescu continua a gritar, para que os "camaradas" fiquem calmos]. Nesse momento, a televisão voltou ao ar, primeiro sem som.

Alguém bate no microfone ininterruptamente, enquanto Ceaușescu continua a falar, pedindo silêncio, chamando "todos os camaradas" de volta à praça. O

[117] Jovanovic (2020) aponta também o caráter bastante idiossincrático da fala do presidente, em um discurso repleto de erros e vícios em relação à utilização correta da língua romenta. Infelizmente, dado o nosso conhecimento insuficiente dessa língua, não temos condições de considerar esse aspecto em nossa análise.

[118] *Glitch*, no vasto campo das tecnologias eletrônicas, que inclui desde os videogames até a televisão, se refere às falhas de curta duração que ocorrem em um determinado sistema e logo são corrigidas, automaticamente, o que torna difícil depurá-las. Por exemplo, uma oscilação momentânea que surge no sinal da televisão e distorce muito rapidamente a imagem, misturando os dados visuais de maneira ininteligível, por um instante. O termo, que deriva do verbo alemão *glitschen* ("escorregar"), aparece associado a muitas áreas da contemporaneidade, dentre as quais a cibernética e as artes visuais que estabelecem diálogos com o campo das tecnologias computacionais, por exemplo.

cinegrafista volta a mostrar a praça (conseguimos perceber, na parte inferior da tela, pessoas reunidas). Para expressar a defasagem, quando a televisão sai do ar, Farocki e Ujica utilizam um sub-quadro, dentro do quadro maior, contendo a imagem da tela vermelha do sinal de transmissão, enquanto no quadro maior vemos o registro do cinegrafista. Agora que a televisão voltou ao ar, quadro e sub-quadro coincidem, embora o cinegrafista evite mostrar as pessoas, mantendo a câmera ligeiramente inclinada para cima. A imagem retorna para o presidente, na varanda, permitindo que vejamos também, ao fundo, a porta de vidro e as cortinas se fechando, ocultando duas figuras no fundo do cenário, que adquire, a nosso ver, um aspecto de bastidores, em associação com a teatralidade do poder diante da tevê, que vemos se delinear em toda parte. Ele retoma o seu discurso, tentando seguir a mesma linha, como se tentasse simplesmente costurar a fissura da interrupção, ignorar qualquer brecha na "comunicação do comando". "Nesse momento, o som foi ligado novamente", afirma a voz *over*. Ceaușescu adota um tom enfático conclamando a força e a unidade da nação na defesa da independência, sendo mostrado, agora, de outro ponto de vista, mais distanciado, ao lado de outras pessoas na varanda (ele não é mais a única fisionomia presente no quadro do poder, agora notamos). Ao final, vemos e ouvimos palmas. A mão de Ceaușescu é novamente levantada.

A montagem faz então um de seus gestos mais resolutos de intervenção, pausando a imagem por alguns instantes, mantendo as palmas em suspensão, impedindo o fechamento das mãos. A voz *over* pergunta "o que ocorreu?", sugerindo que retornemos ao início do distúrbio. É o que sucede. Somos confrontados com um reprise do momento no qual Ceaușescu se desconcerta, logo no começo do seu discurso, enquanto a voz *over* feminina descreve a cena: "Algo captura seu olhar. Gritos se elevam. Seu discurso para. A câmera treme. Um distúrbio técnico [quando vemos o glitch na imagem]. A transmissão é interrompida. O que ocorreu?". Com a tela vermelha, que representa a interrupção do sinal, somos informados que uma um cinegrafista do noticiário semanal conseguiu captar alguns momentos da interrupção. Vemos, a seguir, essas imagens, enquanto a voz *over* as comenta com certa proximidade, como que ensinando e aprendendo a olhá-las, ao mesmo tempo. "Aqui, o comício ainda procede de maneira ordenada", ouvimos, vendo na tela milhares de pessoas reunidas na praça. Dois cortes sucessivos mostram a multidão cada vez mais de perto, sendo que o segundo parece se tratar de um zoom digital, mostrando certa movimentação diante de um edifício, enquanto escutamos que "as pessoas se

amontoam em frente à entrada da sede do Comité Central". Mostra-se a praça, novamente, enquanto a narração afirma que, "no fundo, há fluxos de pessoas que se afastam da praça [e], na frente, que se aproximam da varanda". Um novo zoom digital revela a movimentação de corpos na frente da varanda, com Ceaușescu quase irreconhecível na parte de cima. Por fim, afirma a voz *over*, "a ordem foi reestabelecida temporariamente", mostrando-nos a imagem do espaço vazio que separa a varanda a linha de frente do comício, isto é, a distribuição do teatro político foi provisoriamente restaurada. Todavia, ela afirma, "essas gravações, também, não dão indicações sobre a natureza do distúrbio. Ceaușescu prossegue com seu discurso". Nova intervenção sutil de montagem: para passar do quadro com o espaço da praça reestabelecido à imagem da varanda, que havia sido pausada, no momento das palmas e das ovações, Farocki e Ujica usam a costura artificiosa de uma lenta transição por fusão.

Para tentar refazer sua autoridade, o presidente comunica que os trabalhadores poderão se beneficiar, a partir do ano seguinte, de um aumento do salário mínimo. Enquanto isso, vemos as pessoas na praça, reunidas em comício, com cartazes e bandeiras nas mãos. Nesse momento, a montagem realiza mais uma operação sutil. Quando o presidente termina a sua fala, na tomada supostamente direta colhida na praça, o povo permanece quieto. Um corte, contudo, nos leva para o interior do apartamento, com a televisão de tubo antiga, em um plano que enquadra o comício. É apenas nesse momento que escutamos as manifestações da multidão, em uma onda sonora que *poderia* muito bem constituir uma aclamação ao anúncio de Ceaușescu. Todavia, não é o caso, pois logo veremos que a transmissão retoma um momento anterior do discurso, quando o presidente fala em força e união, logo após o sinal ser reestabelecido. Dentro do apartamento, como vimos, o cinegrafista vira a câmera para a janela, tentando verificar se existe, na rua, algum desdobramento do distúrbio. É um ciclo aparentemente sem fim — apenas aparentemente, pois seu desfecho será um novo ponto de equilíbrio, com a regulação da revolução — entre o teatro artificioso da política oficial e a manifestação imponderável do povo em revolução, entre a imagem controlada da televisão, perdendo estabilidade, e os fragmentos instáveis de vídeo que permitem confrontar, ainda que provisoriamente, a narrativa unívoca do poder.

Videogramas pode ser tomado como um exame crítico sofisticado, por meio da montagem cinematográfica, das camadas do aparato midiático em torno do 1989 romeno, deparando-se com dois níveis de articulação fundamentais. Primeiro, o da

linguagem televisiva propriamente dita, com suas operações convencionadas de mediação da realidade, suas maneiras premeditadas de organizar a distribuição do visível, suas tecnologias colocadas sob disputa, rompidas provisoriamente no momento da revolução. Depois, o da teatralidade dos eventos observados, que seguem eles mesmos uma lógica de configuração televisual e que colocam em questão se o próprio mundo que as câmeras captam não estaria, simultaneamente aos métodos de manipulação do olhar, tomado por uma performatividade infinitesimal.

Pensamos, no âmbito das operações televisivas, em uma cena, na análise estabelecida em relação ao aparato de produção e transmissão imagética, como no caso do discurso interrompido na sacada do Comitê Central. Pouco depois, aos 15 minutos, vemos a âncora da TVR — Televiziunea Română, encerrando a transmissão sob o típico modelo da autoridade jornalística, sentada sozinha de frente para a câmera, em sua mesa equipada com dois microfones. Essa autoridade é questionada pelo bloco seguinte, introduzido pela cartela "uma câmera investiga a situação", no qual vemos imagens do distúrbio realizadas pelo mesmo homem que havia filmado a transmissão da praça em seu televisor (é o que afirma a voz *over*). Escutamos gritos massivos clamando por eleições livres, soldados posicionados nas ruas, carros blindados, policiais armados, e uma tremenda multidão na praça universitária, cantando contra a tirania, até o cair da noite. Os horários são registrados no visor: 22:03 do dia 21 de dezembro, 23:13, 23:15... Aos 19 minutos, a cartela anuncia a entrada no dia 22, com o âncora da TVR anunciando — também em modelo convencional — que o Ministro da Defesa suicidou-se após ser considerado traidor, além de culpabilizar outro "traidor", Mircea Dinescu, pelo distúrbio do dia anterior. De novo, a câmera de vídeo vem restituir a multiplicidade dos pontos de vista possíveis, mostrando pessoas nas ruas, protestos, confrontos do povo e do exército contra a Securitate. As imagens "amadoras" permitem reconstituir a progressão dos atos: 11:12, 11:13, 11:14, 11:15, as forças da Securitate fogem. 11:19, 11:22, movimentação no Comitê Central e na estação de TV. A mesma câmera oficial, do dia anterior, mudou de lado.

A montagem vai jogando de maneira dual com a visibilidade e a legibilidade dos fatos, a partir do contexto televisivo, como fica claro na fuga do presidente com o helicóptero. Inicialmente, ele e sua esposa aparecem como grãos irreconhecíveis, distantes no topo do telhado, "um nítido contraste com o grandor por eles exalado previamente, em consequência da combinação cuidadosa de ângulos e escalas de

enquadramento escolhidos pelas câmeras da TV Nacional" (JOVANOVIC, 2020). No plano seguinte, a intervenção de Farocki e Ujica no material cria uma situação paradoxal, que problematiza a lógica da visão midiática e a confiabilidade da voz *over*. O procedimento de zoom digital, que deveria facilitar o reconhecimento do casal presidencial, acaba por prejudicar a legibilidade da imagem. Somente a narração feminina indica a identidade dos políticos. Seria isso o bastante para chegarmos a uma conclusão? As câmeras multiplicam-se, e, com elas, os pontos de vista. "Cada vez mais câmeras", afirma a cartela de intertítulo, antes de mostrar uma segunda tomada da fuga de helicóptero, feita a partir de uma posição mais elevada. "Dois pontos focais emergem: a praça em frente ao Comitê Central e a estação de televisão", afirma a narração, antes da montagem nos levar para o interior do segundo edifício, o da televisão. Ele é o centro do filme e, possivelmente, o centro do acontecimento histórico que o filme desconstroi criticamente.

Para contextualizar essa passagem à sede televisiva, Farocki e Ujica sublinham, por meio da voz *over*, o caráter disruptivo do acontecimento histórico em relação à ordem da comunicação oficial. Instantes atrás, aliás, enquanto víamos o Comitê Central ocupado pelos manifestantes da praça, no segundo dia do distúrbio, eles já haviam sugerido algo nesse sentido. Ao constatar que as imagens desse segundo dia foram feitas pela câmera profissional que registrava oficialmente as aparições públicas de Ceaușescu, do mesmo ponto de vista do dia anterior, a narração afirma que essa câmera, "ao captar algo do distúrbio, foi a primeira que mudou de lado". Enquanto isso, uma repetição do dia anterior é inserida em sub-quadro no canto inferior esquerdo da tela, mostrando o momento no qual o cinegrafista faz uma panorâmica, virando a câmera da praça para a varanda, movimento esse que estaria associado à "mudança de lado". Agora, porém, no momento em que as imagens assumem um ponto de vista de dentro do edifício televisivo, a narração reitera o aspecto de rebeldia das imagens: "Quando os manifestantes chegaram à estação de tevê, dois cinegrafistas haviam conseguido contrabandear uma câmera da sala de manutenção, escondendo-a sob a jaqueta". Do lado de fora, vemos pessoas andando, gritando, clamando por liberdade, enquanto os cinegrafistas fazem um comentário afetivo sobre aquilo que filmam ("isto é fantástico! Filme!").

Emblemática, nesse sentido, é a conversa com o diretor da emissora, em uma sala de reuniões do edifício, que os cinegrafistas são chamados a acompanhar. Dela participam as lideranças do movimento, como o poeta Mircea Dinescu e o ator Ion

Caramitru, além do diretor da emissora. As conversas giram em torno do papel indispensável do meio televisivo — ao lado do exército — para garantir a nova ordem pública e realizar a comunicação "com todo o país": "Precisamos da televisão", afirma Dinescu. Ao mesmo tempo, as lideranças do movimento tentavam garantir que os manifestantes não danificassem a estrutura do edifício e seus equipamentos. "Temos que descer para o térreo, senão vão destruir tudo. A televisão é propriedade nossa", fala Dinescu, logo após a reunião. Afinal, como controlar um evento dessa magnitude, como re-sincronizar as energias sociais, sem o apoio de um aparato midiático que o enquadre, que o defina e o transmita em larga escala? Tratava-se de garantir os canais de transmissão e, ao mesmo tempo, de dar início a uma dinâmica renovada de articulação da realidade do país, criar novos símbolos, readequar as distribuições de uma visibilidade que estava viciada em retratar somente o poder do ditador. Essa renovação, em todo caso, não deixa de ser ambígua, fiando-se nas bases institucionais que já estavam dadas, sendo curioso o momento em que Dinescu ergue uma bala de elevado calibre com a mão direita, afirmando que esse é "o símbolo da liberdade e do renascimento da Romênia". A tomada de poder por parte dos manifestantes não estaria refletida, em certa medida, na tomada do próprio aparato televisivo, passando a reconfigurar o ponto de vista por ele disseminado?

Resumindo: até aqui, havia uma estrutura de produção e comunicação da realidade, pensada sob a lógica televisiva, que seguia como princípio a manutenção de uma visibilidade unívoca (do governante), bem como o fluxo homogêneo e hierarquizado de comunicação com o povo. O povo na praça, por força do distúrbio e do protesto combativo, apoiado pelo exército, quebra essa hierarquia, despedaçando também a uniformidade de uma imagem atravessada, agora, pelas tensões sociais e pelos múltiplos pontos de vista das câmeras. As aparentes lideranças do movimento das ruas, em negociação algo cúmplice com representantes das instituições em voga, como o exército e a televisão, buscam reconfigurar a lógica existente. O ponto chave para Farocki e Ujica é que essa reconfiguração vai impor novos limites ao estado de suspensão provisória, à temporalidade múltipla que surge nas ruas. Novos esquemas de poder são conduzidos, novas operações políticas são ensaiadas, pois, no fundo, a realidade foi contagiada pelo fator televisivo de teatralidade e de performatividade. Após os participantes deixarem a sala de reuniões, ainda com o acompanhamento ativo das câmeras, uma discussão calorosa acontece entre Dinescu e o diretor televisivo. Esse último chama o poeta para uma conversa particular, afirmando que

tem algo relevante a lhe dizer. Eles se encaminham, em um pequeno grupo de quatro ou cinco pessoas, para uma outra sala, mais reservada, impedindo a câmera de entrar para registrar o que se passa. "O que precisava ser discutido sem a presença da câmera?", pergunta a voz *over*.

Como logo informa a narradora, a câmera fica do lado de fora, desligada, aguardando no elevador pelos "conspiradores". A voz *over* ressalta, novamente, a presença expressiva da montagem, a intervenção decisiva de Farocki e de Ujica, que permitem repensar e resgatar a legibilidade desse momento obscuro. Para "cobrir" a proibição do registro, aliás, quando a câmera é impedida de transpor a porta, escolhe-se o plano emblemático do painel do elevador com a luz do segundo andar acesa, plano esse que é pausado digitalmente, transmitindo a ideia de suspensão, de interrupção de um movimento em curso. Segundo a narração, "o diretor afirma que queria discutir detalhes técnicos com o visitante. Este afirma que o diretor lhe falou para não se meter, pois as cartas já estavam dadas, o jogo já estava rolando. A câmera ficou esperando no elevador". Quem está, de fato, no controle? Quem é que monta esse *programa* que assistimos na tela, cujas imagens as câmeras profissionais e amadoras, reunidas por Farocki e Ujica, parecem decompor didaticamente em história? Mais uma vez, não há resposta certa: as operações de montagem preservam a opacidade que subsiste ao conjunto das perspectivas midiáticas, com suas camadas e lacunas. Farocki e Ujica, os montadores, não parecem interessados em encontrar na ordenação desses arquivos um culpado, nem em destrinchar as relações sócio-históricas de poder. Seu propósito, antes, é encontrar uma possibilidade narrativa que torne visível uma camada adicional de performatividade, que subsiste ao embate do próprio acontecimento, ao drama, por assim dizer, conferindo a todo o jogo político observado uma lógica televisiva. Esses são o primeiro e o segundo ponto que indicamos, que ocorrem de maneira imbricada, sendo que a disputa pela reordenação do aparato televisivo, o drama, é inseparável da teatralidade que rege os gestos e as ações dos atores/personagens.

Um bom exemplo vem logo após a reunião a portas fechadas. Primeiro, Dinescu sai às ruas para acalmar a população na praça. Depois, vemos na tela a logomarca da TVR. Finalmente, as lideranças do movimento realizam sua primeira transmissão em rede nacional, após discutirem um pequeno roteiro para a comunicação. A estética do regime ditatorial encontra-se, provisoriamente, quebrada. Em vez de uma figura única, monopolizando o quadro, em vez do âncora jornalístico

convencional, vemos cerca de 30 corpos em cena, diante de uma mesa, a maioria formada por homens, e algumas poucas mulheres. Na linha de frente, estão Dinescu e Caramitru. O último, vale dizer, fora mantido como prisioneiro político desde uma entrevista concedida ao jornal francês *Liberation*, alguns meses antes da revolução. Sua mera presença diante das câmeras era um símbolo de mudança. Não obstante, nos momentos de discussão que precedem o início da transmissão, fica claro que é Dinescu quem vai falar. Caramitru se contenta em apresentá-lo, dizendo que vai começar a falar e demandando de maneira direta que, nesse momento, os técnicos mostrem o poeta em *close-up*. Esse pedido de Caramitru demonstra, embora no calor do momento, em meio ao caos do estúdio televisivo, um processo de disputa na construção da imagem televisiva. Ao mesmo tempo, ele remete a dois elementos que se aproximam do regime visual de Ceauşescu: o *close-up*, que isola a figura proeminente no quadro (no caso, a liderança, e de fato Dinescu é introduzido por Caramitru como "herói"), e as notas de trabalho em mãos, sinal de ímpeto e determinação. Como afirma Montero (2012, p. 104-105):

> A maneira como o sistema político nascente constrói sua própria retórica visual, rejeitando, mas também cortejando (e finalmente readotando) alguns dos sinais visuais de poder impostos por Ceauşescu é, eu diria, o tema central de *Videogramas de uma revolução*. O filme contrasta ainda mais as imagens da TV mencionadas acima com outras expressões visuais (gravações de vídeo amadoras), e também com programas de TV posteriores, em que, por exemplo, os intelectuais parecem desaparecer, precisamente ao mesmo tempo que os militares e políticos dissidentes se tornam muito mais visível na tela.

Ao sairmos dos registros das tomadas externas dos cinegrafistas amadores para entrar nos registros feitos pelos próprios manifestantes que ocuparam a emissora, vemos um novo espaço complexo de disputa e negociação, instaurado a partir da tomada do poder midiático. A todo momento, fica patente o desejo da montagem (cinematográfica) de analisar as imagens de arquivo (televisivas, videográficas), a fim de restabelecer uma pluralidade de pontos de vista, sem perder de vista a construção de um tecido histórico tangível, uma rearticulação da cena. Formalmente, Farocki e Ujica atuam entre a progressão dos acontecimentos e a fragmentação dos olhares, deixando claro que a continuidade dos planos-sequência está sempre sujeita aos choques da organização da montagem. A profusão dos pontos de vista convocados, mesmo que possuam uma "aparência de real", reintroduz no discurso certa zona de opacidade e de ambiguidade, impedindo que o acontecimento abordado se feche em

uma única visão, e mostrando que, no fundo, toda narrativa é resultado de uma construção. Como a voz *over* afirma, perto do final do filme, "o cinema existe para tornar a história visível". E, para Farocki, importa mais pensar *como* a história se constrói, por meio dessa ferramenta analítico-epistemológica que é o cinema, do que destrinchar *o que* exatamente ela constrói. E ela se constrói, talvez, por meio de um sem fim de disputas midiáticas, de perspectivas variadas e repetições. Como afirma André Brasil (2008):

> A voz em off que atravessa o filme é econômica, descritiva e menos analisa os fatos do que sublinha um e outro momento, uma e outra cena. Às vezes, a repetição dos fragmentos (ou sua suspensão) se torna uma estratégia aliada ao texto. É assim que, juntamente com a história que se costura com as imagens, o ensaio costura o pensamento: o dos cineastas e o nosso. Pensamento ao vivo, em direto, colado aos acontecimentos, como o são as imagens do mundo hoje. Mas, um pensamento que consegue se produzir também como diferença, como escritura, como recriação, mesmo que seja na distensão de um lapso do instantâneo (BRASIL, 2008).

Esse caráter não apenas de escritura, como também de uma incessante "performação", o filme tentará evidenciar por meio de momentos estratégicos, quando, por exemplo, exibe a transmissão da demissão do primeiro-ministro na varanda da praça. Farocki faz questão de mostrar a mesma cena três vezes, registrada por três câmeras diferentes, só para depois, finalmente, mostrar que o ato da demissão precisou ser reencenado, regravado, pois da primeira vez a TV não estava pronta para gravá-lo. Entre a primeira e a segunda encenação, tudo muda: o primeiro-ministro, que antes se demitira rapidamente, saindo da cena despercebido, agora apresenta uma postura autoconfiante, oferece um discurso mais elaborado (não obstante carregado de demagogia). Da segunda vez, os manifestantes o chamam de mentiroso, e ele precisa ser escoltado para fora da varanda. Há também outra ocasião relevante, quando os "problemas técnicos" da transmissão, verdadeiros ou não, definem a visibilidade das pessoas que estão sendo mostradas pela televisão.

* * *

A revolução romena está intrinsicamente ligada a uma série de acontecimentos desencadeados no fim da década de 1980 e que vão culminar, em 26 de dezembro de 1991, na dissolução da URSS. Um desses acontecimentos, no escopo de interesses de

Farocki quando ele realiza filmes como *Um novo produto* e *Sauerbruch Hutton Arquitetos*, é a reunificação da Alemanha, que até o fim de 1990 esteve dividida entre a RDA e a RFA, bem como a readequação da totalidade do país aos novos contextos de produção global. A República de Bonn, naturalmente, já se encontrava há algumas décadas em pleno ritmo de capitalização, uma vez que fazia parte do chamado Bloco do Oeste ao longo da Guerra Fria. Farocki, inclusive, quando inicia a realização de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, afirma que tencionava elaborar uma obra antiatômica, em resposta à presença massiva de ogivas nucleares em solo alemão, também no contexto da Guerra Fria. Ora, antes da Alemanha perder, em 1990, a separação oficial entre um governo capitalista e um governo socialista, ela atravessou um evento crucial para uma dissolução das fronteiras ideológicas (e, obviamente, materiais). Trata-se da queda do Muro de Berlim, em 9 de novembro de 1989, fato que permitiu, pela primeira vez desde o início da década de 1950, que a fronteira entre os dois países voltasse a adquirir permeabilidade. Em 1994, Farocki faz um ensaio fílmico em torno desse evento, inserindo, logo na sequência de abertura, uma declaração em voz *over* que poderia muito bem valer para *Videogramas*, dizendo que "não é fácil expressar uma revolução por meio de imagens".

O papel da liderança (*Die führende Rolle*, 1994) possui uma estrutura relativamente simples, embora sua sustentação demande (e demonstre) uma elevada capacidade de articulação argumentativa da montagem, função assinada por Max Reimann, parceiro de longa data de Farocki. O filme combina três tipos de materiais diferentes: trechos de jornais televisivos, coletados entre 14 de outubro de 1989 e 25 de novembro de 1989 (ou seja, antes e depois da queda do muro), de três emissoras públicas, a ZDF da Alemanha Ocidental e a DDR 1 e a DDR2 da Alemanha Oriental; materiais de arquivo das comemorações do 4 de julho de 1987 em Berlim-Alexanderplatz, na Berlim Oriental, com a presença de Erich e Margot Honecker, por ocasião dos 750 anos da cidade; inserções em voz *over* com comentários de Farocki, para abrir linhas de leitura em relação ao que vemos. Todas as vezes que a narração em voz *over* entra na banda sonora, em incisões breves de 5 a 10 segundos cada (portanto, extremamente fragmentárias), o diretor lança mão de um artifício de montagem curioso. Ele opera, no início do comentário, um tipo de efeito digital de encolhimento na imagem, que permanece pausada até que o comentário acabe, quando ela então é re-alargada. Resulta, assim, um efeito de distanciamento quase

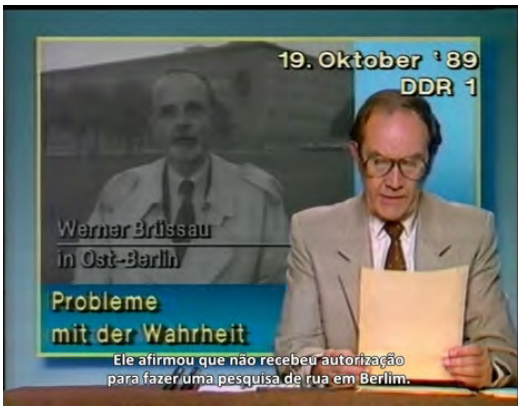
literal, que questiona e reorganiza discursivamente os inúmeros trechos dos telejornais.

A tese do filme é bastante clara: nenhuma das imagens mostradas pela televisão é capaz de expressar com alguma efetividade o processo em curso na dissolução das fronteiras internas da Alemanha. Para facilitar sua compreensão, podemos dividi-lo livremente em quatro blocos de agrupação conceitual das imagens: no primeiro, delineia-se as posições dos governos em relação às ruas e às fábricas; no segundo, foca-se na domesticação dos trabalhadores com o suporte dos sindicatos; no terceiro, explicita-se a hegemonia da lógica da produção capitalista e do dinheiro; no quarto, reflete-se sobre a correlação da nova lógica de mercado entre as Alemanhas e da prática do contrabando.

Ao mesmo tempo, para além da progressão organizada para a narrativa, o filme interpõe movimentos de desconstrução, em camadas, das imagens mostradas. Em um primeiro momento, ele vai desconstruir de que modo a televisão ocidental, que parece receber mais críticas no balanço geral do filme, mobiliza pressupostos ilusórios de participação democrática e de desenvolvimento, falseando, por detrás do papel da liderança, aquilo que está realmente em jogo, o lucro e o interesse das empresas. Os âncoras da ZDF discutem o trabalho e a solidariedade demandada aos trabalhadores, indicam a visita de Egon Krenz à fábrica para "construir uma relação com o movimento trabalhista" (como afirma a voz *over*)[119], constatam a embriaguez dos orientais com o mundo do consumo. Em nenhum momento, porém, captam as falas dos trabalhadores ou observam seus locais de trabalho. É emblemática, nesse sentido, a sequência que reproduz um trecho do noticiário *Haute Journal*, da ZDF, no qual os apresentadores citam as gravações com a visita de Krenz produzidas pelo noticiário *Aktuelle Kamera*, da DDR 1. Após vermos o presidente prometer aos trabalhadores que deseja resolver os problemas das pessoas, o âncora da ZDF retoma a palavra, afirmando, enquanto vemos os transeuntes da Berlim Ocidental, que o programa queria ter entrevistado as pessoas nas ruas, mas não conseguiu autorização. Logo a seguir, a tela encolhe e a voz *over* de Farocki afirma que "na Alemanha Ocidental, que não se baseou no movimento trabalhista, é comum fazer pesquisas de opinião nas ruas e não nas fábricas". A montagem repete, então, o trecho do noticiário com a afirmação do âncora sobre o desejo de entrevistar as pessoas, permitindo que

[119] Dirigente provisório da RDA, que durou menos de dois meses no cargo.

repensemos o sentido disso, ligeiramente deslocado pela problematização de Farocki. A seguir vem uma citação irônica do desfile do 4 de julho, que mostra casais dançando valsa, como se fosse uma metáfora para o balé das negociações e dos discursos, continuamente ensaiados. Então, vemos um trecho do âncora da DDR 1, no qual ele faz uma afronta ao tratamento dado pela ZDF à questão — que teria sido mentiroso, uma vez que os âncoras da emissora ocidental disseram não ter recebido autorização para fazer uma pesquisa de rua. No lugar das imagens dos trabalhadores, contudo, a ZDF insere em outros momentos, como no noticiário do dia 17 de novembro (após a queda do muro), uma cena que mostra os trabalhadores da Alemanha Oriental deslumbrados com as lojas da parte ocidental da cidade. Isso resume boa parte da linha discursiva da ZDF, que se pauta pelo apagamento da figura do trabalhador e pela evidenciação do consumidor.



Figuras 55A a 55F: *O papel da liderança*.

Em uma segunda camada de sentido, porém, sobretudo no lado da Alemanha Oriental, Farocki indica a cumplicidade das lideranças trabalhistas com o processo de

capitalização das relações que orientam o universo do trabalho. Se a televisão ocidental reduz a história — e o sujeito que nela se inscreve — ao bairro comercial, à deriva das compras nas ruas, às lojas de departamento, a televisão oriental fecha o sentido do mundo no interior da fábrica, isolando o trabalhador do seu entorno. É o caso, por exemplo, do primeiro-ministro da RDA, Hans Modrow (que permaneceu no cargo até março de 1990), quando ele visita uma fábrica de surpresa para negociar, segundo o noticiário da DDR 2 do dia 21 de novembro de 1989, uma redução da burocracia. O governo deseja ainda, como afirma nesse momento a voz *over* de Farocki, "deliberar sobre medidas contra o contrabando e o comércio ilegal", nocivas à economia da RDA por esta apresentar uma moeda menos valorizada que a RFA. É o caso, também, das lideranças sindicais, que aceitam muito facilmente a nova ordem estabelecida, sendo que a montagem enfatiza e comenta momentos-chave, como no noticiário da DDR 1 de 14 de outubro, quando Werner Eberlein, então presidente do Partido Socialista, declara que as discussões dos trabalhadores devem ocorrer nas associações oficiais, e não nas ruas. Farocki interfere com a voz *over*, ironizando que, agora, "conflitos devem ocorrer na empresa e não nas ruas", nomenclatura que se atenta para o enquadramento do trabalho pela lógica corporativa global. No noticiário da DDR 1 do dia 10 de outubro, segunda-feira, as manifestações típicas de rua dos trabalhadores de Leipzig, que deveriam acontecer, estão completamente esvaziadas. No mesmo noticiário, um operário faz uma fala domesticada diante do repórter, dizendo que as reivindicações devem ocorrer segundo os meios legais, "não com pedras nas ruas, mas no local de trabalho, onde é mais adequado". E a voz *over* problematiza que "em Leipzig, quase não houve trabalhadores que foram às ruas ou protestaram, enquanto trabalhadores, não como funcionários de uma fábrica específica". A entrevista seguinte, anunciada pelo âncora, também na DDR 1, traz o representante dos grupos de combate dos trabalhadores, o engenheiro Wolfgang Rosch, do polígrafo VEB. De novo, uma fala pacificadora, que remete ao acordo sobre o modo supostamente correto de se protestar. De novo, a voz *over* de Farocki, sugerindo diretamente o aparelhamento do universo do trabalho pelo estado: "Esse homem pertence à liderança de um grupo de combate da fábrica. É uma milícia, uma milícia de trabalhadores, sob o comando do partido". Entrada irônica das imagens de arquivo do desfile, que representam os grupos de combate históricos da classe trabalhadora que "protegeram o portão de Brandemburgo" na crise de Berlim de 1961 (os combatentes Joachim Behrens, Werner Fromm e Paul Stiawa estão presentes no

registro). A montagem repete a fala do engenheiro, conferindo a ela toda uma nova legibilidade.

Na passagem entre as duas camadas de imagens, vislumbra-se uma terceira, ainda mais complexa, que congrega elementos das outras duas. Ela explicita a conversão do trabalho em um subproduto padronizado do dinheiro, e a deposição da fábrica do seu posto de local histórico do movimento trabalhista. A empresa, o shopping e o espaço comercial ganharam proeminência, e tornaram-se "um novo local histórico", como afirma a narração. Essa, fique claro, é apenas uma forma de compreendermos a montagem do filme, que resulta em uma rede mais intrincada de relações, de signos verbais e visíveis que são mobilizados e repetidos de maneira incessante. Emblemático, em todo caso, é a sequência que vem logo após ouvirmos, da voz *over*, que "houve movimentos socialistas cuja palavra de ordem era 'amor'. O 'Socialismo do Amor'. Mas, na RDA, a palavra de ordem socialista era 'trabalho'". Corte para o noticiário do dia 13 de outubro, da DDR 1, mostrando navios na cidade de Boizenburg. A narração televisiva relata o lançamento do 45º navio da empresa Elbewerft Boizenburg (aumento da produtividade), acrescentando que os operários de estaleiros teriam discutido a questão com Harry Tisch, presidente da FDGB (Federação Sindical da Alemanha Livre). Antes de mostrar a liderança sindical, contudo, Farocki faz mais uma intervenção em voz *over* para destacar um detalhe na cena que veremos: "O presidente do sindicato cerra o punho, mas seu gesto muda para o de dedos que contam o dinheiro". Vemos a cena uma primeira vez, em *close-up* sobre o punho de Tisch, porém, com a banda sonora totalmente silenciada. De novo, a voz *over* entra, perguntando: "O que isso pode significar? O poder e o dinheiro? Ou solidariedade contra o próprio interesse?". Agora, a cena é repetida com a banda sonora restituída. Podemos ouvir as palavras do presidente do sindicato, totalmente inseridas em um contexto corporativo de produção global. Ele fala em estimular o trabalho no sentido da especialização, para que haja um desempenho maior, o qual, por sua vez, tem que ser mais bem pago. Ainda não são, é claro, os gestores dos *novos produtos* do capitalismo avançado, mas já se trata de uma substituição evidente da força de luta pelo forca do lucro.

Sem querer totalizar uma análise que faça jus à decupagem meticulosa dessa obra, cabe retomar a questão final lançada pelo diretor, em retomada da reflexão inicial. Citamos na íntegra, a última voz *over* inserida no filme por Farocki: "Parece como se os visitantes da RDA tivessem feito uma descoberta no distrito comercial da

Alemanha Ocidental. Parece como se eles tivessem tido, aqui, uma experiência nesse local histórico, de que na Alemanha Ocidental as forças são eficientes, a elas nada se opõe. Uma revolução que mais se disfarça na imagem do que se apresenta nela".

* * *

Um aspecto crucial de *Videogramas de uma revolução* e *O papel da liderança*, como podemos notar, é o enfrentamento crítico do discurso televisivo e das suas dinâmicas de representação e produção da realidade. No primeiro caso, Farocki e Ujica voltam-se para um momento de ruptura da ordem comunicacional, indicando diferentes aspectos de construção e negociação envolvidos em sua reconfiguração. No segundo caso, também em um momento de instabilidade política, Farocki se detém nas diferentes abordagens utilizadas por cada uma das Alemanhas para representar o Muro de Berlim, destacando que há um lastro na imagem, na palavra, na montagem, de algo que se ordena na própria realidade produzida. No primeiro caso, o elemento cinematográfico chave é, possivelmente, a observação direta e a estratégia encenada da transmissão ao vivo. No segundo caso, o elemento fundamental é a narração dos âncoras e a voz *over* que define o sentido das imagens, além da seleção e ordenação das próprias imagens, de modo que as duas intervenções decisivas de Farocki são a reordenação do material segundo um novo princípio de legibilidade e o abuso da voz *over* para incutir fragmentação ao olhar televisual.

Esses filmes estão inseridos em um movimento mais amplo de crítica e desconstrução da imagem televisiva, que o cineasta mobiliza desde os primeiros momentos do seu cinema. Outros filmes poderiam ser acrescentados, como *Câmera e realidade* (*Kamera und Wirklichkeit*, 1992), uma segunda colaboração, pouco conhecida e de difícil acesso, entre Farocki e Ujica, também em torno da queda de Ceaușescu. Mesclando o gesto compilatório e crítico, eles reuniram materiais de mais de 120 transmissões ao vivo de televisão romana no período, e chamaram teóricos da mídia reputados para discutirem as sequências, em detalhes (a saber, Friedrich Kittler, Andrei Plesu, Manfred Schneider e Peter M. Spangenberg). Em *Palavras e jogos* (*Worte und Spiele*, 1998), ainda, Farocki chama atenção para o aparato envolvido na realização de talk shows e jogos televisivos, particularmente no tocante às pessoas envolvidas na produção e nos bastidores (aquelas que levam sanduíches, que dão instruções, inclusive lidas no teleprompter, que cuidam das condições de realização

dos programas). “Se o cinema produz sonhos, então esse tipo de televisão produz o sonhar acordado”, afirma Farocki[120]. Até meados da década de 1990, Farocki trabalhou quase exclusivamente com o financiamento de emissoras de televisão estatais. Segundo ele mesmo:

> Nos anos 1970, cada pessoa devia agitar a sua instituição. A minha instituição era a televisão pública e eu pertencia a um grupo muito pequeno que não estava exigindo novos temas, mas sim criticando a relação entre imagem e som. No programa televisivo *O problema com as imagens*, tentei representar que, nas contribuições documentárias mostradas na televisão, a imagem e o som não são colocados em uma relação produtiva. (O som se torna o mestre, a imagem o servo. No melhor dos casos, essa relação pode ser revertida). Com esse programa televisivo, não consegui fazer com que os trabalhadores da TV expulsassem seus diretores. Mas comecei a aprender algo: Como posso criar uma estrutura fílmica que não seja governada pela narrativa? Foi assim que alcancei configurações que remontam a [Dziga] Vertov e [Walter] Ruttmann, a seus filmes de montagem trans-seccional [Querschnittfilme]. Ambos os diretores pegavam um dia (ficcional) e perguntavam: Como as pessoas acordam, como vão trabalhar, e assim por diante. Em *Como viver na RFA*, providenciei cenas de ensaio que vão do nascimento à morte. Deparei-me com o cinema direto, filmes documentários que apreendem incidentes que podem ser reproduzidos como um filme ficcional. A fim de minar o poder do comentário, busquei por uma ordem rítmica e composicional nas imagens (FAROCKI; BLÜMLINGER, 2017, p. 299).

Farocki nunca perdeu de vista, ao longo de sua obra, a necessidade de balancear com o máximo de consciência e de abertura crítica as relações de poder que resultam da organização dos elementos fílmicos. *Videogramas de uma revolução* e *O papel da liderança* permitem entrever essa desconstrução de fundo — um fundo que, para citar a narração de *Videogramas de uma revolução*, talvez importe mais do que o primeiro plano.

* * *

Como dissemos no capítulo anterior, Farocki construiu no início da década de 1990 uma investigação capital sobre os comerciais televisivos que veicularam na RFA, desde a fundação das primeiras emissoras nos anos 1950. Embora de difícil categorização, por não conter comentários em voz *over* nem tomadas feitas pelo próprio cineasta, *Um dia na vida do consumidor* (*Ein Tag im Leben der*

[120] https://www.harunfarocki.de/films/1990s/1998/words-and-games.html

Endverbraucher, 1993) articula um conjunto numeroso de representações propagandísticas da sociedade alemã e delineia, entre elas, camadas determinadas de sentido. Seria preciso, a nosso ver, mergulhar mais a fundo em cada imagem escolhida e apropriada pelo cineasta para melhor compreender suas correlações com a história da Alemanha Ocidental ao longo desses 40 anos, em particular a passagem de um capitalismo nacional para um capitalismo global. Essa tarefa deixaremos para trabalhos futuros, e nos contentaremos, por ora, em indicar um ou outro princípio ensaístico que rege a organização da montagem.

Uma consideração inicial é que a atenção dedicada aos comerciais televisivos oferece uma contraparte importante em relação às reflexões feitas sobre o meio pelo diretor, em especial as da década de 1970. Naquele período, algumas de suas intervenções textuais e audiovisuais elaboravam uma crítica incisiva sobre os documentários e as reportagens correntes da televisão. Dedicando-se à programação principal, porém, Farocki deixava de lado um material que, nas palavras do teórico Marc Silberman, consiste na "forma mais altamente desenvolvida do estilo televisual [...] usando todo o seu potencial sensorial para vender a própria ideia do consumo de mercadorias". *Um dia na vida do consumidor* vem preencher essa lacuna, revelando os comerciais da televisão alemã em toda a sua caótica exuberância. Vemos trechos em preto e branco ou coloridos e sedutores, com imagens fantasiosas, íntimas, bem-humoradas ou inovativas, sempre reformulando e reorganizando a vida para o olhar de um consumidor. O título, que significa em português "Um dia na vida do consumidor", traz um sentido irônico, pois as mesmas imagens que divulgam os produtos do capitalismo para venda são, também elas, os produtos mais bem acabados do meio televisivo, destinados ao consumo hipnótico dos olhos e à legitimação da sensibilidade capitalista.

Para interpor uma perspectiva crítica a essa *imagerie* tão difundida da comunicação de massa, o cineasta se vale da fragmentação dos comerciais convocados e, sobretudo, da associação temático-narrativa dos materiais. Vários dos comerciais são recortados em trechos específicos, outros preservados com duração maior, mas todos acabam reconectados em uma ordenação algo linear, composta por sequências que narram, em conjunto, a consecução de um dia qualquer no universo social. Começa-se com um bloco de fragmentos com a lua no céu, a coruja a piar, a invasão dos OVNIs, as pessoas a dormir, as coisas da noite reunidas, para serem a seguir substituídas pelas imagens do despertar. Ao final do filme, com um desfecho

cíclico, vemos um bloco simétrico das pessoas na cama, das situações noturnas, da invasão dos OVNIs (outra vez), da lua cheia no céu, das pessoas a dormir. Mas há, também, sentidos abertos: Ujica, por exemplo, interpreta as cenas do despertar como uma metáfora para o milagre alemão e a invasão dos OVNIs à madrugada, enquanto todos dormem, como o fim da velha república — a RFA (FAROCKI, 2003, p. 89).

No meio do caminho, reúnem-se rituais arquetípicos do dia-a-dia das grandes cidades modernas, desde o café da manhã, seguido da escovação dental, até o trabalho, o lazer, o banho, o descanso, além do sentimento noturno de terror ou solidão. As propagandas, além da função habitual de produzir mercadorias, sob a forma de ações, congregam uma dose secreta de sonho e pesadelo, abrangendo todas as esferas da vida social. No somatório das partes, emerge uma imagem do cotidiano moderno em que o sujeito é modulado conforme os produtos consumidos e consumíveis, conforme a dinâmica desses intervalos da programação televisiva, os comerciais, que tentam na verdade não deixar intervalos para a vida. Como afirma Voltzenlogel (2017, p. 29-30):

> Não há nenhuma denúncia da "sociedade do espetáculo" ou da "sociedade do consumo", mas sim a remontagem necessária de todas essas imagens, afim de representar a ordem que elas fingem ignorar. Uma ordem fundada na divisão social, técnica, sexual e racial do trabalho. Uma ordem fundada na concepção linear do tempo que, à medida que transcorre, renova-se sem cessar.
> A linearização resultante da montagem de Farocki, em *Um dia...*, revela que a produção publicitária audiovisual, contrariamente aos *blockbusters* ocidentais, conta uma história desmitologizada, cujas existências não possuem singularidades ou então, no drama aristotélico, não possuem destinos particulares. Poderíamos até mesmo dizer que, ali, não contamos mais uma história, não mais nos contamos uma história. Não há mais início ou fim, mas um eterno recomeço, em um tempo que só suporta como limites aqueles menores, da vida cotidiana (acordar, fazer o café da manhã, tratar de pequenas doenças, andar de carro etc.)

Uma análise mais detida dos planos em sucessão permitiria encontrar ainda efeitos diversos, da ironia à experimentação visual, passando pelo deleite, pela nostalgia e até pelo deboche. No conjunto, tais efeitos contribuem para deslocar os comerciais de um estatuto fechado e mobilizá-los por meio de relações atípicas, menos operativas e mais sensório-narrativas. Mais do que uma herança brechtiana, talvez, Farocki demonstre, nesse documentário pouco usual, uma forte influência de Warhol, com a crítica afirmativa ao consumo da imagem, encontrada na lógica da Pop

Art[121]. Também a esse respeito, cabe destacar que *Um dia na vida do consumidor* reforça a abertura de Farocki para imagens pouco usuais no universo cinematográfico, bem como seu distanciamento crescente em relação à lógica autoral, pelo menos no que diz respeito à criação dos materiais usados.

* * *

Em um conjunto de filmes realizados a partir da década de 1980, com efeito, Farocki realiza uma recuperação peculiar de materiais de arquivo não produzidos por ele, conferindo a eles uma destinação alternativa no cinema. São obras que quebram, em diferentes medidas, o paradigma autoral, e buscam principalmente conceber um espaço de circulação aberto para determinadas imagens. *Filmes de Peter Weiss* (*Filme von Peter Weiss*, 1982), por exemplo, consiste no concatenamento muito simples de cinco curta-metragens experimentais do famoso pintor e escritor alemão Peter Weiss: *Estudo II: Alucinações* (*Studie II: Halluzinationen*, 1952), *Estudo IV: Libertação* (*Studie IV: Befreiung*, 1954), *Rostos na sombra* (*Gesichter im Schatten,* 1956), junto com Christer Christian, *Em nome da lei* (*Enligt Lag*, 1957), junto com Hans Nordenström, e *O que estamos fazendo agora?* (*Was machen wir jetzt?*, 1958), junto com Staffan Lamm. Cada filme é mostrado por completo, sendo que ao final de cada um, Farocki realiza um breve comentário, que congrega fotogramas, pinturas e páginas dos livros de Weiss. Além disso, em alguns momentos, Farocki aparece em cena para ler o comentário, em um cenário rudimentar, sentado em uma mesa e iluminado pela luz de uma vela. No início de tudo, Farocki faz uma rápida apresentação do artista por ele abordado, a fim de situar sua importância estética.

Os filmes de Weiss, cabe dizer, quase inteiramente desprovidos de falas, estão prenhes do poder do sonho, em ressonância com os textos do escritor. Cada detalhe desperta um fluxo inesperado de emoções; os sons dos ambientes registrados povoam o ar com vivacidade; os filmes mesclam a atmosfera onírica com a participação cotidiana da vida. Os comentários feitos por Farocki, à maneira daqueles feitos por Walter Benjamin acerca dos poemas de Brecht, evitam julgar o balanço de virtudes e defeitos dos filmes. Eles se preocupam, antes, em ressaltar a beleza e o conteúdo positivo daquilo que vemos, sem adulações, em um movimento de descrição atenta

[121] Cabe dizer também que existe uma tradição consistente da Arte Pop alemã a partir da década de 1960, da qual Farocki, familiar com os circuitos artísticos do seu tempo, talvez tivesse conhecimento.

que reconhece, nos curtas, uma totalidade viva e cambiante — como a chama da vela acesa, sobre a mesa em que Farocki lê suas palavras. Esses comentários de Farocki podem ser entendidos, inclusive, como pontos de passagem que conectam o conjunto dos curtas, inserindo-os em um percurso ensaístico que combina, com grande precisão, a força da palavra e da imagem.

O primeiro curta-metragem mostrado, por exemplo, *Estudo II: Alucinações*, deriva de alguns de desenhos que Weiss havia feito como rascunho, desenhos esse que Farocki mostra, no seu comentário. Vemos os traços à mão se dissolverem, com uma fusão, para um fotograma do filme, que mostra um corpo masculino deitado. A voz de Farocki nos fala: "Os desenhos se tornam imagens do filme. Em vez dessas linhas no papel, há pessoas reais na sala e há movimentos. [...] Os movimentos permanecem na imagem. Eles efetivam a ideia da composição. Esse filme está muito próximo da pintura. Ainda assim, ele tem imagens em movimento". Logo após o segundo curta-metragem, *Estudo II: Libertação*, Farocki insere a capa da revista *Filmkritik* de número 294, de 1981, dedicada aos filmes e textos de Peter Weiss. Dela, ele lê um trecho de uma conversa que ele, Farocki, teve com o escritor em Estocolmo, em março de 1981, e outro trecho de um texto de Weiss sobre o diretor Luis Buñuel. Vemos páginas do livro *A sombra do corpo do cocheiro* (*Der Schatten des Körper des Kutschers*), com narrativa e colagens feitas por Weiss em seu primeiro microrromance. Os filmes do artista, que se fez escritor tardiamente, quando já tinha uma trajetória na pintura, são situados por Farocki em um momento transicional de sua vida, entre a imagem e a escrita. Como afirma a narração: "Um momento no qual ele fez a passagem das artes visuais para a literatura. Para ele [Weiss], o cinema está situado entre a imagem e o texto". Não é necessário recordar, aqui, o quanto essa equação entre a palavra e a imagem é fundamental para a obra de Farocki. Mas é interessante perceber que seu fascínio pela obra de Weiss possivelmente se fortalecia ainda mais devido a essa dimensão, que os aproxima. Sobre o primeiro bloco de três filmes, que se completa com *Em nome da lei*, citado por Farocki mais tarde, no ensaio *Imagens da prisão*, o comentário contextualiza:

> Para Peter Weiss, o período em que ele fez filmes foi um momento de transição entre a imagem e a escrita. Mas, cabe dizer, ele fez esse trajeto de uma maneira diferente. Ele começou no pequeno quarto da imaginação [em *Estudo II*], depois abriu a janela, em um filme conhecido como *Liberação*. Agora, o mundo inteiro, estava acessível à sua arte.

Como se fosse uma sessão de cinema, após termos vistos os cinco filmes, o espetáculo se encerra de maneira simétrica à da abertura: sentado de lado, na mesma mesa em que havia acendido a vela, na abertura, ele agora a sopra, deixando a tela na escuridão.

Outra personalidade recuperada por Farocki, em um filme que trabalha com arquivos, é o ator húngaro Peter Lorre, que interpretou o assassino Hans Beckert, no filme *M* (1931), de Fritz Lang, e foi amigo de Brecht. No seu filme, que se intitula *Peter Lorre — A dupla face* (*Peter Lorre — Das Doppelte Gesicht*, 1984), o cineasta apresenta uma visão sobre a vida e a carreira de Lorre, tomando como base, para a montagem, uma vasta coleção de fotografias, cartazes e trechos de filmes. Parte significativa do material, pertencente a acervos públicos e privados, encontra-se reunido no escritório do pesquisador estadunidense Stephen D. Youngkin, que havia acabado de publicar o livro *The films of Peter Lorre*. O método de Farocki, que se aproxima bastante dos filmes do seu parceiro Hartmut Bitomsky realizados na mesma época, como *Imagens da Alemanha* (*Deutschlandbilder*, 1984), consiste em ordenar as imagens e fazê-las acompanhar de uma narração em voz *over*. O mote da abordagem, a nosso ver, é destacar o caráter de resistência da figura de Lorre no contexto da indústria cinematográfica de sua época.

Por fim, cabe mencionar um dos filmes mais controversos de Farocki, no qual ele retoma materiais de arquivo relativamente bem conhecidos, que foram produzidos em Westerbork, por encomenda do comandante nazista que desejava mostrar aos seus superiores a eficiência e o "bom funcionamento" do campo de concentração sob seu encargo. Em *Intervalo* (*Aufschub*, 2007), ao retomar as imagens, o diretor limita suas intervenções à montagem, muito econômica, e à introdução de cartelas textuais concisas. Ele se propõe, basicamente, a "utilizar esse material e não agregar nem cortar nada às sequências citadas". Talvez esse respeito se deva, justamente, à condição imbricada de força e fragilidade, à tensão entre as cenas pacíficas registradas, de um campo de trabalhos forçados que não executava os prisioneiros, e a violência intrínseca do estado nazista. Como Elsaesser (2009, p. 58) sugere, uma das principais motivações de Farocki, ao "reabrir" esses arquivos, é oferecer a eles uma comprensão mais complexa, dado que até então eles haviam sido usados, sobretudo, como evidência do Holocausto. A sequência mais difundida mostra, justamente, com um nível de detalhes dilacerante, o transporte dos prisioneiros judeus para o

extermínio, em uma das instalações de Auschwitz. O aspecto mais terrível de tais imagens é a aparente normalidade do acontecimento, uma vez que as vítimas, ignorantes do destino que lhes aguardava, ajudam os gurardas a transportar as bagagens e se despedem daqueles que ficam com relativa tranquilidade. O engano, perpretado pelos nazistas, se imiscúi ao "auto-engano" inculcado por eles, em suas vítimas, mas, como afirma Elsaesser:

> O que era menos conhecido, ao menos para o público fora da Holand, era que esse material de arquivo autêntico, muito utilizado, da deportação, havia sido extraído de uma "documentação" consideravelmente mais ampla da vida no campo de Westerbork, cuja origem, intenção e propósito era bastante diferente de agora, e até mesmo contradizem os seus usos desde então. Entre os temas abordados por *Intervalo*, destacam-se tais "lacunas" e des-alinhamentos (ELSAESSER, 2009, p. 58).

Elsaesser vai defender, acertadamente, que o uso dos materiais de arquivo feito por Farocki não pode ser simplesmente definido como uma postura usual de apropriação, como a que ele mesmo adota em outras obras. Pelo contrário, o diretor promoveria uma noção de apropriação, ressaltando três aspectos presentes nos materiais. Primeiro, o fato da "garota judia", que foi constantemente tomada como um ícone do Holocausto judaico, nas retomadas desse material, era na verdade uma garota sinti. Portanto, a apropriação do material realizada até então (em *Noite e neblina*, de Resnais, por exemplo), por melhores que tivessem sido as intenções, obliteravam um outro massacre perpetrado pelos nazistas, o genocídio dos povos ciganos sinti e roma. Segundo, a ideia de apropriação adquire um caráter complicado, devido a um aspecto inerente aos materiais, a saber, a "convergência" de motivações do homem que encomendou a filmagem, o comandante do campo, Arnold Gemmeker, e do homem que filmou, Rudolf Breslauer. "Na estrutura de poder muito desigual que unia esses dois homens — cada um deles tentando provar algo, mas não necessariamente um para o outro — os termos carregados 'colaboração', 'conluio' e 'cooperação' assumem sua força trágica total, adquirida durante a Segunda Guerra" (ELSAESSER, 2009, p. 60). Terceiro, o fato de que o trecho de dois minutos, que Resnais extraiu de um material que possuía quase 80 minutos, acabou descontextualizado e se tornou anônimo. A sequência passou a ser convocada de maneira banalizada, em docudramas e jornais, para evocar, de maneira genérica, as deportações e os campos nazistas. Não entraremos com maior profundidade no filme,

que apresenta uma grande quantidade de detalhes importantes, nem no método que Farocki utiliza para evidenciar as contradições e os intervalos existentes, seja no material em questão ou em sua retomada. Indicamos, a esse respeito, a leitura do artigo de Elsaesser (2009), que realiza uma análise minuciosa de *Intervalo* e demonstra, com precisão, o diferencial desse trabalho do cineasta em relação a outras abordagens cinematográficas de materiais de arquivo.

4.3 Transformações do olhar[122]

Em diversos outros filmes realizados até sua morte, em 2014, Farocki continua a mobilizar suas estratégias fílmicas para investigar aspectos fenomênicos ou estruturais do universo técnico, sempre demonstrando uma atenção meticulosa em articular componentes particulares para tecer uma imagem mais ampla. Nas ocasiões em que organiza seus filmes sob a forma do ensaio, o método utilizado permanece similar aos que analisamos em *Como se vê* e *Entre duas guerras*, com o uso de repetições, comentários semi-descritivos, contenção discursiva, preservação de intervalos, embora variações significativas possam surgir aqui ou acolá, sobretudo em adaptação às especificidades dos materiais examinados. Há, de fato, uma mediação recíproca entre os dois aspectos: a elaboração da forma fílmica busca duplamente estruturar um pensamento coerente e manter os intervalos presentes entre os elementos convocados, propiciando aberturas para outras ilações possíveis, inclusive com categorias visuais que transbordam o meio cinematográfico. Ao mesmo tempo, os materiais e contextos pouco usuais que o realizador aborda contaminam a construção da forma, resultando em uma hibridização peculiar do cinema com outros meios. De certa maneira, vale para ele uma afirmação que Daney fez sobre Godard: "o cinema não possui outra especificidade além de receber imagens que não são feitas para ele" (DANEY, 2011, p. 113).

Em meados da década de 1990, surge na obra de Farocki uma intensificação tanto dos métodos que transbordam o campo mais convencional da produção cinematográfica quanto da presença de imagens atípicas na fatura de suas montagens.

[122] Parte da reflexão aqui apresentada toma como base o artigo "Remontar as mídias: O pensamento imagético de Harun Farocki" (FLORES; GUIMARÃES, 2020b), publicado por este autor e por César Guimarães.

Podemos remeter algo dessa mudança à realização de *Interface*, em 1995, primeira incursão do cineasta aos espaços de galeria, encomendada pela exposição "Le monde après la photographie", para o Museu de Arte Moderna Villeneuve-d'Ascq, em Lille. Na ocasião, Farocki confeccionou um breve ensaio de 23 minutos, composto por duas telas, no qual ele reflete sobre a organização da sua obra pregressa, em especial no que diz respeito à elaboração de sentidos entre imagens previamente existentes (FIG. 56). "Schnitt", vale dizer, cujo significado literal é "corte", é também o termo em alemão utilizado para designar a atividade da montagem no cinema, enquanto "Schnittstelle" quer dizer "interface". Nesse sentido, o filme engendra uma dupla reflexão. Ela se articula, por um lado, como um balanço tácito do trabalho do cineasta, com referência à sua principal atividade, a de montador. Por outro lado, ela tematiza os meios de trabalho propriamente ditos, que são as telas, as mídias, as mesas de edição, os monitores e as tecnologias em geral de fabricação de imagens e sons.

Figura 56: *Interface*, com duas telas, em formato de instalação.

Interface evidencia uma transformação fundamental nas condições de circulação das imagens técnicas, dado que a retomada, em vídeo, da queimadura do cigarro na pele, que havia sido filmada em película na obra *Fogo inextinguível* (1969), aponta para o limiar de transição entre um e outro meio imagético. Ao revisitar quase 30 anos de sua carreira, Farocki seleciona e comenta imagens extraídas de filmes variados, como *Fogo inextinguível* (1969), *Entre duas guerras* (1978), *Uma imagem*

(1983), *Makeup* (1983), *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988), *Videogramas de uma revolução* (1992) e *A saída dos operários da fábrica* (1995). O cineasta disseca a próprio lógica interna de sua montagem, ao escandi-la, espacialmente, em dois níveis adicionais. Primeiro, a substituição da voz *over*, "des-corporificada", pela fala do cineasta presente em cena, seja dublando, seja revisando, seja escutando e repetindo as construções discursivas dos filmes originais. Segundo, a multiplicação dos canais de projeção, que conferem uma dimensão de simultaneidade às relações entre imagens, antes delimitadas pela consecução sequencial em um único canal.

A *mise en scène* torna-se relevante, principalmente pelo fato do corpo do cineasta estabelecer com as imagens revisitadas uma relação ativa, indicando elementos delas constitutivos ou reagindo reflexivamente a alguns de seus aspectos. De fato, esse é o filme mais explicitamente autorreferente de toda a sua trajetória, fazendo pensar em algumas das obras mais reflexivas de Godard, como *JLG por JLG — Autorretrato de Dezembro* (*JLG/JLG — Autoportrait de Décembre*, 1994), realizado apenas um ano antes. Entre vários outros exemplos, Farocki se coloca em cena para olhar pela janela com a sua câmera, em referência a um dos planos mais célebres de *Videogramas de uma revolução* (1992), ou então para repetir, com um ligeiro atraso — um sutil intervalo — as mesmas palavras ditas por ele na abertura de *Fogo inextinguível* (1969). Já entrando na dimensão da espacialização ou da quase sincronicidade nas relações entre imagens/sons, as telas parecem funcionar por vezes como espelhos em contínua oscilação temporal, dialogando uma com a outra, antecipando-se e atrasando-se mutuamente, muito raramente coincidindo.

Tal diferimento é alcançado por meio de três procedimentos: as imagens são colocadas em uma tela enquanto, na outra, Farocki as olha; as imagens transitam entre uma tela e outra sem que Farocki necessariamente apareça; as imagens que ocupam todo o quadro de uma das duas telas da instalação parecem coincidir com as imagens de um monitor situado dentro da cena da outra tela. Enquanto isso, os comentários discutem aspectos fenomênicos das imagens ou fatores abrangentes de suas formas de articulação pela montagem. E existem ainda os momentos em que ele simplesmente replica as palavras que chegam "diegeticamente" pelo monitor de vídeo. O que se manifesta, ao ritmo dessas quebras e reflexões das imagens, dos desvios e reenvios contínuos do olhar, é o teatro brechtiano de seu próprio trabalho de composição.

Como sublinhamos em diversos momentos, o impulso primordial da montagem farockiana é a crítica, entendida como um gesto de "inservidão voluntária" diante das condições de produção da imagem. Ao transpor, para o dispositivo videográfico, as potencialidades analíticas do cinema, Farocki desenvolve um minucioso trabalho de montagem que visa, em última instância, deslindar outros sentidos para as imagens. O diretor interpreta a si mesmo no manejo de dois monitores, como um observador zeloso que corta e compara com atenção as imagens do mundo, que as coleta e desloca para outros contextos, que as pausa para enxergar melhor e as reorienta sob o percurso de novas ilações. O escopo dessa tarefa incansável, realizada com diligência constante e olhar atento, será a crítica da violência do mundo pela via das imagens, a fim de compreender as condições técnicas e as relações im/perceptíveis que estruturam a produção de uma violência, que não cessa de se perpetuar.

Em dado momento do filme, Farocki designa a si mesmo em trabalho e explica que ele está transferindo as imagens em movimento do filme (que estamos vendo), de uma fita para a outra, de modo que ele reproduz três segundos de cada plano. É uma descrição quase matemática do método, como se montar fosse um processo mecânico e repetitivo, algo que guarda uma ironia que se confirma no comentário seguinte. "É um processo demorado", ele diz, enquanto a tecla na máquina de escrever que ocupa a tela do lado esquerdo, "e por isso podemos falar de outras coisas". Um corte simultâneo, em ambas as telas, nos faz ver agora na tela da direita a imagem das mãos que teclam, e na tela da esquerda uma imagem em abismo de um monitor que reproduz a mesma imagem que está na tela da direita. Em frente a esse monitor, porém, sobre a bancada de trabalho, há uma mesa com uma mão que escreve. É Farocki, que retoma uma variação do raciocínio inicial do filme, quando ele havia dito que mal conseguia escrever uma palavra hoje se não tivesse, à sua frente, uma imagem em duas telas.

Agora, com a presença de não um, mais duas técnicas distintas de escrita, ele afirma que hoje mal consegue pensar em um novo filme se não estiver na ilha de edição. "Eu escrevo nas imagens e depois leio alguma coisa a partir delas", afirma o diretor. Nesse momento, a tela da esquerda é substituída por um plano frontal de um livro bastante significativo: trata-se dos escritos de Alan Turing, o matemático inglês que quebrou o código da *Enigma*, a máquina de criptografia dos nazistas. Farocki afirma estar "brincando" com a ideia de um filme sobre codificar e decodificar

mensagens. Ele abre o livro, revelando uma fotografia de Turing, enquanto afirma que os códigos secretos são usados tanto pelos amantes quanto pelos militares. Ele então volta a mostrar o plano da máquina de escrever, desta vez na tela esquerda, e o do monitor com o caderno, agora na tela direita. Na voz *over*, ele conta que se trata justamente da máquina alemã conhecida como Enigma, que é usada para codificar mensagens com base em um programa. Ele explica o funcionamento da criptografia da máquina e conta que, na Segunda Guerra, os ingleses conseguiram quebrar a chave graças à construção de um supercomputador sob a coordenação de Turing. Na tela da esquerda, vemos essa máquina batizada de Colossus que, segundo a narração, foi decisiva para o desenvolvimento da computação. "Turing se encantou quando percebeu o intelecto humano como uma máquina; e queria pensar, ele mesmo, como uma máquina também", ouvimos, enquanto a mão de Farocki vai passando as imagens no livro. O matemático, lembremos, foi também o responsável por formular o célebre teste que permitiria avaliar a magnitude de uma inteligência artificial, o Teste de Turing.

Logo a seguir, vemos uma sucessão dos planos de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, reunidos conforme a "transferência analítica" de três segundos de duração para cada plano. Em voz *over*, Farocki afirma que é evidente que as imagens se repetem de acordo com as regras da permutação, pois ele usou um simples "programa" de combinação e recombinação dos planos, além de ter se inspirado nas regras de composição musical e nas roletas triplas dos caça-níqueis (como se cada roleta fosse um rolo de imagens correndo paralelamente). Ele não tinha em mente, ainda, "os rotores de uma máquina codificadora, que determina a transposição de uma carta". Ao final, ficamos intringados com a mão de Farocki erguida, projetando uma sombra na fotografia de Turing.

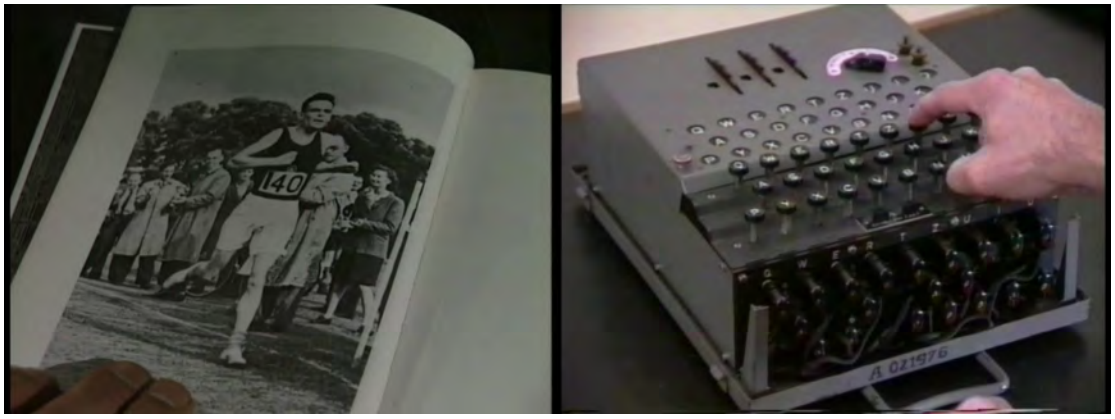


Figura 58: Do lado esquerdo, o matemático Alan Turing, que quebrou o código da *Enigma*, máquina de criptografia nazista. Do lado direito, a referida máquina.

As mutações da figura do operário na passagem da era mecânica para a eletrônica, do espaço da fábrica para o da corporação, também estão em jogo nesse processo de destaque das mãos. Não por acaso, um dos filmes revisitados em *Interface* é *A saída dos operários da fábrica*, realizado por Farocki no mesmíssimo ano. Não por acaso, também, *Interface* confere forte ênfase argumentativa e visual às manifestações particulares de movimentos manuais: a mão que escreve no caderno, opera a mesa de montagem, reenquadra a imagem, segura a câmera, folheia as páginas do livro. Esse inventário ressalta o trabalho gestual realizado pelo corpo na atividade cinematográfica e como que pondera, ao mesmo tempo, qual é o gesto possível no presente do filme, diante da imagem. Ao fazer isso, a obra não constitui simplesmente um retorno nostálgico ou intelectual ao passado (no nível da metaconstrução), mas antecipa um aspecto fundador para o filme que Farocki realizaria dois anos depois.

A expressão das mãos (*Der Ausdruck der Hände*, 1997), que também parte das investigações de Farocki para uma "biblioteca visual", começa com o exame de uma sequência de *Anjo do mal* (*Pickup on South Street*, 1956), de Samuel Fuller, em que um batedor de carteiras dentro do ônibus, vigiado por policiais à paisana, furta algo da bolsa de uma mulher. Farocki, representado por uma mão sobre a mesa, no canto inferior direito do quadro — uma mão de montador — reflete sobre as imagens que vemos no monitor. Tão logo a sequência é reproduzida pela primeira vez, acompanhada por comentários em *off* de caráter descritivo, um corte amplia a imagem para fazer com que o monitor com a cena ocupe a tela inteira, instantes antes do filme ser pausado e desligado. Nesse momento, o rosto de Farocki surge *no reflexo do monitor desligado*, para dizer simplesmente, enquanto olha para a câmera indiretamente por intermédio do reflexo no monitor, que "não é fácil compreender essa sequência de imagens".

Um novo corte re-situa o monitor em relação aos objetos da mesa de montagem, sendo que agora vemos folhas e documentos de trabalho no canto inferior esquerdo do quadro. O aparelho de vídeo é acionado outra vez e sua imagem começa a ser rebobinada, enquanto um movimento panorâmico varre a mesa de montagem da

direita para esquerda, mostrando no percurso a mão de Farocki, outros documentos, um monitor posicionado no centro e, enfim, um monitor à esquerda, no qual a sequência que estava pausada é reiniciada. Cabe prestar atenção a essa mesa de trabalho, que revela um investigador metódico. O cineasta lança novos comentários em voz *off* sobre as imagens, desta vez com um tom marcadamente analítico, que termina, provisoriamente, com a seguinte conclusão: "A mão faz algo inteiramente diferente do que o rosto mostra. O ladrão abre a bolsa da mulher, a mulher abre seus lábios. Parece que o ladrão abriu os lábios dela. Ela parece seduzida, e não roubada".

O que está em jogo, em *A expressão das mãos*, é o valor e a habilidade da mão humana em desempenhar funções — sendo que o pianista, como nos diz a narração, "é o trabalhador manual preferido do cinema". Ao mesmo tempo, o filme lida com a perda desse valor, "abordado por meio da perda" das mãos, normalmente por causa da guerra. Além disso, a atenção conferida às mãos, ao longo da história do cinema, seria um sintoma de seu deslocamento do campo do trabalho e sua crescente desvalorização, no contexto da modernização técnica das fábricas e da divisão capitalista do trabalho. Essa mudança no estatuto da mão, enfim, está associada às novas dinâmicas do olhar que refletem, cada vez mais, uma tendência à instrumentalização do corpo e à padronização do gesto.

O estudo das técnicas de expressão do cinema adquire, assim, a forma de um meta-filme, com um fator mais comedido de autorreflexividade em relação a *Interface*, e composto predominantemente por trechos de outros filmes. Assim, como em *Interface*, contudo, há uma lição de montagem sobre como estabelecer relações entre imagens, além de uma reflexão sobre a passagem da película ao vídeo. A partir dos materiais de arquivo reunidos, o cineasta dispõe as concepções encontradas de trabalho das mãos em duas categorias principais: a da fábrica, representada pelo modelo taylorista-fordista, e a da atuação, dado que as mãos constituem um dos signos icônicos mais explorados pelas narrativas do cinema — de Griffith a Bresson. Por um lado, um sistema que condensa a ciência dos movimentos dos trabalhadores, regula as ações e maximiza a eficiência dos gestos para fins de produção industrial. Por outro lado, a busca de correlações simbólicas entre a *forma* de colocação das mãos e o *pathos* por elas veiculado, no sentido de orientar, cinematograficamente, a condução expressiva das corporeidades e ressaltá-las, especialmente pela técnica do *close-up*.

Tal entrelaçamento de aspectos técnicos determina, recursivamente, os movimentos humanos possíveis para as mãos, tanto aqueles ensaiados na tela, quanto os executados na vida "real". A mediação entre ambos depende da maneira de vê-los e agenciá-los, sendo o cinema um instrumento incontornável no processo de padronização dos gestos, como Farocki problematizou, de maneira bastante direta, em *O que há?* (1991), ao analisar vídeos educativos que exaltam o incremento da produtividade, nos modelos industriais mecanizados. O olhar para as imagens, gestado em uma cadência fílmica, é inseparável da história das tecnologias de controle, com suas formas específicas de capturar os gestos e os olhares.[123]

É significativo, nesse sentido, que o dispositivo de *mise en scène* concebido por Farocki, em *A expressão das mãos*, configure uma desconstrução material do mecanismo simbólico do cinema, estruturado pela montagem. Posicionada em um tripé centralizado, em relação à bancada de trabalho, a câmera realiza movimentos panorâmicos que se alternam entre os monitores, questionando a própria ideia do corte. Em diversos momentos, as mãos de Farocki reagem com movimentos e gestos ao que é exibido nos monitores, ou então interagem com livros para contextualizar a narração. Essa *mise en scène* peculiar, que incorpora para si uma parcela da *montagem*, associando-se ainda aos comentários em voz *off*, demarca o ambiente de reflexão para a leitura e organização das imagens, ao mesmo tempo em que deixa espaço para os espectadores percorrerem, internamente, os fluxos reproduzidos. Em outras palavras, o meio do cinema é como que reencenado, analiticamente, pelo vídeo; o cinema é tomado, tacitamente, como um meio de des/codificar imagens e de dar a ver as relações entre elas, bem como os esquemas que orientam a inscrição dos gestos, na tela.

* * *

"O elemento do cinema é o gesto, e não a imagem", escreveu Agamben (2008, p. 11). No texto em questão, intitulado "Notas sobre a imagem", o filósofo italiano reconhece no cinema um meio privilegiado para a "exposição do ser-na-linguagem do homem: gestualidade pura", diante de "uma sociedade que perdeu seus gestos".

[123] Cabe lembrar que não é apenas no ambiente estrito da fábrica que Farocki investiga essas relações de poder e controle. Em Leben — BRD, de 1990, ele observa os modos de padronização do comportamento humano em diferentes ocupações fundamentais na Alemanha Oriental, como policiais, parteiras e agentes de seguro.

Farocki reconduz tal noção gestual ao território de uma história que se decompõe em imagens, a fim de refletir sobre as formas de mediação imagética centradas no tema da mão, em diferentes contextos[124]. Mesmo na instalação *Transmissão* (*Übertragung*, 2007), que mescla a postura de observação com cartelas informativas, a questão da gestualidade não aparece inteiramente de maneira direta. Acompanhamos, no decorrer da obra, uma coleção de filmagens feitas pelo diretor, em diferentes monumentos ao redor do mundo, lugares de valor religioso ou histórico. Em cada contexto, vemos manifestações de gestos humanos que se assemelham e que buscam, por meio do toque, estabelecer uma operação mágica de culto ou memória em relação ao mundo. Ao mesmo tempo, o olhar do cineasta apreende, com atenção, os flashs e as câmeras digitais que os turistas utilizam para "tirarem fotografias, à maneira de um backup" (FAROCKI, 2017, p. 309).

Em geral, o interesse de Farocki pelos gestos humanos não parte, exatamente, da ideia de uma "gestualidade pura", usada por Agamben, mas de manifestações expressivas que são construídas ou analisadas por meio do cinema — em campanhas de guerra ou modelos de padronização do trabalho, para citar os dois exemplos principais. O cinema se situa como uma máquina de condicionamento, associada à esfera das técnicas de administração e controle, da biopolítica contemporânea, mas também como ferramenta epistêmica capaz de catalogar ações ou de inscrever, no campo do olhar, possibilidades semânticas que se pautam por princípios de organização não convencionais. Assim, Doreen Mende pode afirmar:

> A elaboração de HF sobre a expressividade das mãos lembra o abrangente debate nos círculos de teoria da arte em torno de "Notas sobre o gesto" (ensaio de 1992 escrito por Giorgio Agamben) no fim da década de 1990. HF não se refere a esse ensaio. Em vez disso, ele se concentra em desenvolver um "tesaurus cinematográfico" e um "arquivo de expressões fílmicas", como ele os descreve em uma entrevista com Thomas Elsaesser.[125]

Hoje em dia parece óbvio que, diante da "transição das imagens para o armazenamento digital, os métodos de classificação não-verbais vão se tornando cada vez mais importantes" (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 261). De maneira similar aos sistemas de busca, do tipo Google Imagens, a lógica da linguagem é continuamente

[124] Cf. também http://www.lafuriaumana.it/index.php/54-archive/lfu-22/298-stefan-ramstedt-farocki-traces-of-the-future. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.
[125] Cf. https://www.e-flux.com/journal/59/61102/the-many-haruns-a-timeline-through-books-and-hand-gestures-from-18-000-bc-2061/. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

tensionada pela eclosão da comunicação visual, algo que um pensador como Lessing já havia problematizado em 1766, em seu ensaio intitulado "Laocoon". No texto, ele expressava um conflito estético crucial entre a lógica da linguagem e a lógica das imagens, nos termos de uma verdadeira semiótica multimídia. Para ele, a *pictura* já não se assemelha à *poesis*, em contraposição à célebre formulação de Horácio, "*ut pictura poesis*", "como a pintura, é a poesia", em sua *Ars poetica*. "As mídias fundadas no tempo, tal como o discurso dramático e as narrativas lineares, diferem das mídias fundadas no espaço, tal como as imagens simultâneas" (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 261). E vale mencionar que Rudolf Arnheim (1957), importante teórico do cinema, também levantou uma questão semelhante em seu texto "A new Laocoon: Artistic composites and the talking film" ("Um novo Laocoon: Compósitos artísticos e o filme falado"), discutindo de que modo as várias mídias podem ser combinadas em uma obra de arte.

No reinado da Internet e do computador, dos dispositivos digitais, essa dinâmica se torna ainda mais intensa e, certamente, mais apta a encarnar suas questões em entidades de caráter maquínico ou híbrido, não necessariamente centradas na visão humana. É o que motiva Farocki a repensar os modos de arquivamento imagético, para além dos critérios logocêntricos predominantes, ocasião em que ele se une aos teóricos da mídia Friedrich Kittler e Wolfgang Ernst "para elaborar um projeto que opera algo equivalente à pesquisa lexicográfica, usando uma coleção de expressões cinematográficas" (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 265). Esse *arquivo cinematográfico*, lembremos, não estaria focado nos protagonistas e enredos, nas listas de imagens e sequências dispostas em função dos autores, ou nas notações espaço-temporais dos temas e registros; mas sim na "sistematização das sequências visuais com base em noções genuinamente icônicas" (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 265). Em outras palavras, tal arquivo "sistematizaria sequências de imagens de acordo com temas, *topoi* e enunciações narrativas, ajudando assim a criar uma cultura de pensamento visual, com uma gramática visual" (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 265).

Tal proposta acarreta um deslocamento do cinema em relação ao seu lugar habitual, com consequências incontornáveis para os parâmetros de montagem que regem a consecução do tempo e a inscrição simbólica das imagens no espaço. Ao mesmo tempo, os desafios para a concretização de tal projeto são muitos, a começar pela tradução dos critérios habituais de armazenamento e circulação imagética para elementos de codificação digital, capazes de englobar valores arqueológicos não

literais e não limitados ao espectro humano. Se não existem soluções viáveis, no entanto, ao menos no que toca às tecnologias automatizadas de armazenamento e de indexação, ou às práticas algorítmicas de manipulação das imagens, de que modo podemos entender os experimentos de Farocki, nesse sentido? Ora, o cineasta "parece avançar rumo ao seu arquivo pessoal, ou melhor, idiossincrático" (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 268), como afirma Wolfgang Ernst. Para citar Farocki, "não precisamos procurar novas imagens, nunca vistas, mas sim trabalhar com as imagens já conhecidas de uma maneira que elas pareçam novas" (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 268).

* * *

A expressão das mãos constitui, portanto, o segundo esforço significativo de Farocki para engendrar um "arquivo imaginário" do cinema, dois anos após ter realizado *A saída dos operários da fábrica* (ERNST; FAROCKI, 2004: 274). Nele, há uma tentativa de preservar a matéria e a independência dos filmes e reuni-los, ao mesmo tempo, em uma rede de relações pautadas por princípios imagéticos, predominantemente, construindo reflexões não fechadas sobre o cinema e as sequências visionadas. É assim que Farocki concebe esse curta-metragem ensaístico:

> Os primeiros *close-ups* da história do cinema estavam focados no rosto humano, mas os segundos mostravam mãos. Os *close-ups* isolam, enfatizam ou ampliam: mãos que agarram sedentamente um copo, seguram um revólver, tremem de medo ou se fecham de raiva. Um *close-up* do rosto é algo totalmente diferente de um *close-up* das mãos. Um rosto pode representar a pessoa por inteiro (talvez porque os olhos estão localizados nele, oferecendo um ponto de acesso possível à alma, ao ser), enquanto no caso das mãos, quanto mais olhamos para elas, mais parecem objetos, ou talvez pequenas criaturas. As mãos frequentemente parecem revelar algo que o rosto busca ocultar, como no caso em que alguém quebra um copo nas próprias mãos, ao mesmo tempo em que tenta manter a compostura diante de um trauma emocional. Os patologistas olham de perto para as mãos, não para os rostos, quando tentam medir a idade de alguém. As mãos não são capazes de mentir como o rosto; apresentam a verdade de maneira mais direta, algo que costumava ser válido para as classes baixas. As mãos são feitas para a linguagem dos gestos. Considerem, por exemplo, em geral, o dedo indicador ameaçador, a contagem de dinheiro e, mais especificamente, os sinais de marinheiros e a linguagem dos sinais — as expressões em ambos os casos são muito mais explícitas do que meros signos miméticos. Muito frequentemente a câmera se concentra nas mãos a fim de provar algo, e muito raramente para ler algo delas. Muito frequentemente as mãos aparecem como elementos complementares para o rosto. [...] Há outros gestos mais mágicos,

> também, a carícia que encanta ou seduz, oferece benção e muitas vezes consola. Esses gestos possuem uma longa história. Em cada gesto contemporâneo, muitas dessas histórias passadas ecoam (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 274).

Em *A saída dos operários da fábrica*, como vimos, Farocki parte da cena inaugural da história do cinema, congregando a invenção do meio com os primeiros registros de trabalhadores em imagens moventes. Em *A expressão das mãos*, o diretor está "menos apto a fornecer provas e [...] mais obrigado a simplesmente fazer declarações" (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 280). Por esse motivo, o começo tem caráter arbitrário, convocando o já mencionado trecho de *O anjo do mal* a partir do qual o cineasta tece considerações sobre uma série de sequências concatenadas, interpretando-as e conectando-as livremente. Ele busca libertá-las, tomando cuidado para não descaracterizá-las. O filme, segundo Farocki, lembra um pouco uma oficina, oferecendo um visionamento com comentários concomitantes na mesa de montagem, algo como aquelas faixas extras de DVD. Mas não se trata somente disso, pois Farocki afirma que sempre tenta "evitar interpretações nas quais o filme se dissolve sem deixar resíduo. Uma das minhas estratégias é sobre-interpretar ou mal-interpretar um filme. Minha esperança é que algo seja salvo por meio desse exagero" (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 276)

A ideia, portanto, é libertar as imagens de um encadeamento narrativo determinado, naturalizado, e compor com elas novos fluxos de pensamento e sentido sem desfazer, com isso, o pertencimento dessas imagens, seja com o filme original, seja com a história mais ampla do cinema. Os gestos convocados terão, a todo instante, uma dupla natureza, sendo sintomas do ambiente de guerra e também do modelo taylorista, que condiciona a exterioridade técnica das situações mostradas, bem como os elementos narrativos dos filmes citados.

Antes de passar ao próximo conjunto de filmes, que levam adiante as transformações do olhar que aprofundam as discussões de *Interface* e *A expressão das mãos*, cabe destacar brevemente duas coisas. Primeiro, que Farocki tem outros trabalhos que se apropriam de materiais de arquivos, dentro e fora da história do cinema, e que não chegamos a analisar aqui. É o caso de *Curtas-metragens de Peter Weiss* (1982), *Peter Lorre — A dupla face* (1984), seus episódios para a série televisiva *Filmtip*, *Três montagens* (2005), *Sincronização* (2006), *Sobre a construção dos filmes de Griffith* (2006), *Intervalo* (2007), *Festejando ou voando* (2008) e *Tropos*

de guerra (2011). Segundo, que podemos observar uma mudança importante no método fílmico do cineasta a partir das duas obras trabalhadas acima. A tentativa de quebrar a serialidade do fluxo imagético, por meio das associações entre duas telas, vai levá-lo a desenvolver as noções de *montagem flexível* e de *influências transversais*, que ele aborda em um texto de 2002. Ele vai ser referir, em particular, ao trabalho em dupla projeção intitulado *Olho/Máquina*, no qual:

> Há tanto a sucessão quanto a simultaneidade, a relação de uma imagem com a seguinte e igualmente com a que se encontra ao lado. Uma relação tanto com o que foi [ou ali estava], quanto com o simultâneo. Deve-se imaginar que as três ligações duplas existentes entre os seis átomos de carbono de um núcleo de benzeno saltam de um lado para o outro, e é também dessa forma ambígua que eu imagino a relação de um elemento numa sequência de imagens, seja com o seguinte, seja com o que se encontra ao lado (FAROCKI, 2015b, p. 227).

No restante do texto, Farocki indica algumas das possibilidades de uso de dois monitores para alcançar efeitos e sentidos que o trabalho em um único canal não permite. Aponta-se, por exemplo, como a montagem do vídeo favorece a "comparação de duas imagens", algo que ele remete ao trabalho seminal de Godard em *Número dois* (*Número deux*, 1975). Além disso, a disposição simultânea de mais de uma imagem tornaria mais fácil preservar a abertura da montagem ou, nas palavras de Farocki, "mais experimento e menos afirmação". Em resumo, o que o cineasta alemão encontra na projeção em tela dupla é a chance de estabelecer nexos visuais entre elementos que permaneceriam distantes no fluxo da montagem convencional. Algumas das principais aplicações dessa ideia de *montagem flexível* se encontram nos filmes que abordaremos no restante deste capítulo e no capítulo seis.

4.4 Imagens invisíveis[126]

Godard, supostamente citando Griffith, teria dito "para fazer um filme você só precisa de uma garota e uma arma". Deixando de lado o tom irônico que é fundamental para a compreensão da frase, podemos reconhecer que os

[126] Parte da reflexão aqui apresentada toma como base o artigo "Uma sinfonia silenciosa: A cidade contemporânea segundo Harun Farocki" (FLORES; GUIMARÃES, 2020a), publicado por este autor e por César Guimarães.

desdobramentos desses elementos — garota e arma — possuem manifestações complexas quando tomados em suas relações sócio-históricas com o cinema.[127] A guerra foi pesquisada incessantemente por Farocki, desde *Fogo inextinguível* (1969) até *Paralelo* (2014), passando por *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989). Nele, como pudemos ver, o artista problematiza as transformações decorrentes dos processos técnicos de visão, bem como o estatuto descartável das imagens em um ritmo excessivo de produção e reprodução. A mulher, figura frequentemente representada no cinema em associação ao sexo, à emoção e ao desejo, perde lugar na nova formulação do olhar convertido em máquina, desprovido portanto de impulsos libidinais. A vida e a morte da guerra industrializada são reguladas pela visão automatizada das máquinas e pelos sensores acoplados aos artefatos bélicos — que são também artefatos de cinema, mísseis teleguiados que filmam, drones, tanques de batalha. Em todos os casos, a organização do olhar foi crescentemente automatizada, subtraída do campo figurativo da representação humana, da organização e da compreensão estética, transformando drasticamente os operadores de subjetividade e as pulsões que orientam a circulação da imagem.

Em *Como se vê* (1986), vale lembrar, a discussão da atividade industrial aborda inicialmente as relações entre a produção econômica e a guerra, tópico recorrente na obra de Farocki, continuamente interessado em investigar as linhagens tecnológicas das nossas engenhocas e seus desdobramentos em diferentes campos da existência contemporânea. O filme problematiza a maneira naturalizada de olharmos para certas imagens e objetos técnicos presentes no mundo, como se eles pertencessem plenamente a uma história unívoca do progresso civilizacional. De que modo nossos olhares são mobilizados, de que modo enxergamos e representamos as coisas do mundo? Em outras palavras, *como se vê?* A resposta do filme, sabemos, é que nosso olhar está condicionado por fatores externos, pela organização dos sistemas técnicos, pela atuação das máquinas de visão. Para ver, é necessário primeiramente uma máquina, um esquema gráfico, uma televisão, só então poderemos pensar na garota e na arma. O que isso implica?

No segundo capítulo de sua *Teoria do drone*, intitulado "Genealogia do predador", Grégoire Chamayou (2015) comenta uma fotografia aparentemente trivial

[127] Para um rastreamento da afirmação de Godard, que encontra seu elo perdido aparentemente em um texto de René Clair, conferir https://www.thecinetourist.net/a-girl-and-a-gun.html.

que mostra uma jovem segurando uma hélice de drone. As aparências, nesse caso, dizem a verdade:

> A jovem que posava nesta fotografia, em 1944, [...] ainda se chamava Norma Jeane Dougherty. Ela foi imortalizada por um fotógrafo que viera fazer uma reportagem sobre a Radioplane Company, fundada em Los Angeles por Reginald Denny, um ator de cinema mudo convertido ao aeromodelismo. Assim foi descoberta aquela operária que viria a se tornar Marilyn Monroe. *O drone nasce em parte em Hollywood. Forçosamente, portanto, sob o signo da hipocrisia* (CHAMAYOU, 2015: 34, grifo nosso).

Essa é uma característica notória do poder na era do virtual: apagamento dos rastros, ocultamento da presença, dissimulação da força. É o que Chamayou sugere, próximo de concluir seu livro: no modo de dominação contemporâneo, "que procede pela conversão de suas ordens em programas e de seus agentes em autômatos, o poder, que já era distante, passa a ser inapreensível" (CHAMAYOU, 2015). Uma questão cada vez mais drástica, em tempos de drones armados com metralhadoras, armas de tortura sônica usadas para reprimir protestos ou robôs voadores policiando as pessoas na China, durante a pandemia do Coronavírus.

Não queremos arriscar formulações gerais sobre as complexas questões da técnica na atualidade, as quais renderiam e têm rendido estudos numerosos, para que possam ser melhor compreendidas. Cabe a nós observar que, a partir de meados da década de 1990, Farocki direciona para materiais imagéticos bastante heterogêneos o seu impulso constante de observar o mundo em transformação, a partir dos seus mecanismos de produção e representação. Entre as principais obras que refletem essa sua atitude, cabe destacar *Imagens da prisão* (*Gefängnisbilder*, 2000)**,** *Pensei que estava vendo condenados* (*Ich glaubte Gefangene zu sehen*, 2000), *Reconhecer e perseguir* (*Erkennen und Verfolgen*, 2003), *Olho / Máquina* (*Auge / Maschine*, 2000), *Olho / Máquina II* (*Auge / Maschine II*, 2001), *Olho / Máquina III* (*Auge / Maschine III*, 2003), *Contra-música* (*Gegen-Musik*, 2004), *Deep play* (2007), *Jogos sérios III: Imersão* (*Ernste Spiele III: Immersion*, 2009), *Jogos sérios I: Watson foi atingido* (*Ernste Spiele I: Watson ist hin*, 2010), *Jogos sérios II: 3 mortos* (*Ernste Spiele II: 3 tot*, 2010), *Jogos sérios IV: Um sol sem sombras* (*Ernste Spiele IV: Sonne ohne Schatten*, 2010), *Paralelo* (*Parallel*, 2012), *Paralelo II* (*Parallel II*, 2014), *Paralelo III* (*Parallel III*, 2014) e *Paralelo IV* (*Parallel IV*, 2014).

Possivelmente, é a própria complexidade desses objetos que demanda de Farocki uma abordagem ensaística, embora obras como *Jogos sérios* mobilizem, concomitantemente, perspectivas mais diretas de observação.

* * *

Tais obras, nas quais Farocki confere ênfase maior a materiais imagéticos marcados por transformações avançadas do cinema — aquilo que Elsaesser chama de "as outras práticas S/M do dispositivo cinematográfico" — possuem diversos precedentes dentro e fora de sua filmografia. Sem pretensão de listá-los todos, cabe elencar alguns pontos importantes de ancoragem, a fim de situar as investigações do diretor em um campo mais amplo de reflexões sobre as tecnologia do cinema, em suas múltiplas interfaces com outros campos midiáticos.

Um primeiro marco é Vertov, cujos experimentos cinematográficos associam-se a um processo amplo de deslocamento dos limites da visão humana, com a emergência de novos modos de observação e produção (TOMAS, p. 15-17). Seu modelo cinematográfico, teórico e prático, eleva as possibilidades disponíveis ao olhar, incorporando elementos típicos da cultura moderna como a repetição e a velocidade. Repercute-se, formal e esteticamente, problemáticas relevantes para uma sociedade industrial em ritmo acelerado de mudança, na qual a presença das máquinas é cada vez maior. Fazendo uso de procedimentos variados, Vertov contribui para um questionamento dos princípios da narrativa clássica, abundantes na indústria do "entretenimento" de sua época (TOMAS, p. 18). Em artigo publicado na revista *Artforum*, Annete Michelson (1972, p. 69-70) elenca as estratégias de desnaturalização de *Um homem com uma câmera*: reflexividade, intrusão de técnicas de animação, alternância de velocidades, disrupção dos estrategemas de ilusão cinematográfica, técnicas de distorção e/ou abstração. Tais aspectos são mobilizados, em última instância, a favor de uma reconfiguração cinematográfica do olhar humano, em diálogo com as utopias vanguardistas do período. Tomas (2013, p. 43) afirma que:

> Uma das contribuições teóricas singulares do filme de Vertov [...] foi sua insistência em definir uma nova inteligência e consciência sociopolítica, em termos de um sistema interconectado de comunicação/transporte, cujo símbolo dominante era a câmera/olho. A organização social do Kino-Olho poderia servir como um modelo apropriado para esse sistema. Quase 80 anos depois, Farocki exploraria a natureza dessa inteligência no contexto de um

> novo regime sociopolítico — o capitalismo pós-industrial — e uma nova cultura de vigilância. No entanto, as ambições de Vertov iam muito além das transformações ocular-cêntricas nas práticas sociais/kino-máticas arcaicas. Ele estava interessado, em última instância, em inaugurar uma transformação revolucionária coletiva no conjunto do sensorium humano.

Ao propor o aprimoramento do olhar fundado nas possibilidades técnicas e estéticas do cinema, Vertov empenha um esforço vigoroso para redefinir os parâmetros convencionais de representação da realidade. A partir de bases sociais e tecnológicas específicas, seu projeto provê "uma tentativa inovadora, bem-estruturada e claramente documentada para redesenhar a visão humana, ao redefinir suas fundações sociais/tecnológicas e orientações políticas" (TOMAS, 2013, p. 31). Vertov buscava conceber um novo ser como a síntese perfeita entre homem e máquina, o *kinok* ("cine-olho"). Sua tentativa expressa a consolidação de elementos técnicos e midiáticos do olhar que seriam examinados, mais tarde, pelo pensamento crítico de Harun Farocki.

Deixando de lado *Um homem com uma câmera*, podemos fazer um salto para os experimentos que emanam das novas tecnologias de vídeo nas décadas de 1960 e 1970. São as obras de Ben Laposky, Nam June Paik, de Peter Campus, de Valie Export, de Morgan Fisher, de Wolf Vostell, de Joan Jonas, de Adrian Piper, de Yvonne Rainer, de Thierry Kuntzel, Chris Marker, Jean-Luc Godard, entre outros, que podem ser inseridas nesse campo de reflexões artísticas. Há todo um espectro de possibilidades associadas às progressões tecnológicas e midiáticas do século XX, que modificam velozmente as manifestações da imagem em movimento, um campo dominado tradicionalmente pelo cinema. Tais mutações constituem, obviamente, um repositório muito mais vasto e variado de materiais disponíveis, seja para atividades de criação, seja para as análises.

Em *Outer and Inner Space* (1966), concebido em tela dupla, Andy Warhol joga com os efeitos de uma performance da atriz Edie Sedgwick, que dialoga com outro registro dela mesma, reproduzido em monitor televisivo, logo atrás. *A região central* (*La region centrale*, 1971), de Michael Snow, é um experimento incontornável para qualquer pesquisa sobre a visão das máquinas. Com seu tripé motorizado, programado para registrar autonomamente o espaço desabitado, Snow traz questões importantes sobre os limites do olhar humano e das mudanças contemporâneas de suas condições técnicas. As definições da imagem em *A região*

central trazem uma certa aleatoriedade, um princípio de ordenação randômica, ainda que remotamente controlado pelos comandos do cineasta. A versão instalativa do filme, conhecida simplesmente como *De la* (1969-1972), articula uma lógica dupla de exposição e vigilância: a "máquina-escultura" usada para registrar o ambiente é conectada a quatro monitores que circundam a galeria e transmitem, em tempo real, as imagens captadas. Podemos nomear ainda obras pertencentes ao chamado cinema expandido, como *Allvision* (1976) e *Machine vision* (1978), de Steina e Woody Vasulka, além dos experimentos de Bill Viola. O campo de referências é vasto demais para que nos detenhamos sobre ele agora, mas cabe citar estas palavras de Farocki:

> Desde 1965, eu já havia visto projeções duplas ou múltiplas. Era o *cinema expandido*. Tratava-se de criticar o padrão cinematográfico, colocando desafios extraordinários para a projeção. Andy Warhol conseguia um forte impacto ao justapor ou sobrepor a mesma imagem. Essa repetição mínima conseguia invocar, vertiginosamente, o infinito. Seus trabalhos gráficos, por exemplo, duas imagens de um acidente automobilístico, me impressionaram mais do que suas duplas projeções de cinema.

Muitos outros exemplos apontam para uma lógica da vigilância, a chamada "surveillance art". Em *Live/Taped Video Corridor* (1969–1970), Bruce Nauman posiciona uma câmera de vídeo no alto da entrada de um longo corredor e dois monitores na extremidade oposta. O monitor de baixo mostra uma imagem fixa do corredor vazio, enquanto o de cima transmite o registro feito pela câmera em tempo real. *Video Surveillance Piece: Public Room, Private Room* (1969–1970), também de Bruce Nauman, é uma instalação composta por duas salas, uma "pública" e uma "privada", projetadas de maneira idêntica: uma câmera de vídeo com ângulo alto em um dos cantos e um monitor de vídeo no outro. A imagem da sala pública e transmitida para a privada, e vice-versa, produzindo um efeito de dissociação. Entre 1974 e 1976, Dan Graham construiu diversas videoinstalações que também jogam com essa lógica de gravação e transmissão da imagem em feedback, como *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay* (1974) e *Yesterday/Today* (1975).

Consideradas em conjunto, essas últimas instalações elaboram aspectos estéticos e psíquicos relacionados à difusão das tecnologias de vídeo, em especial quando regidas por uma lógica da vigilância. É impossível negar que os dispositivos de filmagem mais leves, inseparáveis de outros progressos técnicos, abriram todo um horizonte de possibilidades sociais e culturais para os sujeitos humanos. Ao mesmo

tempo, eles ampliaram incessantemente o alcance da vasta rede de visibilidades que mobiliza ou circunda cada existência. No cruzamento dessas duas dimensões, encontraremos um filme que teria causado inveja a Farocki (2010, p. 75). *O gigante* (*Der riese*, 1983), de Michael Klier, é pioneiro na utilização quase que exclusivamente de imagens de câmeras de vigilância para compor um fluxo de narração. O filme "questiona e celebra tortuosamente a legitimidade de se filmar tudo" (HOBERMAN, 2001, s/p).

Em *O gigante*, assistimos a uma colagem de difícil categorização composta por imagens com pontos de vista distanciados, durações distendidas e dinâmicas repetitivas. Tais imagens, de caráter aparentemente objetivo e documental, são acompanhadas por trechos musicais de Wagner ou Mahler que modificam o sentido de determinadas cenas e produzem certo desvio em relação à lógica da vigilância. Por meio da dinâmica peculiar da montagem, os materiais são inseridos em uma flutuação narrativa paradoxal que integra a temporalidade constante das máquinas e a expectativa cinematográfica de ação. Há um suspense indefinido, um segredo inexistente, um crime (de caráter humano). Constantemente, perde-se o acompanhamento visual do drama, pois o tecido da ação se desfaz ao longo de planos indistintos, cujo tempo é longo demais e cuja visão é excessivamente vaga. Na mesma medida, o cinema é subtraído de suas operações de construção mais básicas, como a ordenação do tempo e o recorte do espaço. A atitude de não-intervenção do sistema de vigilância, com a temporalidade difusa de suas câmeras de vídeo, produz um tensionamento de olhares entre o homem e a máquina. Como afirma Farocki:

> O que me interessa nas imagens das câmeras de vigilância é que elas são usadas de maneira puramente indicial, que as suspeitas ou hipóteses nunca são uma questão, apenas fatos. O carro estava no estacionamento às 14:23? O garçom lavou as mãos após urinar? E assim por diante. Chega-se ao ponto de deixar as imagens falarem por si mesmas, quando nada em particular acontece, e muitas vezes são apagadas imediatamente para economizar espaço. Michael Klier fez um filme chamado *O gigante*, que consiste somente em vídeos de vigilância e que sugere, portanto, um deslocamento radical. Ele age como se as imagens dos carros que se movem na chuva, através do túnel, fossem de um filme narrativo, e dota-as de um acompanhamento musical. São extraídas de um filme dos anos 1950: um gangster alugou um quarto de hotel com sua namorada; o que se segue é um plano geral da cidade, sugerindo que essa cidade está cheia de histórias de pessoas normais. Uma vez que há poucos movimentos de câmera ou cortes nas imagens de vigilância, os meios de condensação mais comum estão ausentes. Pelo mesmo motivo, os eventos representados são extremamente

> não dramáticos, e fica claro a que ponto o cineasta é um instigador ou cúmplice dos eventos ocorridos (FAROCKI; ERNST, 2004, p. 282).

Dando continuidade às investigações de Klier, Farocki faz dois filmes que lidam intensamente com materiais provenientes de câmeras de vigilância. Em *Contra-música*, por exemplo, ele propõe uma atitude diferente de organização do visível, a fim de dirigir ressaltar o caráter analítico de sua apropriação. Em *Imagens da prisão* (2000), ao dar continuidade a suas investigações sobre a cultura visual e o exercício do poder, Farocki concede atenção à tecnologia das câmeras de vigilância.

Nesse filme, realizado a partir de uma incursão na Penitenciária Estadual da Califórnia, em Corcoran, ele continua a abordar processos e práticas institucionais variados. O exército, a prisão e o manicômio, por exemplo, são conectados a imagens de softwares de controle, registros de sistemas de vigilância e trechos de filmes "artísticos". O filme abrange desde imagens que pertencem a contextos recentes até registros da Alemanha nos anos 1920, o que possibilita uma compreensão das tecnologias de vigilância em suas repercussões históricas e suas ligações com as esferas pretensamente neutras do trabalho e da produção. Ele também permite vislumbrar a configuração de uma *estética da vigilância*, que orienta nossos olhares a estabelecer relações específicas com as imagens técnicas. Fernanda Bruno, ao comentar o filme, sugere que esse processo continua a influenciar nossa existência em outros dispositivos contemporâneos de comunicação e visão[128].

A abertura de *Imagens da prisão* mostra detentos que caminham no pátio externo, sob a vigilância dos guardas, enquanto a narração afirma que "basta um olhar para perceber quem obedece e quem resiste". Os detentos continuam a caminhar nos dois planos seguintes, com pontos de vista distintos do primeiro, até que uma segunda imagem é combinada à primeira por um procedimento de divisão da tela. No canto superior esquerdo, os detentos caminham no pátio. No inferior direito, vemos crianças de cabelos raspados adentrarem um edifício acompanhadas por médicos e enfermeiros de branco. Trata-se, como afirma a narração, de "um asilo para deficientes de todas as idades". A subseção do canto esquerdo, em cima, passa a mostrar uma fábrica com trabalhadores que operam máquinas. Então, a imagem com as crianças no asilo é reproduzida novamente em tela inteira, sem a divisão na diagonal, enquanto a voz *over* de Farocki revela que essas três cenas institucionais, prisão, fábrica e asilo,

[128] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IROYvV4aWjY. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

foram extraídas de um documentário alemão intitulado *À margem da estrada* (*Abseits des Weges*, 1926).

Continuamos a ver imagens das instituições: os planos do interior do asilo, onde as crianças "são incapazes de aderir à ordem imposta"; os desfiles de detentos na prisão que, segundo a narração, fazem pensar em "paradas, marchas triunfais". Essas coreografias de corpos vigiados, mostradas em tela dupla, são vistas agora de um ângulo alto e à distância, pois "a câmera diante da qual os detentos passam tomou o lugar de um Deus e rei e comandante supremo". Se tal ponto de vista remete, originalmente, a um poder soberano, ele corresponde atualmente à posição assumida pelas câmeras de vigilância nos espaços que lhes são designados: instaladas no alto, para tudo enxergar, de longe, para tudo abarcar. Vemos surgir, na subseção inferior da tela, as primeiras imagens de circuitos de vídeo interno presentes em *Imagens da prisão*. Abaixo da informação de data e hora, encontra-se a numeração de cada câmera, uma informação que demonstra a magnitude do sistema em questão: 138, 139, 140... 145. Ao ritmo de uma imagem por segundo, vemos as mesas do refeitório, os corredores e as portas da prisão da Califórnia, sempre desprovidos da presença de figuras humanas. É o cerco que se fecha, dos corpos que os guardas vigiam no pátio ao ambiente desabitado de uma penitenciária de segurança máxima.

Mas uma segunda imagem da prisão, que vem correr na subseção de cima, traz talvez um deslocamento de sentido, uma mudança de registro, uma trajetória individualizada em meio à representação antes indistinta dos prisioneiros. É um trecho de *Um condenado à morte que escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, 1958) de Bresson, que no momento seguinte ocupa a tela inteira. Cabe retomar brevemente as linhas gerais esse filme, dado que Farocki o cita novamente em diversos outro momentos de *Imagens da prisão*. O enredo gira em torno de um membro da resistência francesa que, aprisionado pelos soldados nazistas, preserva uma atitude de permanente insubmissão em relação à ordem autoritária da prisão. Uma vez lá dentro, ele concebe e executa um plano de fuga meticuloso que consiste em reverter a seu favor os objetos mais básicos do seu encarceramento, como a colher, o lençol e o colchão. Ao registrar, com grande atenção, cada gesto desse trabalho incansável, aliado aos elos de pertencimento que o detento estabelece com seu entorno, Bresson ressalta a afirmação da liberdade material e espiritual, cuja imbricação encontra seu ponto mais forte no momento de sucesso da evasão.

A oposição entre a ordem e a "inadequação", que está situada, no nível *meta*, pela presença silenciosa das câmeras de vigilância, permeia todo o filme. Ela retorna, por exemplo, na sequência seguinte à citação de Bresson, que mostra um trecho do filme *O mal das drogas no Egito* (*The drug evil in Egypt*, 1931), "filmado no Egito e montado em 1931 nos Estados Unidos; produzido pelo Departamento de Justiça para prevenir o uso de drogas". Vemos a câmera a oscilar de maneira algo hesitante e sem muita precisão para mostrar os "detentos em exercício". Primeiro eles estão sentados, muitos a olhar diretamente para a câmera; depois se levantam e ficam de pé, claramente desconfortáveis diante do registro. O comentário da voz *over* é simples mas certeiro, apontando que os sujeitos filmados são tão inexperientes quanto a câmera. Depois, enquanto a câmera faz um *pan* que percorre os corpos erguidos, lado a lado, ouvimos, em tom de ironia: "eles deveriam formar um exército? Que tipo de inimigo deveriam combater?". Ao alternar entre os pacientes do asilo para deficientes, na "tentativa de marcha ordenada", e os rostos dos prisioneiros egípcios mostrados de perto, a voz *over* diferencia dois tipos de plano, um da "expressão da ordem a prisão" e outro do retrato, "a visão do indivíduo ou do grupo". Por fim, enquanto vemos uma mulher egípcia que apresenta convulsões no corpo, a narração constata o fascínio da câmera pelos corpos "desviantes".

À maneira das obras analisadas anteriormente, *Imagens da prisão* é marcado por uma rede de reflexões coesas entre diferentes contextos e materiais, sempre pontuados pela incidência criteriosa da voz *over* do cineasta. Como fator diferencial, cabe mencionar a incorporação volumosa das imagens de câmeras de vigilância, geralmente marcadas por horizontes muito restritos de circulação e visibilidade. Ao inseri-las em uma rede argumentativa coerente, sob a estratégia do ensaio fílmico, Farocki confere a elas um acréscimo importante de legibilidade, que contribui para uma compreensão aprimorada do mundo, em seus elementos menos explicitados. Outro aspecto digno de nota é a alternância entre tela inteira com uma única imagem e tela dividida. Tal prática, associada à ideia da *montagem transversal*, deriva das reflexões de Farocki sobre o uso de vários monitores em ambientes de galeria. *Imagens da prisão* possui inclusive uma versão instalativa intitulada *I thought I was seeing convicts* (2000) ou *Achei que estava vendo condenados*, título inspirado em uma frase de Ingrid Bergman no filme *Europa 51* (1952) de Roberto Rossellini.

A adaptação do recurso a duas telas para a versão de um único canal restitui uma margem maior de ambiguidade para a montagem, algo que o comentário tenta

resguardar, evitando delinear por demais os sentidos do que é mostrado. Farocki prefere sugerir a afirmar, provocar a proclamar, observar a concluir. Ele propõe ideias que estabelecem um encadeamento provisório na escritura fílmica, contribuindo seja para deslocar os sentidos do mundo, seja para decodificar suas representações; mas que não resultam em uma estrutura de raciocínio rígida. Frequentemente, as palavras estabelecem uma ligação descritiva com as situações mostradas, como acontece no final do filme, quando a narração se contenta em apontar que o ponto de vista da câmera coincide com o do canhão de água. Evita-se extrair, dos elementos visualizados, uma essência, para priorizar sua abordagem fenomênica e o exame atento de suas particularidades. Busca-se falar das imagens da prisão a partir de pensamentos livres, arranjos que libertam o olhar, associações que produzem dissenso e instauram o benefício da dúvida. Do contrário, como confrontar uma lógica de vigilância e controle, emblematizada aqui pela instituição carcerária, cujo princípio fundamental é a produção enganosa de uma totalidade? Em outras palavras, como ver aquilo que não pode ser visto, em um mundo cujas técnicas de medi(a)ção e visualização projetam a ilusão de um espaço plenamente representado? Se o filme não abre mão de certa condução do olhar, ela deve ser mínima, bastante comedida, continuamente aberta às bifurcações — algo que a divisão da tela em duas vem reforçar. Mas, mesmo quando em tela única, cada plano acolhe uma multiplicidade de percursos que atravessam as imagens, conforme os giros composicionais e argumentativos da montagem.

Um dos eixos centrais de *Imagens da prisão* é a história interligada das tecnologias de controle e produção da humanidade, com base nos parâmetros de representação externos ou internos às instituições vislumbradas. Não se trata exatamente de um retrospecto linear, embora possamos perceber certa progressão das máquinas, dos sistemas e dos processos de operação. O ponto chave é que somos apresentados a diferentes fragmentos de um vasto *arquivo audiovisual*, focado na prisão, por meio do método farockiano da repetição, da permutação e da recombinação. O primeiro aspecto promove uma condensação de elementos símiles, dentro dos blocos de motivos ou entre trechos distantes, a fim de ressaltar aspectos recorrentes de um ou mais contextos. O segundo propicia, sob a forma de séries paralelas ou alternadas, uma perspectiva de rede sobre os discursos que permeiam não somente as diferentes instituições (à maneira de Kittler, talvez), como também as histórias contingenciais de suas consolidações. O terceiro aspecto modifica as

atribuições usuais de cada elemento, com recurso à associação de termos dissociados. Por vezes, a interseção visual entre materiais que pertencem a domínios distintos incentiva reflexões estéticas e políticas, como ocorre no salto introdutório, entre as instituições dos anos 1920 e os materiais de câmeras de vigilância.

O próprio cinema extrapolou, há muito, as fronteiras que o delimitavam tradicionalmente, entrecruzando-se a outros dispositivos e instituições de circulação midiática. Não se trata mais de reproduzir simplesmente as imagens do mundo ou de representá-lo, pois agora seu maquinário se reproduziu em uma linhagem profusa de ferramentas de análise e controle que operam silenciosamente sob as camadas desse mundo. A câmera de vigilância, destinada a registrar o mundo em fluxo contínuo, é incapaz das intervenções cruciais de selecionar e ordenar os materiais produzidos. Como afirma Farocki, "os meios de condensação mais comuns estão ausentes. [...] O cineasta é um promotor ou cúmplice dos acontecimentos" (FAROCKI; ERNST, 2004, p. 282). Essa câmera, porém, não é apenas o oposto do cinema, mas ela leva a um ponto mais radical o princípio paradoxal do fotográfico em relação com o real: uma máquina que produz, e não apenas reproduz o mundo.

Se o filme explora as interfaces midiáticas entre o cinema (estritamente falando) e imagens produzidas por dispositivos "anti-cinematográficos", isso permite melhor depurar as dinâmicas de produção e controle dos dispositivos visuais. Mas serve também para evidenciar as relações de poder que os arquivos tornam visíveis, por meio dos pontos de vista agenciados, das disposições dos corpos na cena, das situações gravadas. São aspectos que a narração menciona ou questiona, destacando elementos de ação ou composição. Formalmente, *Imagens da prisão* demonstra uma abertura importante para materiais heterogêneos, mas seu princípio de montagem segue a lógica rigorosa do cinema, longe de aderir à temporalidade das câmeras de vigilância, por exemplo. Valoriza-se uma lógica analítica que corresponde a um trabalho minucioso de natureza especificamente fílmica. O ponto chave é articular as *imagens operativas*[129] a outras, que possuem proveniências diversas, implicações variadas, particularmente aquelas que fazem parte do próprio repositório do cinema. Em parte, são contrapontos à visualidade "lisa" das máquinas, e reinstauram uma legibilidade complexa e dissensual onde o poder desejaria controle total, ainda que Farocki evite conferir a elas uma força demasiado utópica de resistência ou disrupção.

[129] Conceito usado por Farocki para designar aquelas imagens inseridas em circuito "puramente" técnicos, imagens não destinadas ao consumo humano.

Além de *Um condenado à morte que escapou*, a montagem traz momentos de amor e intimidade que transgridem as estruturas cerradas da vigilância prisional, com suas portas chumbadas, câmeras de vídeo e guardas. Ao ser liberada em *Frauenschicksale* (1952), de Slatan Dudow, a mulher sorri e encontra seu amante no portão da prisão de Bradenburgo. Em *Canto de amor* (*Chant d'amour*, 1950) de Jean Genet, vemos a ligação erótica entre prisioneiros de celas adjacentes, em uma pulsão libidinal que nem mesmo as paredes da prisão podem reter. Se *Imagens da prisão* fala de existências expostas a uma visualidade inescapável, que tiveram até mesmo a solidão sequestrada pelo cômputo da vigilância, então o amor e o desejo são as forças que permitem ao corpo resistir ou escapar, mesmo que provisoriamente.[130] Os prisioneiros, conscientes de estarem sendo observados por guardas voyeuristas, podem exercer a exibição de seus corpos "como mulheres de um peep show", afirmar provisoriamente suas vidas e seus amores sob o modo da fantasia. Farocki prefere nuançar essa potência subjetiva, condicionando-a à "esperança e imaginação dos detentos", ao mesmo tempo em que acrescenta, na subseção inferior da tela, imagens de espaços e corredores vazios captados pelas câmeras de vigilância da prisão contemporânea, onde as interfaces de convívio e devaneio reduziram-se drasticamente.

Dentro da instituição, as práticas e as fronteiras coercivas moldam as emoções dos sujeitos e administrar seus impulsos vitais. Cada corpo deve estar permanentemente disponível ao olhar dos guardas e às lentes das máquinas de filmar, incessantemente inserido em uma ordem de re/produção determinada. As portas possuem frestas para garantir a plena visualização, mas até mesmo o impulso voyeurista dos guardas, que assistem aos presos nas celas ou nos espaços de convivência, é modificado pelas tecnologias. Qualquer transgressão é passível de punição, como mostram as cenas de prisioneiros duramente reprimidos por vedarem a visão da porta com seus cobertores ou colchões. Os trechos de Genet e Dudow se conectam a todo um conjunto visitas de mulheres à prisão, sempre em condição de cerceamento. Nos segmentos de filmes antigos, há a presença de um guarda para fiscalizar a conversa, sendo significativo que um deles conceda, de maneira afobada, o direito de um beijo ao casal — pois até mesmo o guarda pode desobedecer. Mas nos

[130] Como afima Farocki: "Essas imagens são provenientes de câmeras de vigilância de prisões estadunidenses, e tudo gira em torno dos dois motivos principais do cinema: amor e morte, sexo e violência" (ERNST, FAROCKI, 2004: 282).

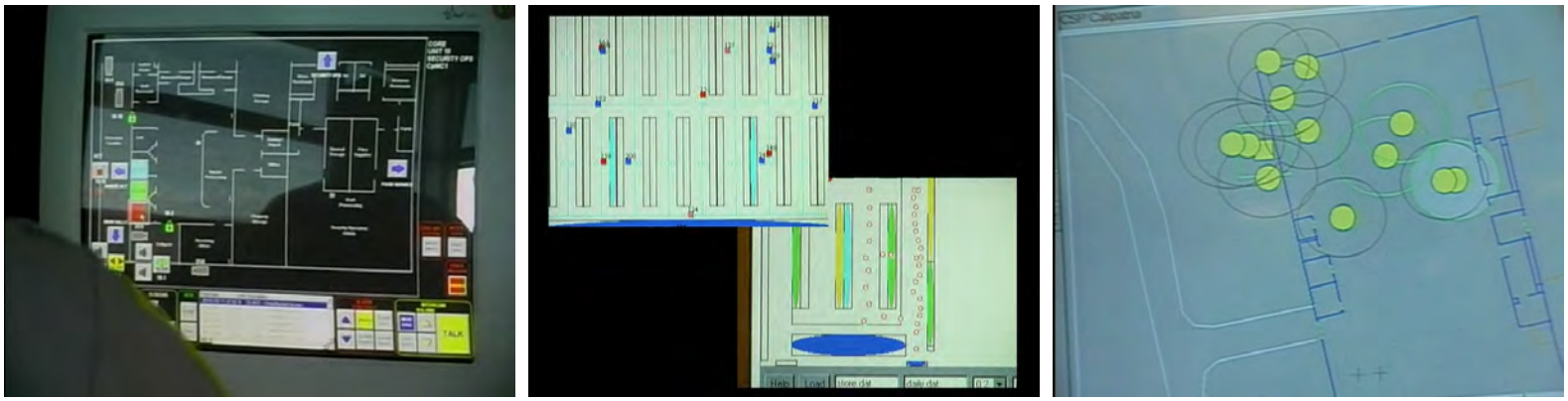
registros das câmeras de vídeo, controladas a distância, dotadas de resoluções altíssimas, Farocki mostra que a única transgressão possível é posicionar um objeto como anteparo e encobertar as carícias íntimas.

Uma linha de fuga da prisão — contra a prisão — guiada pela reversão e desconstrução de sua estrutura: essa é a questão central de *Um condenado à morte que escapou*. As novas tecnologias visuais guardam traços de uma sociedade disciplinar (FOUCAULT, 1999), mas operam por uma via modificada, mais próxima do que Deleuze conceitua como controle (DELEUZE, 1992). Elas pretendem, com seus esquemas gráficos e rituais de cálculo, abstrair o indivíduo, transformá-lo em números, em bits, em informação. O cinema, ao contrariar sua linhagem avançada de dispositivos visuais, pode restituir uma dose de presença, um quinhão de individualidade e pertencimento. Ao contrário dos softwares do encarceramento, que eliminam a necessidade de visualização do corpo vivo, o filme de Bresson sustenta, com paciência, a imagem de um prisioneiro individual. Prisioneiro esse que, no fundo, é um trabalhador, dedicado a transformar as ferramentas do seu confinamento em instrumentos de libertação. Cada gesto envolvido é registrado. O cinema fornece não somente um meio de estudo material e antropológico da prisão, mas também uma perspectiva de inscrição do sujeito na imagem com um mínimo de dignidade. Uma imagem não de todo tomada pela lógica do poder, intransigente e predatória.

Tal lógica penetra em cada circuito midiático de produção, conectando fábrica, supermercado e prisão. Mais do que decodificar o programa dessa última, *Imagens da prisão* ressalta a rede de semelhanças entre as instituições do mundo moderno. A prisão se parece com a fábrica, esta se parece com o asilo; este se parece com a instituição para drogados no Egito; esta se parece com o campo de obras da Penitenciária de Marion State, em Illinois, conforme vemos nos trechos de *Design for correction* (1963) — prisioneiros inseridos na construção de uma prisão, fechando o ciclo do encarceramento e da produção. Há uma verdadeira rede de práticas e discursos, cuja ambiguidade é indicada pelo título *Pensei que estava vendo condenados*, versão instalativa da obra. É a frase proferida por Ingrid Bergman em *Europa 51* (1952). Após a morte do filho, tomada pela crise de uma existência burguesa, ela atravessa espaços tomados pela dor e miséria, acumulando experiências diversas. Ao visitar uma fábrica, contemplando o funcionamento da arquitetura industrial, ela afirma "pensei que estava vendo condenados". Como escreveu Deleuze:

> Foucault situou as sociedades disciplinares nos séculos XVIII e XIX; elas atingem seu apogeu no início do século XX. Elas procedem à organização dos grandes meios de confinamento. O indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola ("você não está mais na sua família"), depois a caserna ("você não está mais na escola"), depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência. É a prisão que serve de modelo analógico: a heroína de Europa 51 pode exclamar, ao ver operários, "pensei que estava vendo condenados…" (DELEUZE, 1992).

Uma estética semelhante modela os olhares das instituições, seja nas prisões com suas câmeras de vigilância, seja nos circuitos contemporâneos de trabalho e consumo. Farocki ressalta a ausência de exterioridade em tais lugares, pois as imagens são feitas usualmente de dentro, do ponto de vista do guarda, da máquina, do engenheiro — quase nunca do trabalhador, do prisioneiro, como ocorre em *Um condenado à morte que escapou*. Mais ainda, projetam uma visão totalizante da realidade, abarcando não apenas o que é visível (corpos, ações, espaços), mas também a interioridade dos sujeitos (palavra que na raiz significa "súditos", "submissos"), seus sonhos e desejos. Vemos, em diversos momentos, os movimentos de vida convertidos em mera informação, com os traços dos corpos sublimados pela representação computacional do mundo, mostrada tanto nos monitores do guarda quanto nos do gerente de supermercado (FIG. 58). Os perfis de produção e consumo são delineados para que os movimentos de compra possam ser previstos, de maneira afim à regulação dos detentos com a tornozeleira eletrônica. Tudo se torna detectável, previsível, reconhecível.



Figuras 58A, 58B e 58C: Softwares de análise e controle, na prisão (frames 1 e 3) e no supermercado (frame 2).

Por isso o filme dedica uma parcela significativa de sua duração a refletir sobre os registros em que guardas assassinam os presos, à distância, mirando-os do mesmo ponto de vista das câmeras. A morte, aliás, é um dos poucos motivos suficientes para impedir o apagamento dos arquivos gravados nessa temporalidade concomitantemente totalizante e reciclável dos circuitos de vigilância. Um fluxo de argumentos a esse respeito começa logo depois da cena final de *O batedor de carteiras* (*Pickpocket*, 1959) de Bresson — na qual assistimos à "redenção" do batedor de carteiras, novamente em perspectiva individualizante. Então, vemos um bloco de quatro monitores de vigilância, seguidos por um trecho de arquivo que mostra uma briga entre prisioneiros na prisão de Corcoran, na Califórnia. O conflito termina quando um guarda intervém para matar um dos combatentes com um tiro à distância, em teoria para proteger a vida do outro (vemos a fumaça do tiro ocupar a metade inferior do quadro, pois a arma está posicionada através da janela, logo abaixo da câmera).

A narração prossegue, combinando cenas de treinamentos da equipe de segurança, nessa mesma prisão; imagens de presos reprimidos por tamparem suas portas; e mais registros do pátio de Corcoran. Em um desses registros, vemos o contraplano que mostra a janela dos guardas protegida por grades, logo abaixo das duas câmeras de vigilância que miram o pátio. Outros materiais são incorporados à sequência, repetindo temas ou planos mostrados anteriormente e reforçando a rede argumentativa do filme como um todo. Em um segundo caso fatal, ocorrido no mesmo local, o guarda atira na vítima sem necessidade. Esse trecho será associado a uma cena de *Enligt Lag* (1957), na qual Peter Weiss mostra o quarto de um preso recheado com fotografias de mulheres — primeiro pela montagem alternada, depois pela tela dividida. As duas subseções da tela são substituídas, simultaneamente, uma pelo prisioneiro que faz exercícios no fundo do quadro (enquanto guardas dominam o primeiro plano), outra pela representação computacional dos presos com tornozeleira eletrônica. "Eles só têm de seu o corpo e o pertencimento a uma gangue", afirma a voz *over*, logo antes de vermos um mural, mantido pelos guardas, com os rostos dos prisioneiros e suas facções na prisão (como mexicanos e *nostra familia*) . Por meio de um áudio gravado por um grupo de ativistas, descobrimos que os guardas exploram o estado de total privação dos presos com um sistema de apostas e, logo, por uma camada adicional de cálculo. Manejando a distribuição das celas dos detentos, eles

favorecem o encontro de membros de gangues rivais, incentivando a violência no pátio.

Após essa explicação, vemos mais cenas de lutas no mesmo local, mas desta vez a voz *over* comenta que "cada incidente tem uma improbabilidade com a qual devemos contar". Farocki pergunta "por que os presos continuam a lutar se sabem que, em algum momento, o guarda vai atirar". "Esse espetáculo é para quem?". Para eles mesmos? Para os guardas e as máquinas? Mas "o corpo sozinho não vale tanto", pois "passa por poderoso quem dispõe dos meios técnicos", que pode ser tanto a agulha de tatuar (rito de afirmação identitária), quanto a tornozeleira eletrônica, mostrada em seguida. Sem oferecer nenhuma resposta definitiva, o filme encerra com uma sobreposição pujante. Após ter instalada sua tornozeleira eletrônica, o preso precisa dizer ao telefone uma palavra-chave, para que o programa reconheça sua voz e rastreie seu paradeiro. "Califórnia!", ouvimos quatro vezes, uma a cada beep. Na última repetição, o som vaza para as imagens seguintes, que retomam a fileira de pessoas em uma ordem instável no asilo para deficientes. Após a última criança entrar, arrastada por uma enfermeira, a tela dividida para mostrar os pacientes do asilo sentados (na maioria crianças). A voz volta a repetir a palavra-chave, uma vez a cada beep, mas desta vez não se trata de um mero vazamento de uma cena a outra, e sim de uma inserção que perfura o tecido do visível.

Tal recombinação de imagens e sons ressalta a imbricação ulterior entre as diferentes camadas de produção e representação deste mundo, contribuindo para a apreensão de uma história pregressa e continuada das novas tecnologias de vigilância e controle. Isso significa também que ela estabelece uma presentificação de elementos sócio-históricos do passado, ao apontar aspectos comuns entre contextos aparentemente distantes ou supostamente opostos. O ponto decisivo é a compreensão dos sistemas e das técnicas sociais em uma rede de fenômenos, uma matriz midiática que extrapola seja os limites específicos de cada discurso, seja a fronteira de uma estrutura delimitada. Mais importante do que delinear simplesmente os pontos de contato ou interseção entre as esferas do trabalho, do consumo, da violência e da prisão é perceber que há uma lógica de fundo compartilhada nos seus modos de organização.

Um caso trivial desse tipo de encadeamento é a sequência que começa aos 28 minutos, logo após vermos o caso da prisioneira que pode sair da prisão para trabalhar no filme *Frauenschicksale* (1952), de Slatan Dudow (o diretor de *Kuhle Wampe* que,

assim como Brecht, viveu na Alemanha Oriental após a Segunda Guerra). Somos apresentados às prisioneiras — e depois aos prisioneiros — que caminham em fila diante das celas. A narração comenta que "o movimento pelos corredores e pelas escadas faz pensar não apenas no quartel, mas também na tão sonhada ordenação das fábricas, os produtos rolando na linha de montagem". Agora, três planos diferentes alternam tecnologias que determinam o arranjo concreto da prisão: um guarda que usa um monitor de computador para acionar um comando no espaço; outro guarda, em preto e branco, que usa uma alavanca mecânica para fechar todas as celas de um andar; um guarda que usa um sistema biométrico para acessar uma porta. No primeiro desses planos, a voz *over* afirma que "a prisão deve se parecer com uma instalação industrial, pois nela há progresso técnico". Como sempre, os sentidos que emergem são complexificados: nos planos seguintes vemos o prisioneiro que fala "Califórnia!" para ter a voz reconhecida ao telefone e depois um sistema de identificação pela íris. Finalmente, o guarda do monitor retorna, sendo que desta vez seu dedo é mostrado em close, apertando um botão de "unlock" ("destravar"). No plano seguinte, esse controle de travamento via monitor será imbricado ao software já mencionado de gestão do supermercado, que também representa o espaço do consumo via monitor.

Em outro caso de recombinação e embaralhamento dos fios que compõem o tecido do mundo, temos o filme nazi *Trabalho e sistema prisional na penitenciária de Bradenburg-Görden* (*Arbeit und Strafvollzug im Zuchthaus Brandenburg-Görden*, 1942). Em um primeiro momento, ele é convocado para evidenciar que na prisão do "Terceiro Reich" impera um discurso similar às demais arquiteturas prisionais e produtivas observadas. Vemos prisioneiros sendo inspecionados pelos guardas, despindo-se, banhando-se, recebendo uniformes "azuis escuros" e sendo encaminhados para tarefas de trabalho. Eles são registrados nas suas respectivas atividades de produção, descritas objetivamente por um narrador que exalta a utilidade do trabalho enquanto método de "correção" dos detentos e de ajuste de contas com a sociedade. Farocki desconstrói o discurso nazista, apontando que seu verdadeiro sentido é mais cruel e mais difuso: "essas pessoas não precisam ser mortas, graças à utilidade de seu trabalho". E completa, constatando que "nos filmes da prisão até mesmo o trabalho mais ordinário recebe considerável atenção", uma atenção que só seria comparável àquela concedida ao trabalho em culturas estrangeiras. Evitando um fechamento de sentido, a montagem "contrabandeia" cenas de *Um condenado à morte que escapou*, no qual o trabalho é também minuciosamente

documentado, embora revertido para uma promessa de libertação. Como vimos em *Entre duas guerras* (e outras obras), toda essa sequência não toma o nazismo como um fenômeno isolado de violência no decurso da história ocidental, mas sim como um estado de violência extrema fundado em bases objetivamente compartilhadas por várias "democracias" capitalistas. Mais tarde, o mesmo filme nazi é comparado à obra *Z* (1965), de Heinz Müller, enquanto Farocki reitera, com a voz *over*, a semelhança de *mise en scène* entre as imagens: "vinte anos mais tarde, na RDA, os prisioneiros vestem as mesmas roupas e marcham em formação, mas o tom do discurso mudou; é mais fácil mudar o tom do que a imagem".

* * *

"Como começar?" — é a pergunta colocada no início da instalação de duas telas em *Contra-música* (2004), na qual Farocki continua a investigar a forma e a função da visualidade das máquinas nos circuitos de vigilância.[131] Se em *Imagens da prisão* tratava-se de mostrar a dinâmica de controle que abrange os diversos setores de produção e operação do mundo, aqui o cineasta mergulha nas imagens recônditas de uma anti-sinfonia urbana. Na segunda tela, ao lado da cartela com a pergunta inicial, desenrola-se uma cena noturna com carros que passam em uma rua qualquer, em uma cidade ainda incógnita para o espectador. Como começar, pois? Como captar as vibrações imperceptíveis que inauguram a re/produção do mundo contemporâneo? Como fazer emergir dele as imagens que o representam e os signos que o povoam? Como traçar um eletrocardiograma da cidade que não oblitere os seus sinais vitais?

É justamente um gráfico desse tipo, de eletrocardiograma, que vem substituir a cartela de intertítulo, enquanto na tela ao lado os carros continuam a passar. O filme

[131] *Gesen-musik* é uma instalação composta por dois canais sincronizados, que aborda a forma e a função das imagens maquínicas nas cidades contemporâneas. Vamos concentrar a análise na versão disponibilizada em um único canal, na qual cada uma das telas da instalação ocupa uma seção de uma única tela. Como afirma o artista, "a cidade, hoje, é tão racionalizada e regulada quanto um processo de produção. Representações da regulação do tráfego de carros, trens ou metrôs, representações para determinar a altura da instalação de transmissores de rede móvel, e onde estão os furos da rede. Imagens de termo-câmeras, para detectar a perda de calor em edifícios. E modelos digitais da cidade, que é retratada com menos figuras de prédios ou telhados do que eram usadas no século 19, quando surgiram as cidades industriais planejadas e, entre elas, a aglomeração de Lille. Apesar de seus bulevares, passeios, mercados, passagens e igrejas, essas cidades são desde o princípio máquinas de viver e trabalhar. Eu também quero "refazer" ["remake"] os filmes de cidade, mas com imagens diferentes. Os próprios limites de tempo e de recursos demandam foco em alguns poucos capítulos arquetípicos. Fragmentos ou estudos preliminares." (https://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2004/counter-music.html)

sonda, à sua maneira, o funcionamento do misterioso coração urbano, o espaço da cidade tomado como um corpo que pulsa, em movimentos, orientações e deslocamentos. Paradoxalmente, também, como um vasto tecido inorgânico, feito de linhas de transmissão, de imagens e sinais cruzados, de dispositivos destinados a medir, vistoriar, quantificar tudo o que existe: a circulação sanguínea, os passos dos habitantes, o tráfego dos carros. As artérias desse organismo são vistas de dentro, com tecnologias cada vez mais ubíquas e capazes de alcançar todas as escalas, das muito grandes e às infinitamente pequenas. *Contra-música* é a investigação continuada de um problema colocado ao final de *Imagens da prisão*, quando a narração afirma que os novos instrumentos de monitoramento como a tornozeleira eletrônica permitem que todos os lugares funcionem como prisão.

Onipresentes, as câmeras de vídeo anseiam por realizar aquilo que a ficção científica sonhou um dia, como o submarino microscópico que viaja pelo cérebro humano em *Viagem fantástica* (*Fantastic voyage*, 1966) de Richard Fleischer, filme citado por Farocki em *Contra-música*. Na contramão da hipervisibilidade, da ilusão de que tudo é visível, o cineasta sonda o código desse estranho universo de movimentos aparentes (carros nas ruas, viagens de trem, transeuntes), em interseção com variações invisíveis (fricções subterrâneas, atividades cerebrais ligadas ao sono, oscilações subconscientes). Procura explorar as formas diferentes de se representar os fenômenos cotidianos, como esquemas gráficos, gravações infravermelhas, animações, imagens sintéticas, simulações arquitetônicas, medições etc. Tenta auscultar a partitura das operações urbanas em sua vasta margem de silêncio, sua *contra-música*, um termo que pode ser entendido como a determinação crítica do filme ou então a partitura imperceptível da superfície que se analisa.

Uma transformação decisiva se deu nas interfaces do sujeito moderno: as imagens e os signos não carregam apenas a função de representar um referente, colocam-se como mediadores entre o mundo e o espectador. Conduzem por si próprios o traçado da cidade, esse corpo colossal monitorado à distância a partir de um falso interior. Em *Contra-música*, Farocki parte de uma figuração da cidade de Lille na França para questionar a superfície visível do espaço urbano, conforme representada pelos novos dispositivos tecnológicos. Em contraste com as conhecidas sinfonias urbanas de Vertov e Ruttmann, a partitura sócio-espacial contemporânea não se baseia mais na multiplicidade dos desejos e gestos humanos, mas sim nas imagens que correm silenciosas pelas veias de um organismo monitorado por

câmeras[132]. Esvaziadas de sentido, reduzidas a operações técnicas ou esquemas numéricos, tais imagens perderam a potência da invenção cinematográfica. Acumulam-se sem cessar umas sobre as outras, produzidas pela visão incansável das máquinas de vigilância ou medição[133].

As operações de montagem manejadas por Farocki decodificam o funcionamento dessas máquinas e reinstauram a possibilidade de apreensão crítica e analítica dos espaços urbanos. Se as novas tecnologias "leem" e auscultam os movimentos e as atividades que animam a vida da cidade em seus diferentes espaços, Farocki oferece a essas imagens técnicas uma outra legibilidade ou contra-legibilidade, que expõe seu funcionamento a partir do interior e evidencia seu conjunto de efeitos sobre os sujeitos.

---

[132] Sem esquecer, aqui, de outros filmes pioneiros no engajamento com a cidade, como *Manhattan* (1921), de Charles Sheeler e Paul Strand; *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo; *Images d'Ostende* (1930), de Henri Storck; e *Regen* (1929), de Joris Ivens. Nosso foco em Ruttmann e Vertov é uma opção metodológica, respeitando-se os limites do artigo e tendo em vista que ambos os diretores são referências centrais para Farocki em *Gesen-musik.*

[133] Os filmes que abordam o espaço urbano assumiram múltiplas formas de manifestação ao longo da história do cinema acompanhando ou até mesmo antecipando o ritmo cambiante das cidades. Pensamos, como mero conjunto de amostras, em obras como *Koyaanisqatsi* (1982), de Godfrey Reggio; em *Fix: the Story of an Addicted City* (2002), de Nettie Wild; em *Los Angeles plays itself* (2003) e *Get out of the car* (2010), ambos de Thom Andersen, ou em *Er shi si cheng ji* (2008), de Jia Zhangke. Podemos incluir também outros filmes com opções estilísticas e preocupações bem distintas entre si, como *Metropolis* (1927), de Fritz Lang; *The crowd* (1928), de King Vidor; *Ladri di biciclette* (1948), de Vittorio de Sica; *The exiles* (1961), de Kent Mackenzie; *Chronique d'un été* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin; *Cléo de 5 à 7* (1962), de Agnès Varda; *São Paulo, sociedade anônima* (1965), de Luiz Sérgio Person; *Petit à petit* (1970), de Jean Rouch; *Taxi driver* (1976), de Martin Scorcese; *Bush Mama* (1975), de Haile Gerima; *Killer of sheep* (1977), de Charles Burnett. Por fim, há as obras abertamente dedicadas a "atualizar" as sinfonias pioneiras, como é o caso de *Berlin Babylon* (2001), de Hubertus Siegert, e *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (2002), de Thomas Schad, sendo esta última um remake do filme original de Ruttmann.

Figura 59: Um plano transversal em *Contra-música*.

"O cinema não vive mais uma história de amor com a cidade", escreveu Jean-Louis Comolli (2008: 185). Em uma das combinações transversais de *Contra-música* vemos em uma das telas a moça que desperta junto com a cidade de São Petersburgo e troca de roupa, cena cujo forte erotismo provém dos cortes operados pelo desenquadramento. Na outra, o olhar impessoal do controlador, desinvestido de todo desejo, monitora à distância o movimento das linhas do TGV (*train à grande vitesse*), o trem-bala (FIG. 59). Em uma das telas, a errância do *homem com uma câmara* pela metrópole moderna. Na outra, o ardiloso enlace entre a visão das máquinas e o olhar humano. Se esses dois tipos de materiais são evocados por Farocki em *Contra-música*, é para mostrar como as relações entre o visível produzido pela imagem técnica e a experiência urbana ganharam uma nova e intrincada configuração, na qual o tempo tornou-se superfície. Como caracteriza Virilio:

> Se a abertura das portas da cidade murada estava antes ligada à alternância entre o dia e a noite, devemos observar que, a partir do momento em que abrimos não somente a janela como também a televisão, o dia modificou-se: ao dia solar da astronomia, ao dia incerto da luz de velas e iluminação elétrica acrescenta-se agora um *falso dia eletrônico*, cujo calendário é composto apenas por "comutações" de informações sem qualquer relação com o tempo real. *Ao tempo que passa* da cronologia e da história sucede, portanto, um tempo que *se expõe* instantaneamente. Na tela de um terminal, a duração transforma-se em *"suporte-superfície"* de inscrição, literalmente ou ainda cinematicamente: *o tempo constitui superfície* (VIRILIO, 1993, p. 11).

Essa "sondagem vascular" atribuída às imagens técnicas realiza-se no esquadrinhamento das veias ou vias que constituem esse corpo chamado de cidade, cuja existência tornou-se superexposta. Não necessariamente porque tenha se tornado "mais visível" — o que também ocorre, é claro. O ponto fundamental parece ser justamente o contrário: ela, a cidade, passa a nos espreitar por meio de marcadores reconhecíveis unicamente pelas máquinas, que olham sem ver. Com isso, a combinação das técnicas de sondagem e vigilância permite não apenas retratar a vida urbana sob outras formas mas, principalmente, colocá-la sob observação permanente no intuito de melhor controlá-la. Tais aparatos percorrem o mundo por dentro, como os sensores que ativam as luzes da cidade, ou então governam com rigor as formas de representação deste mundo, como os registros das câmeras de vigilância que regulam o fluxo de pessoas e trens nos metrôs.

Farocki mantém uma diferença fundamental em relação às sinfonias urbanas consagradas pelas vanguardas modernistas, em particular *Um homem com uma câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) de Dziga Vertov e *Berlin — Sinfonia da metrópole* (*Berlin - Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) de Walter Ruttmann, ambos citados em *Contra-música*. Tais cineastas ainda sustentavam uma crença significativa na capacidade do cinema de apreender, em sua matéria visual, os entrelaçamentos dinâmicos da vida moderna, com seus ápices de velocidade, vertigem e repetição. Farocki, por sua vez, expressa uma intuição quase oposta ao indicar que o cinema, na ordem sensível ou sensorial da metrópole contemporânea, fez proliferar sistemas automatizados que mais restringem do que libertam os movimentos do corpo e da visão. Ele "busca menos aplicar o gênero da sinfonia urbana à cidade pós-industrial do que levantar a *questão* da aplicabilidade do gênero hoje." (COWAN, 2008: 75)

Se no filme de Vertov "o dia começa com a produção de imagens", a nova estrutura da vida exige uma reconfiguração do olhar para captar o excesso de imagens acumuladas nas entranhas da urbe. A cidade pressupõe seus próprios circuitos de representação e visualização interna, que tornam dispensáveis a mirada humana do "homem com uma câmera". O circuito fechado da visão das máquinas procura garantir uma análise imediata que reduplica a representação do real, em uma superfície hiperreal contra a qual o cinema pode pouco ou quase nada. Na década de 1970, ao enfrentar a imagem televisiva, Farocki percebeu que "deve-se fazer imagens com as quais o estranho mundo de hoje possa ser descoberto e o presente se torne

história”[134]. Essa atitude, contudo, ele ainda conseguia contrabandear para dentro do próprio circuito da comunicação de massa, valendo-se das janelas criativas na WDR, por exemplo. Agora, no novo milênio, o mundo se tornou ainda mais estranho, composto por uma miríade ilimitada de ilusões que deixam, contraditoriamente, menos margens para as contravenções. Mais do que fazer imagens simplesmente, deve-se olhar para as imagens existentes que circulam em velocidade crescente, a fim de reposicioná-las.

O gesto de apropriação crítica de *Contra-música* muito provavelmente tem alcance mais circunscrito quando comparado às intervenções na televisão, mas adquire um valor fundamental de depuração e decodificação do mundo a partir de fragmentos visuais de difícil legibilidade. Várias das imagens convocadas no filme são como que arrancadas de uma superfície indiferente, sem suficiente distinção sensível ou inteligível. Enfumaçada pela poluição ambiental e visual, que corrói tanto a vigília quanto o sono, sufocada pelos letreiros visuais que conclamam em uníssono a submissão ao imaginário capitalista, povoada pelos ruídos opressivos da civilização pós-industrial com suas máquinas e carros ameaçadores, a metrópole contemporânea amanhece ao ritmo do processamento de dados e da reprodução ininterrupta de imagens. As imagens espiam vidas adormecidas ou despertas e reproduzem à distância seus movimentos, expostos agora aos olhos anônimos dos que monitoram as câmeras. Ao contrário do “homem com uma câmera”, porém, os sujeitos filmados não verão sua imagem projetada na sala de cinema, pois o rito da visão não é mais coletivo como em Vertov ou cósmico como em Snow.

Ao contrário do espetáculo, como lembra Comolli (2008), o cinema não funciona de maneira desenquadrada e por acumulação — mais imagens, mais coisas para ver até embotar nossos sentidos. Seu princípio é o das operações subtrativas de enquadramento, guiadas por um olhar que faz escolhas, por gestos de corte e costura (coisa própria da montagem), pela regulação da alternância (on/off; in/out; o som e silêncio; o campo e o fora-de-campo). Como começar? Para Vertov o filme começa pela energia desprendida, pela libido que vaza do sonho noturno e contamina o olhar que vagueia pela cidade, multiplicando euforicamente os pontos de vista para observá-la sob todos os ângulos e enquadramentos, procurando, no limite, instalar o olho da câmera na própria matéria, na gênese mesma da percepção, como escreveu

[134] *Cf. infra*, p. 506.

Deleuze (2018a: 134). Há nesse filme uma carga, uma dose de desejo, uma excitação, que o fazem mudar sempre — como anotou Comolli — a começar pelo choque entre o olho pré-cinematográfico da moça que abre a janela e a beleza do mundo revelada pelo olho ciclópico da câmera:

> A inicial pulsação conjunta do olho e do mundo nos conduz ao tremor pulsional, aberto/fechado, batimento selvagem, noturno, incontrolável, que a cinematografia tem por missão controlar, deslocar, organizar, em suma, reelaborar, jogando com a paleta de outros batimentos, estes controláveis e paradigmas primeiros do cinema, o in e o off, o próximo e o distante, o claro e o escuro, o lento e rápido… Os olhos se abrem, mas o cinema começa (COMOLLI, 2008, p. 238-239).

O cinema tornou-se hoje, se comparado à época de Vertov, um campo de dimensões expandidas, não mais circunscrito ao modelo da sala escura, não exposto simplesmente em galerias e museus, mas espalhado por um sem fim de interfaces e monitores. Farocki quer captar esses atravessamentos, buscando coletar as imagens do mundo, inclusive em suas manifestações mais pobres, desprovidas de beleza, reduzidas à dimensão estritamente técnica. Um desejo que já estava formulado na voz *over* de *Indústria e fotografia*. É em função dessa transformação que o cineasta estabelece uma relação de corpo a corpo com o universo homogeneizante do capitalismo tardio, com sua dimensão incessante de produção das imagens técnicas e operacionais. Em *Contra-música*, faz-se a crítica das máquinas que hoje nos espiam e controlam: câmara sem homem, imagem sem espectador, visão sem olhar, discurso sem inconsciente, noite sem desejo. Esse novo modelo histórico no qual vivemos, que Jonathan Crary chamou de "24/7", nos expropria do sono e nos conduz a uma devastadora incapacitação visual:

> Ele corresponde a um campo onipresente de operações e expectativas a que estamos expostos e no qual a atividade ótica individual é transformada em objeto de observação e administração. Nesse campo, não temos mais acesso à contingência e à variabilidade do mundo visível. As mudanças recentes mais importantes dizem menos respeito às formas mecanizadas de visualização do que à desintegração da capacidade humana de ver, em especial da habilidade de associar identificação visual a avaliações éticas e sociais (CRARY, 2014, p. 43).

O "capitalismo tardio", para remeter ao conceito de matriz neomarxista usado por Crary, manifesta-se na cidade contemporânea sob a forma do reconhecimento

arquivístico e visual, da regulação sistemática da vida. Em relação ao cenário diagnosticado por Crary, o filme de Farocki constitui um contra-movimento de compreensão crítica, uma "contra-música". A paisagem audiovisual que nos cerca é enfrentada por meio do cinema, enquanto este é apreendido em sua nova condição tecnológica, no seio de profuso mundo das mídias. O gesto criador de Farocki, guiado por uma "nova analítica da imagem" (expressão de Deleuze), encontra seus predecessores em Straub-Huillet, Godard e Syberberg, pensadores que trouxeram ao cinema uma nova "legibilidade" ao se valerem inclusive de procedimentos do cinema silencioso, como cartelas, intertítulos, inscrições, cartas, sinais gráficos (DELEUZE, 2018, p. 355).

A perspectiva industrial da cidade, tão marcante nas sinfonias de Vertov e Ruttmann, ainda era captada nas intervenções dos corpos humanos no espaço ou suas interações com as máquinas. São exemplos desses movimentos as rotinas dos trabalhadores, embora mecanizadas, os trânsitos das multidões nas ruas ou nos meios de transporte, os deslocamentos das máquinas, os saltos dos atletas olímpicos. O fluxo imagético de *Um homem com uma câmera* estabelece uma relação dialética com a variedade dos circuitos urbanos. Sua lógica subtrativa nega à tela do cinema uma coincidência exata com o mundo em torno; sua sala mergulha o espectador no escuro, entregando-o ao sonho e às projeções imaginárias; a cidade é percorrida em todas as direções, no vai-e-vem entre a sala de exibição e a filmagem. Em outras palavras, o cinema de Vertov não equivale à estrutura de consciência industrializada que se alastra posteriormente na existência das grandes cidades e que envolve, progressivamente, um processo de sincronização das mídias em nível global (STIEGLER, 2011).

Mas o filme de Vertov prenunciava algo do cruzamento crescente entre a vida e o cinema em dimensões variadas. Em alguns momentos, somos conduzidos em ritmo acelerado ao encontro de uma câmera que acompanha as filmagens, e que se torna ela mesma um elemento cênico incrustado no tecido do filme, atenta aos ritmos e às movimentações da metrópole, às coisas que a montagem vai orquestrar. Isso porque *Um homem com uma câmera*, feito em 1929, tem forte energia reflexiva, a começar pela importância concedida à sala de cinema. Já no primeiro plano, um cinegrafista em miniatura posicionado no topo de uma câmera gigantesca manipula outra câmera, de proporções adequadas para ele, a fim de registrar um plano qualquer que a montagem vem revelar. Na sequência, somos levados pelo cine-olho a uma

grande sala de cinema, gradualmente aberta e ocupada por uma plateia entusiasmada que assiste ao mesmo filme que nós, igualmente composto pelos registros urbanos do cinegrafista em miniatura, que representa por "procuração" a figura de Vertov.

Em *Um homem com uma câmera*, filmar a cidade coincide com o gesto de pensá-la, de selecionar suas imagens e refletir sobre o gesto de se fazer cinema. Tais aspectos manifestam-se perfeitamente em uma sequência central do filme na qual uma montadora — possivelmente Elizaveta Svilova, mulher de Vertov — trabalha na moviola para nos proporcionar as imagens que estamos vendo. A cada trecho analisado e percorrido, com a imagem da película congelada nas mãos da montadora, o filme nos devolve ao fluxo da metrópole, exibindo algo da sua construção sinfônica. É algo bem diverso do que ocorre em *Berlim — Sinfonia da metrópole*. No filme de Ruttmann, a cidade é mostrada sem artifícios mais explícitos e, embora não deixe de ser pensada e analisada no próprio ato de sua representação, essa reflexividade adota outras estratégias sensíveis. Ruttmann apreende Berlim por uma via sobretudo geométrica e informacional, detectando padrões de movimentos e formas que se repetem ou se destacam na superfície aparente da cidade, compondo redes de circulação para os elementos observados, desde os corpos humanos até as notícias de jornais.

O primeiro aspecto decorre da imersão da obra no contexto vanguardista alemão (derivado fortemente do dadaísmo e do abstracionismo), no qual Ruttmann era presença ativa ao lado de nomes como Hans Richter, Viking Eggeling e Oskar Fischinger. Eram defensores do chamado "cinema absoluto", marcado pelas relações com a pintura e com a música, pelas valorização quase imaterial do ritmo e do movimento. O segundo aspecto, inseparável do primeiro, possui certa ressonância no filme de Farocki, pois ambos os filmes tentam evidenciar o tecido de conexões mais ou menos imperceptíveis que constitui o corpo da cidade.

As cidades do presente e do passado, no entanto, possuem diferenças inconciliáveis entre si, ainda que muito da tendência que constitui a metrópole atual possa ser antevisto na sua prévia formulação moderna. Na reconfiguração do espaço-tempo a partir do capitalismo tardio, há uma valorização da visão mecânica correlacionada à obsolescência da corporeidade humana, nos processos tecnológicos e industriais. A relação homem-máquina tende cada vez mais para o segundo lado, trazendo mutações irrecuperáveis não apenas em termos físicos, mas também perceptivos, cognitivos e psicotécnicos. A cidade moderna, que já acumulava

arquitetonicamente a racionalidade técnico-científica do progresso civilizatório — encarnada e largamente propagada pelo dispositivo tecnológico do cinema — é tomada cada vez mais por um processo de alastramento das mídias ao longo de todas as esferas da vida. É a era da imanência das mídias, como caracteriza Malte Hagener (2014):

> O termo imanência evoca a filosofia de Gilles Deleuze, que tenta romper com a lógica binária entre subjetividade e objetividade, entre perceptos e percipientes, entre dentro e fora. O plano da imanência — conforme descrito por Deleuze e Guattari — forma o terreno absoluto a partir do qual deve-se começar a pensar, uma imanência não oposta à transcendência, mas imanente em si mesma. Nesse sentido, pode-se dizer que as mídias formam um plano de imanência dado que não há possibilidade de se pensar fora ou para além delas. Nossa experiência — nossa memória e subjetividade, nossos perceptos e afetos, nossas imagens de nós mesmos e do mundo — estão sempre midiatizadas de antemão, e logo estamos no cinema mesmo que não estejamos fisicamente presentes nele. Entramos em uma era de consciência midiática na qual nosso senso de nós mesmos e do mundo é guiado por arcabouços relacionados ao cinema e às mídias em geral. É nesse sentido que Deleuze se referiu a seus livros sobre cinema como "uma história natural das imagens", na qual o cinema torna-se a (segunda) natureza e a vida em que todos habitamos. [...] Assim, não pode haver dúvida fundamental sobre o mundo audiovisual que se tornou tão difuso e onipresente em nosso mundo porque não há nenhuma posição fora dele, nenhum lugar para se escapar das imagens midiáticas (HAGENER, 2014, p. 10).

Apesar de certa torção que o autor impõe à formulação de Deleuze e Guattari, que caracterizam o plano de imanência como um plano pré-filosófico, que não opera por conceitos, mas à maneira de "uma experimentação tateante", próxima do sonho e da embriaguez, ou de um "corte no caos", de tal modo que o termo "imanente", em oposição a uma ordem transcendente, imposta de fora, não é, em absoluto, sinônimo de fechamento nem de determinação — ainda assim, podemos reter algo dessa noção de uma ambiência mediatizada que nos envolve (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Se pudermos falar de um campo de imanência midiática do qual o cinema foi, sob certos aspectos, um precursor, devemos ressaltar o quanto ele é atravessado por tensões e conflitos, de tal modo que sua hegemonia atual não conduz ao império das determinações absolutas que impediriam toda crítica ou criação no âmbito das imagens técnicas.

Em uma das sequências finais de *Um homem com uma câmera*, Vertov volta à sala de cinema e mostra os espectadores que assistem às cenas do filme. Anônimos em sua primeira aparição, eles retornarão singularizados em suas expressões e gestos.

Inicialmente, uma câmera monta-se sozinha, saindo da caixa e subindo no tripé, como um corpo maquínico dançante. Depois, surgem formas indiscerníveis na tela, como em uma televisão fora de sintonia, seguidas de fragmentos urbanos duplicados, sobrepostos, deslocados. É ainda o espaço do cinema que predomina, entrecruzado com as camadas da cidade, com os pontos de vista envolvidos na produção de imagens — que Vertov concebia, desde o princípio, como dotadas de caráter arquivístico. Ao final da sequência, há um corte definitivo para o interior da tela, sem retorno para a sala de cinema, como que sugerindo uma estreita proximidade entre o mergulho definitivo na cidade e a imersão na imagem cinematográfica.

Quase oitenta anos depois, em *Contra-música*, a nova sinfonia da cidade captada por Farocki já não passa pela experiência da sala escura. O cinema não detém mais a exclusividade daquela apoteótica experiência do espaço e do tempo que um dia o distinguiu das outras artes da imagem. Agora, em suas formas expandidas, tais como as exploradas por Farocki, ele entra em relação com as mutações midiáticas das quais ele é um tipo de pai ou avô bastardo: computador, televisão, Internet, smartphone. Quase tudo o que vemos hoje como representação urbana está inscrito no plano de imanência das mídias, amplo, difuso, difícil de perfurar. São registros permanentemente ativos nas entrelinhas da arquitetura, nas camadas de visão, nos túneis subterrâneos e até mesmo nas fronteiras do sono (CRARY, 2014). E de maneira perversa, tal circuito midiático supostamente total destina à invisibilidade uma série de vidas resistentes ou oprimidas, sonhadas ou esquecidas. Se a sinfonia de Ruttmann correspondesse, por exemplo, a uma música de Beethoven, e a de Vertov a uma de Rachmaninoff, a sinfonia contemporânea de Farocki se aproximaria de John Cage, com seus intervalos e muitos silêncios.

Existe um trabalho incessante de organização e controle da vida nas cidades, do centro para as margens, a partir de modalidades específicas da imagem desenvolvidas nas atividades rotineiras de trabalho e repouso, deslocamento e habitação. Em *Contra-música*, para tornar esse processo visível e legível ao espectador, Farocki ressalta seu caráter abrangente de rede e atenta-se, criticamente, para a supremacia da máquina, que se impõe aos mínimos gestos da natureza humana. O *trabalho das imagens*, assim, é o de destrinchar a lógica dessas *imagens em trabalho*, *imagens operativas*, feitas por máquinas que, muitas vezes, dispensam a atuação humana para cumprirem suas funções. Basta que os sujeitos as assessorem

como agentes de monitores, leitores de planilhas, gerentes de banco de dados, gestores de fluxos de mercadorias, pessoas ou imagens.

Um dos focos do filme está na dimensão operativa da vida nas cidades, onde as inúmeras imagens em circulação, dotadas de finalidades técnicas, só se destinam de maneira secundária ao visionamento humano. As relações inerentes a cada contexto, inclusive os de trabalho, são apagadas para se tornarem um esquema informacional de ordenação, desprovido de vetores de afeto, conflito ou violência. Muitas vezes, o corpo humano se tornou obsoleto, como no caso das incursões de um robô pelos túneis do esgoto para cumprir uma função perigosa demais ou simplesmente uma ação impraticável; como a equipe médica miniaturizada que viaja pelo corpo humano no filme de Fleischer (*Viagem fantástica*), tomando "o homem como um mundo". Essas imagens funcionam como próteses, substituindo parte das manifestações sensório-motoras e perceptivas da humanidade, por vezes aniquilando-as por completo.

O mundo se modifica em diferentes escalas quando as tarefas são delegadas às máquinas. Farocki procura captar essa transformação e organizá-la de maneira inteligível para o espectador, traduzindo com o cinema as operações de um estranho código midiático. Se voltarmos à abertura, vemos nas duas telas a imagem de um mesmo letreiro de Euralille, uma delas com as letras acesas e outra com as letras apagadas. Euralille... Projetado pelo badalado arquiteto neerlandês Rem Koolhaas, esse é o centro comercial da cidade de Lille, que marca a transição da cidade moderna para o contexto pós-industrial. Essa restauração, motivada pelo declínio da economia industrial e pela supressão de sua antiga estrutura, foi proclamada como modelo de organização para outras regiões europeias, trazendo consigo padrões inéditos de conectividade que culminam, por exemplo, nas vias de alta velocidade (em certo momento, vemos em uma das telas o trem filmado por Vertov e na outra um modelo digital do trem-bala). O letreiro que está apagado é convertido em uma imagem em negativo, preto-e-branca, com alto contraste. Depois, em um esquema gráfico com certos espaços demarcados. A imagem parece voltar ao normal, mas repentinamente tudo se apaga, menos as partes que estavam demarcadas pelo esquema gráfico. Em seguida, na parte inferior da tela, surge uma linha de comando computacional, o que ressalta o entrecruzamento do letreiro com o universo do código digital. É a dimensão subterrânea dos ambientes tecnológicos, pois as linhas de comando, frequentemente ignoradas por aqueles habituados às interfaces *user-friendly* oferecem modos de

acesso mais completos aos procedimentos computacionais. Tecnicamente falando, as as máquinas não vêem, elas calculam; as visualizações são geradas para humanos.

Figuras 60A e 60B: Letreiros comerciais em *Contra-música*.

Como afirma Christa Blumlinger, "a cidade de Lille para Farocki é uma espécie de paradigma da transição da era industrial das massas e da produção para a era pós-industrial dos dados e serviços" (BLUMLINGER, 2009, p. 102). O letreiro de luz neon, um dos símbolos consagrados da metrópole moderna, é colocado em questão pelo cineasta à medida que sua imagem é submetida a uma transformação de ordem técnica, matricial, pelas vias avançadas da manipulação digital[135]. Enquanto uma das telas mostra o letreiro aceso com uma estrutura visual que não se altera, colocando em destaque o centro comercial e seduzindo o olhar de quem passa, a outra mostra o processo subjacente e invisível que sustenta a superfície do primeiro, ao detectar os padrões imagéticos que esquematizam a visão e conferem ao mundo sua representação gráfica. A propaganda e a arquitetura, aliás, como Farocki mostra em seus filmes de observação, são processos de contínua medição. Pacientemente, ele torna compreensíveis os códigos invisíveis que programam o visível, conforme sua produção pelas mídias e tecnologias digitais. Ao mesmo tempo, ele retoma o método

[135] A transformação possível é a regulada pelos números, pelos bits. O que resta, portanto, da perspectiva da revolução?

do ensaio fílmico para associar imagens de contextos distintos, recompondo-as em uma tessitura argumentativa[136].

O cineasta insere em um mesmo fluxo, por exemplo, o trem de *Um homem com uma câmera*, os diagramas metroviários da cidade de Lille e um trem-bala representado por imagens sintéticas, ao modo dos videogames e simuladores. Tais imagens, embora coexistindo em uma mesma cadeia de signos, guardam entre si diferenças fundamentais, como demonstram os trechos escolhidos por Farocki: para saber quando o trem chegará, o homem do filme de Vertov precisa encostar a orelha nos trilhos, enquanto para o operador da era da informação basta analisar os mapas do computador. É justamente esse operador que veremos a seguir, sentado na sala de controle do transporte urbano, aguardando diante das telas, olhando o trabalho que as máquinas fazem, escutando a música e as notícias do rádio. "Tanto Ruttmann quanto Vertov dramatizam os meios de transporte", lemos no letreiro. O drama requer ação individualizada, algo que se torna inviável quando a tarefa humana se reduz a repetir cliques de mouse e assistir impassivelmente à consecução dos algoritmos. "Assim como os robôs das fábricas inicialmente usaram trabalhadores manuais como modelo, até superá-los e torná-los obsoletos, espera-se que os autômatos sensórios substituam o trabalho do olho humano" (FAROCKI, 2004, p. 17).

Farocki também problematiza as relações *entre mídias*, desde os rolos de película filmados por Vertov e Ruttmann até os equipamentos videográficos e as imagens digitais que compõem a rede de operação urbana. Tal problematização assume, por vezes, a forma da comparação, do cotejo concreto de duas categorias de imagem, cada uma delas em uma tela. Em um tensionamento paradoxal entre forma e matéria, *Contra-música* orquestra uma legibilidade que as imagens de vigilância não dispõem. Daí a importância de organizar entrecruzamentos de temas, signos e figuras, de associar elementos distantes ou de colocar em pauta correlações aparentemente inquestionáveis. Ao aprendizado que os novos dispositivos de visão impõem, à mecanização insensível do olhar em afinidade com os movimentos do tear industrial das fábricas de tecidos de Lille, que adestravam os corpos dos operários por meio dos gestos repetidos, exigidos pela máquina, Farocki opõe seu incansável método de trabalho. É preciso ver e ler sempre, ler e também escrever, reescrever continuamente

[136] É um tática de contra-informação, por assim dizer, que visa fortalecer a compreensão do mundo em que vivemos e das dinâmicas muitas vezes perversas que nos cercam.

os sentidos e as relações aparente, sobretudo para aquelas imagens que nos dispensam de ver.

Cabe perguntar novamente: como começar? Vertov responderia com a energia libidinal guardada no sonho e dispendida pelos corpos que trabalham, jogam, dançam e circulam na cidade. Mas, na cidade filmada por Farocki, onde as pessoas perderam protagonismo, tudo começa com os impulsos eletrônicos. São estes que, sob a forma de programas, cálculos e sensores, decidem a hora do letreiro se acender ou se apagar, dos postes iluminarem as ruas ou deixá-las à mercê da lua, dos atores monitorados despertarem. Nos filmes de Vertov e Ruttmann, os cinegrafistas saíam às ruas para captar os corpos, os espaços e as ações que constituiriam um acervo de cenas da cidade, disponíveis à reordenação da montagem. No filme de Farocki, a situação é distinta, sendo que a transição entre as lógicas de organização da cidade está inscrita nos próprios materiais utilizados. São imagens de natureza incerta, cujo estatuto oscila entre o concreto e o abstrato, entre o real e o virtual, entre o existente e o não existente. Farocki convoca quase sempre imagens não filmadas por ele, registros contemporâneos de câmeras de vigilância ou imagens afins, de simuladores e esquemas digitais, materiais dotados de uma dose de indiferenciação técnica. Não é simplesmente o ponto de vista humano que está em jogo, mas um limiar tênue entre a carne e o metal, o homem e a máquina. A imagem do letreiro de Euralille, como tantas outras utilizadas em *Contra-música*, está marcada intrinsecamente por um "carimbo digital", como afirma Christa Blumlinger:

> As imagens das câmeras de vigilância atuais mostram, primariamente, espaços que Marc Augé chamou de "não-lugares" ou "lugares anônimos", por exemplo, "instalações necessárias para a locomoção acelerada de lugares e pessoas (autopistas, interseções de rodovias, estações, aeroportos, salas de espera)", mas, igualmente, os próprios meios de transporte, ou os shoppings e parques de diversão. As imagens videográficas com a marca do digital mostram espaços que não integram os velhos lugares, os "lugares de memória", que possuem localizações distintas. Elas corporificam o controle da identidade que, paradoxalmente, acompanha uma visita a lugares anônimos, mas também o excesso de tempo, eventos e espaços no mundo contemporâneo, que Augé analisa como figuras da "supermodernidade" (BLUMLINGER, 2009, p. 103).

É interessante pensar também em tudo o que Farocki *retira* do seu retrato da cidade, tudo o que ele subtrai por escolha ou necessidade. Ele retira as crianças das ruas, abundantemente presentes no filme de Ruttmann. Retira os momentos de ócio e

prazer. Esses cortes reforçam talvez que seu objetivo é retratar um fluxo midiático que evidencie uma representação totalizada do espaço-tempo, sem brechas para atividades imprevistas, mesmo que essas brechas existam. As imagens operativas significam, a princípio, pouco ou quase nada. Em seus fluxos originários, pautados pela lógica algorítmica de tudo registrar, não fazem mais do que armazenar e acumular dados da realidade registrada, sem construir para isso um sentido possível.

Como o sonho foi reduzido a uma perturbação, que acomete aqueles que dormem vigiados, na clínica do sono, essa brevíssima manifestação de energia libidinal logo se dissipa, interrompida pela aparição do trem-bala da linha Flandres-Lille. O cinema já não sonha, e não sabemos para onde foram os operários que ele filmou um dia, saindo da fábrica. No antigo centro industrial de Lille, hoje despovoado, apenas os jovens gastam seu tempo. Nos centros de controle das estações de trem e do metrô, os monitores mostram milhares de imagens feitas simultaneamente, mas os controladores permanecem quase impassíveis diante do que vêem. As novas formas de controle à distância são leves, *soft*, como o barulho dos dedos no teclado ou os movimentos do mouse. Os mil olhos do Dr. Mabuse já não precisam mais do olhar humano. O ambiente da sala é tranquilo, ouve-se rádio, alguém traz um lanche. Até mesmo aqueles telefones vermelhos, que podiam tanto anunciar quanto impedir a terceira guerra mundial, estão quietos. Tudo sob controle. Aparentemente. Sem ser notado, infiltrado nas linhas inimigas, como um sabotador, um daqueles novos bárbaros radicalmente desiludidos e fiéis ao seu século — como escreveu Walter Benjamin — trabalha incansavelmente em sua ilha de edição, para nos fazer ver as imagens que expropriaram nosso olhar[137].

* * *

De 2001 e 2003, no ínterim entre o lançamento de *Imagens da prisão* e *Contra-música*, Farocki examina um outro escopo das chamadas *imagens operativas*, aquelas produzidas em contextos de guerra, como aviões militares e mísseis teleguiados. Especialmente interessado na questão do "processamento de imagens, no qual a imagem de vídeo é traduzida numa imagem digital", ele se volta para as transmissões televisivas da agressão das forças aliadas contra o Iraque, em 1991.

[137] Assim se referia Walter Benjamin, em "Experiência e pobreza", a criadores como Paul Klee, Bertolt Brecht e Paul Scheerbart, dentre outros. Cf. BENJAMIN (1985: 116).

> Naqueles dias, um novo gênero de imagem apareceu na televisão: captada pela cabeça de um míssil lançado contra seu alvo — quando o míssil atinge o alvo, a transmissão é encerrada. Eram imagens de armas inteligentes, dizia-se. Dez anos depois, nem as imagens nem as armas haviam sido devidamente examinadas (FAROCKI, 2010, p. 86).

O trabalho do cineasta parte da constatação de uma *cegueira analítica* em relação às tecnologias de guerra à distância, não obstante seu "progresso" e sua difusão crescentes. Essa perigosa naturalização de um olhar destrutivo, supostamente capaz de discernir quem deve viver e quem deve morrer, merece um enfrentamento analítico, por meio do cinema. A montagem é convocada como ferramenta crítica de *reconhecimento* e *destruição* das representações operativas de mundo. A princípio, Farocki realiza três instalações de tela dupla em torno do tema, intituladas *Olho/Máquina I, II* e *III* (2001-2003). Elas investigam como as ligações veladas entre a indústria e a guerra afetam os modos de percepção e de existência dos entes humanos. Esse conjunto de três obras seria condensado e aprofundado no filme *Reconhecer e perseguir* (*Erkennen und verfolgen*, 2003), que retoma as imagens e ideias das instalações para questionar, entre outras coisas, a visão das tecnologias militares, seus vínculos com outras formas de re/produção da imagem e a circulação das imagens sintéticas como itens de evidência pela mídia internacional. Para efeitos desta análise, consideraremos a versão condensada de um único canal, mencionando vez ou outra eventuais diferenças relevantes em relação às versões instalativas[138].

"A *visão* é […] uma *visada*: não serve para representar objetos, mas para agir sobre eles, para apontá-los. A função do olho é a da arma", afirmou Gregoire Chamayou (2015, p. 130). Em *Reconhecer e perseguir*, os materiais imagéticos das máquinas de guerra são retomados como *rastros* fundamentais para o pensamento histórico sobre os processos humanos de produção e destruição, de violência e trabalho[139]. Tal reflexão demanda um enfrentamento não trivial dos fluxos hegemônicos da comunicação de massa, bem como uma escavação dos circuitos visuais das estruturas de poder.

---

[138] "Crio para cada dupla projeção a chamada *single-channel-version*, um vídeo que mostra as duas telas em uma única imagem com uma leve sobreposição, disposta na diagonal para um melhor aproveitamento do espaço projetivo" (FAROCKI, 2015b, p. 232).

[139] Desnecessário lembrar da afinidade com as ideias de Paul Virilio, especialmente na sua célebre obra Guerra e cinema, que aborda as conexões entre a evolução histórica do cinema e da tecnologia militar. Virilio escreveria também um livro de crônicas dedicadas à Guerra do Golfo, Desert screen.

O filme se inicia com uma imagem aérea que mostra um galpão situado no chão, por baixo das nuvens que passam, focalizado por uma cruz no centro da imagem que serve de mira (da câmera e da arma). Após alguns segundos, a estrutura explode subitamente, levantando fogo e fumaça, a câmera gira em torno do seu eixo, com a mira mantida no centro, e a imagem da explosão é congelada. Não conseguimos detectar os mísseis que atingem a estrutura, nem mesmo reproduzindo a sequência frame a frame, e talvez seja por isso que Farocki chame esse tipo de imagem de "imagens fantasmas" (FAROCKI, 2015a)[140]. Em sobreposição à imagem, surge um letreiro na tela onde lemos "1991". A narração comenta que nesse ano "vimos imagens desse tipo na Guerra do Golfo". Vemos outras duas imagens extremamente similares, mas com acréscimos importantes de inteligibilidade. Na primeira, as informações de data e hora estão mais nítidas e os mísseis podem ser visualizados na reprodução frame a frame do trecho. Na segunda, podemos perceber facilmente os dois mísseis que atingem o galpão, vindos do lado esquerdo da tela.

Após esse primeiro bloco de três imagens aéreas (FIG. 61A a 61F), antes de passarmos às imagens dos mísseis teleguiados, há uma transição com cerca de quatro segundos de ruído branco (FIG. 61G), enquanto a narração introduz as "imagens transmitidas pela ponta dos projéteis". São mais três registros nos quais vemos cada imagem descender em ritmo constante até o chão e serem encerradas por um sinal de ruído branco, que coincidiria com a destruição do míssil (FIG. 61H a 61L). Essa sequência de abertura congrega uma série de seis *imagens operativas* da Guerra do Golfo que se repetirão ao longo de todo o filme. São "imagens aéreas com a mira no centro", como afirma a voz *over* em um momento posterior, "transmitidas pelas pontas dos projéteis, filmadas pelas câmeras lançadas ao alvo"[141]. Farocki preserva em todas elas uma camada de som ambiente, um ruído baixo e ininterrupto que parece remeter à utilização das imagens de arquivo na televisão.

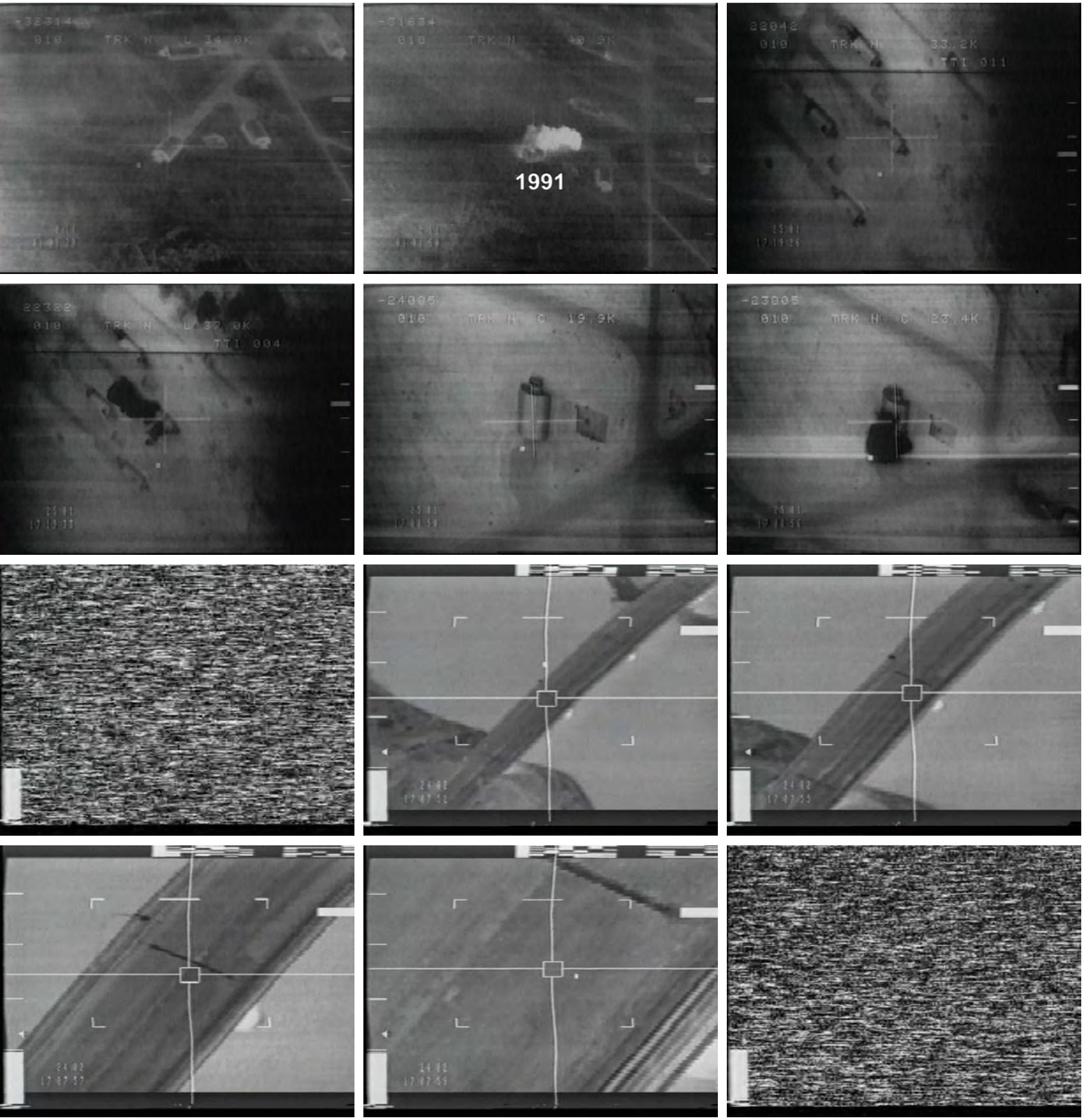
---

[140] Os cineastas dos anos 1920, nos Estados Unidos, utilizavam a noção de "planos fantasmas" para designar os planos filmados a partir de pontos de vista humanamente impossíveis — como a câmera posicionada debaixo de um trem em alta velocidade (FAROCKI, 2015a, p. 152). Nos filmes narrativos, as imagens feitas do ponto de vista de um personagem são chamadas subjetivas. Uma câmera de drone — que se encontra sob a ponta da máquina voadora — não equivale à visão dos antigos pilotos de avião: ela mira o chão na perpendicular, e não na linha do horizonte (CHAMAYOU, 2015). Ela não equivale, portanto, ao plano subjetivo dos filmes narrativos. Para se referir a esse tipo ambíguo de visão, Farocki propõe um novo termo: "Podemos interpretar os filmes que adotam a perspectiva de uma bomba como *imagens fantasmas subjetivas*" (FAROCKI, 2015a, p. 152).

[141] Assim explica a narração. Em *Olho/máquina*, Farocki diferencia essas mesmas imagens daquelas utilizadas pela propaganda militar.

Tais materiais, aponta Thomas Voltzenlogel (2014), "ocuparam [por muito tempo] as telas televisivas no mundo inteiro e até hoje são mostradas pelos noticiários". Eles reforçam duplamente a visão de história dos vencedores da qual falava Walter Benjamin (1994), seja enquanto "documentos de poder, [...] signo visual do poderio militar" (VOLTZENLOGEL, 2014), seja enquanto elementos de legitimação dos discursos hegemônicos. Farocki retoma, aqui, sua confrontação do dispositivo televisivo, que está marcado pela forte presença da voz *over* do jornalista, destinada a oferecer um acompanhamento "explicativo" dos fatos mostrados e delimitar sua compreensão conforme certa autoridade. É significativo que na retomada ensaística desse material, Farocki preserve uma camada de silêncio e incompletude, substituindo os comentários da televisão por reflexões lacunares e questões indeterminadas. Na instalação, o gesto é ainda mais incisivo: ele abre mão de qualquer intervenção sonora, inserindo os comentários em cartelas concisas que se alternam entre as duas telas. Ainda que diferentes, ambos os procedimentos permitem arrancar os registros dos mísseis da temporalidade predominante nos fluxos televisuais e subtraí-los de seus lugares usuais. Mais uma vez, o enfrentamento do mundo em suas representações midiáticas significa para Farocki subverter a rede convencional de circulações discursivas, a fim de estabelecer vínculos dialéticos que aumentam o grau de compreensão sobre a realidade[142].

[142] Gesto que possibilitaria, talvez, outras formas de partilha do sensível, no sentido das aproximações entre estética e política desenvolvidas pelo filósofo francês Jacques Rancière.



Figuras 61A a 61L: Imagens operativas em *Reconhecer e perseguir*.

O último trecho que mostra o míssil teleguiado, lançado sobre uma ponte, não é sucedido pelo ruído branco. Em vez desse sinal indistinto que expressa a quebra da informação, um elemento novo vem estender o argumento do filme. Vemos imagens em preto e branco de um operário que alimenta uma máquina com gestos repetitivos, plenamente inserido no ritmo da *operação* industrial. A narração sugere tratar-se de "uma relíquia da era mecânica". Corte para imagens em *plongée*, agora coloridas, de um míssil alaranjado em queda vagarosa, despejado por um avião que sobrevoa trechos florestais. "A era eletrônica criou o míssil", comenta a narração, junto à qual podemos ouvir uma trilha sonora algo sintetizada que lembra as primeiras músicas feitas com computadores. Trata-se de um material de divulgação da empresa Taurus (a fabricante de armas), cuja energia vibrante instaura, em relação ao tom lacônico observado na narração até então, um tipo de humor sombrio que vai retornar em outros momentos. Por exemplo, há uma peça publicitária associada à Guerra do Vietnã, com o despejo de dezenas de bombas, na qual reconhecemos um trecho musical do ato III da ópera Die Walküre ("A Valquíria") de Richard Wagner, popularmente conhecido como "A cavalgada das Valquírias".

Neste ponto, porém, cabe um breve comentário sobre a trilha sonora do filme, quase toda baseada no último movimento da obra *Música para as ceias do Rei Ubu* (*Musique pour les soupers du Roi Ubu*, 1968), do compositor Bernd Alois Zimmerman. O personagem do Rei Ubu, extraído do célebre romance surrealista de Alfred Jarry, é a encarnação simultânea de um burguês depravado, um tirano cruel e um assassino em massa, que praticou o crime para subir do posto de capitão de regimento ao de chefe de estado. O método de "composição pluralística" de Zimmerman vale-se da seleção e ordenação de materiais musicais pré-existentes, em uma estratégia que podemos chamar de "canibalização serial". O movimento específico utilizado por Farocki é o da "Marche du décervellage" ou "Marcha da lavagem cerebral" — que havia sido usado pelos Straub nos créditos iniciais de *Antígona*, uma adaptação de Brecht produzida em 1991, contemporânea da Primeira Guerra do Golfo e que gira justamente em torno da questão da guerra. Trata-se basicamente da colagem implacável de três obras musicais: a "Klavierstuck IX" de Stockhausen, a "Dies irae" da "Symphonic fantastique" de Berlioz e a chamada "Cavalgada das Valquírias" de Wagner. Zimmermann apresenta uma obra que relaciona o passado, o presente e o futuro sob a chave do eterno retorno, enfatizando a

multiplicidade das conexões entre diferentes lugares e períodos. Ao mesmo tempo, ele concebe uma música ensandecida que, em seu ímpeto de destruição dos materiais convocados, em uma marcação de tempo levada ao absurdo, beira os limites da crueldade.

De volta ao míssil alaranjado, uma segunda câmera em *contra-plongée* vem mostrá-lo se ativar em meio à queda e dar início ao seu voo na direção do alvo. A tela se divide em duas seções, uma em cima à esquerda, outra em baixo à direita, sendo que no centro as quinas se sobrepõem. Na primeira seção, o míssil continua a voar na direção programada, como que guiado pelas batidas constantes da música eletrônica. Na segunda, imagens do trabalho: primeiro os pés da operária, depois o mesmo homem que alimenta outra máquina, sendo que desta vez ele precisa remover a peça anterior antes de encaixar uma nova. Esses dois trechos do operário em máquinas diferentes são provenientes de um filme "educativo" suíço, que já havia sido usado em *O que há?*. Nele, o espectador é como que desafiado a adivinhar como se dá o aumento de produtividade, à medida que as técnicas de produção se tornam mais avançadas. Como afirma Farocki (2015b, p. 228), eles apresentam "o trabalho humano concreto como um não acontecimento — o que acontece é apenas o desenvolvimento por etapas, progressivo, da máquina e, passo a passo, a eliminação do trabalhador".

Farocki (2015b, p. 229) também chama atenção para o fato de que em sua montagem "o trabalhador vira as costas para o projétil, o projétil voa para longe do trabalhador — um campo/contracampo negativo". A narração, como que para reforçar esse cruzamento horizontal de significação, lança uma expressão que condensa boa parte do pensamento do filme: "Deve haver uma relação entre produção e destruição". Trata-se de perspectiva que, em sintonia com os escritores futuristas Alvin e Heidi Toffler, motiva Farocki a investigar as transferências e equivalências tecnológicas que se estabelecem entre diferentes épocas e contextos (inclusive na atualidade), em especial as esferas da imagem, do trabalho e da guerra. Imediatamente após o material de divulgação da Taurus, vemos um registro da Alemanha nazista em 1943 que mostra um dispositivo óptico capaz de simular o lançamento de bombas com o uso de uma esteira rolante. A linha de produção, o olhar e a guerra estão todos conectados nessa máquina aparentemente simples que precede os jogos digitais e simuladores computacionais, elementos convocados pelo filme logo a seguir. Perceba-se que os

temas vão se costurando em uma meticulosa tessitura de motivos e sentidos, a partir da qual uma visão geral poderá pouco a pouco se formar.

Os dois operadores do título, *reconhecer* e *perseguir*, embora remetam ao princípio das armas modernas de rastreamento, são como que desviados para a configuração de uma tarefa crítica do cinema: *reconhecer* as imagens gestadas pelos dispositivos e sistemas do poder, *perseguir* seus sentidos possíveis por meio das conexões produzidas pela montagem. Tal gesto é inseparável da ressignificação desses fragmentos visuais, por meio da fabricação de novos fluxos sensíveis e novas representações. Se *Reconhecer e perseguir* apresenta predominantemente sequências ligadas aos fenômenos da guerra e do trabalho, cabe sublinhar que as imagens mostradas são pouco convencionais para a produção de uma obra de arte. Em atitude recorrente ao longo de sua carreira, Farocki prefere voltar sua atenção para "conjuntos de imagens que não tinham, de início, vocação para serem tornadas públicas" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 207). São gravações de câmeras acopladas em objetos bélicos, mecanismos de treinamento e simulação militar, segmentos propagandísticos de mísseis teleguiados, programas para processar imagens operativas, modelos gráficos da guerra ou da fábrica, imagens autogeridas de robôs industriais, registros de câmeras de vigilância, filmagens da cadeia de produção eletrônica (de mísseis e automóveis) etc. Em suma, elementos visuais desprovidos de real visibilidade, situados nas entranhas de sistemas técnicos e excluídos até mesmo da linha de transmissão privado-privado da comunicação contemporânea.

"O fato de terem certa beleza não corresponde a uma intenção premeditada", afirma a narração, em um plano que mostra os processos de uma fábrica de metalurgia conforme são monitorados por câmeras de vídeo. Ainda que perceba a emergência de determinados efeitos estéticos a partir dessas categorias de imagens, Farocki não fica preso a eles. Seu propósito é apresentar os materiais de maneira nova, inseri-los em redes de pensamentos e conexões, libertá-los provisoriamente da autoridade da comunicação de massa e do circuito do poder, questionar nossa visão demasiado automática, habituada a ver as coisas do mundo sem apreender suas posições efetivas e suas relações. Ali onde estamos acostumados a ver sem pensar, Farocki restitui uma possibilidade de compreensão questionadora, uma fissura que desloca a recepção "normal" induzida pelos circuitos sensíveis que regem as representações cotidianas. Ora, é impossível não pensar em todo o seu enfrentamento das mídias desde a década de 1960, passando pelas intervenções televisivas e pelas novas tecnologias de

informação e comunicação. Neste caso em particular, Farocki desconstrói a objetividade das tecnologias de guerra assimétrica, bem como as implicações da visão das máquinas em outras esferas da vida contemporânea.

Após os planos do míssil alaranjado e do trabalho nas máquinas da fábrica, como dissemos, Farocki introduz um simulador militar primitivo da Alemanha nazista de 1943. Esse trecho é seguido por imagens de um centro de treinamento ultra moderno com simuladores de voo e de tanques de guerra, além de visores de realidade virtual, computadores e armas falsas. Logo depois, vemos na tela de um computador uma fotografia de satélite pancromática, em alta resolução, de um aeroporto em Dubai. A voz *off* da pessoa que opera o software explica que esse tipo de imagem é usada "para aplicações civis e militares". Mais planos de simulação de voo e uma simulação de bateria antiaérea. Todos esses registros apontam para um fator crescente de padronização e condicionamento da visão a partir de representações do mundo esquematizadas por princípios de computação gráfica, ligadas a algoritmos de programação e processos de automatização. Mas não há garantia de exatidão na visão derivada das máquinas, algo que o plano seguinte vem problematizar. Vemos a tela de um novo computador, com um software de "alarme e vigilância infravermelha", enquanto o operador explica que ele serve para "detectar mísseis e aviões que se aproximam, de modo passivo, usando sensores infravermelhos". A fim de garantir a funcionalidade da aplicação, ele afirma que "não é desejável provocar demasiados alarmes falsos", pois isso confundiria o sistema, o tornaria vulnerável a falhas. "No máximo, um alarme falso pode ser lançado por dia". O que podemos ler nas entrelinhas é, em primeiro lugar, que esse tipo de tecnologia é, sim, sujeito a falhas, e, em segundo lugar, que ela reincorpora essa tendência a falhar no seu esquema de funcionamento e representação.

Para melhor entender o alcance dessa afirmação, basta pensar novamente nos mísseis teleguiados que atingem o solo iraquiano, com a falsa promessa de um combate sem erros. Estranhamente, nas imagens que eles produzem com base em seus esquemas técnicos, não há nenhuma forma de vida considerada. Os materiais escolhidos por Farocki constantemente realçam essa tendência à abstração da vida, uma vez que os militares estão totalmente preocupados com alvos e aviões

inimigos[143]. Após outros trechos de simuladores de treinamento e combate, a montagem retomará a primeira imagem do filme, de um ângulo aéreo que mostra, à distância, um galpão sendo destruído por um míssil. Desta vez, a narração acrescenta que tais imagens "servem sobretudo para controlar o funcionamento: a bomba atingiu o alvo? Cumpriu-se o objetivo previamente fixado?". É com esse caráter *operativo* em mente, de uma imagem que visa garantir o cumprimento de uma ação, que os registros aéreos poderão ser associados, pouco depois, às câmeras de vídeo das fábricas.

Antes disso, porém, mantendo seu princípio de montagem dialética, o cineasta introduz o experimento de um míssil telecomandado realizado em 1943 na cidade de Peenemünde, uma pequena península ao nordeste da Alemanha. Nas partes leste e sul, os nazistas instalaram um Centro de Pesquisas Militares; na parte oeste, um campo de testes da Luftwaffe, a nefasta força aérea comandada por Göring. "Armas de longo alcance", ouvimos. "Trata-se de manter a distância em relação ao inimigo de modo a evitar o fogo adversário; o inverso de um ataque suicida". Também em *Como se vê*, a invenção da fotometria é atribuída à necessidade de se evitar o perigo na medição dos edifícios, o que sugere que as linhagens tecnológicas são difusas, estendendo-se por variados contextos. Logo após o breve percurso do míssil, inteiramente registrado por um avião de apoio, a equação ensaística se complexifica e passa a englobar os ambientes industriais característicos da atualidade.

Agora fica mais claro porque o material de arquivo dos operários, em preto e branco, mostrado anteriormente, era "uma relíquia da era mecânica": não apenas o processo do trabalho, mas o próprio trabalhador se tornou obsoleto. Os novos espaços da fábrica que vemos em *Reconhecer e perseguir* são regidos por máquinas que realizam tarefas e verificam elas mesmas, por meio de câmeras de vídeo, a justeza da execução. O primeiro plano que vemos mostra, na parte de baixo do enquadramento, uma esteira onde uma chapa de metal começa a correr; na parte de cima do enquadramento, dois monitores, cada um deles igualmente dividido em quatro seções, cada uma das seções com a imagem de uma câmera de monitoramento distinta (identificada com um número serial), sem a presença de figuras humanas. Farocki faz um *close-up* no primeiros dos monitores, com suas quatro seções/câmeras. "Numa

[143] Vale mencionar a esse respeito um filme recente, *Il n'y aura plus de nuit* (*Não haverá mais noite*, 2020), no qual a cineasta Éléonore Weber realiza um trabalho interessante de organizar registros de drones militares no Afagenistão, no Iraque e na Síria, ao mesmo tempo em que entrevista operadores dos exércitos armadas francês e estadunidense.

unidade de laminagem [da empresa ThyssenKrupp]", afirma a narração, "a produção é vigiada por uma câmera de vídeo". A primeira das câmeras mostra uma forma quadrada, dotada de aura vermelha, na qual um fluxo indistinto corre na vertical, para cima. O conteúdo das outras três câmeras é aparentemente idêntico, embora a numeração serial mude: um metal amarelo-alaranjado, superaquecido, a deslizar sobre uma peça giratória.

"Há uma distância em relação ao calor da chapa de aço e ao ruído dos laminadores", ouvimos, ecoando a "distância em relação ao inimigo" sugerida na sequência do míssil em Peenemünde Oeste. São processos que declinam a presença do olho humano. O plano seguinte, retomando o enquadramento na cabine com os monitores, mostra os técnicos que observam à distância a produção, através do vidro situado na parte inferior da tela. A montagem insere então uma série de closes que ampliam seções específicas do monitor, cada uma com a transmissão de uma câmera de monitoramento distinta. O metal amarelo-alaranjado que desliza sobre a lâmina; o halo avermelhado da esteira; um tipo de dobradiça; uma vista de cima do setor das máquinas; um corredor no interior da fábrica; outro ângulo do interior da fábrica; novamente o metal amarelo-alaranjado; uma estrutura que se enche de luz avermelhada; duas bobinas que giram velozmente, enquanto chapas de metal delgadas passam... "As imagens desta fábrica não se destinam nem ao entretenimento nem à formação, são informação e não propriamente imagens", a narração nos diz, em uma definição possível das *imagens operativas*. Em seguida, vemos o software associado à câmera de raio X, destinado a captar e tornar visível aquilo que os olhos humanos não conseguem ver, as fissuras e os defeitos do material. "No início, a câmera imita o olho humano, a seguir supera esse modelo", ouvimos enquanto as chapas de metal aparentemente perfeitas rolam nas esteiras.

De maneira aberta, essa sequência mobiliza um amplo questionamento sobre o que entendemos como visível e de que modo os novos modelos de produção impõem uma mediação ou mesmo uma automatização da visão. "A indústria elimina assim o trabalho manual e o visual", ouvimos a voz *over* dizer, logo antes da entrada de um plano que destaca o tema da visão robótica: um braço mecânico tenta reconhecer e apanhar uma caneta inclinada. "Os robôs inspiram-se também nas mãos dos trabalhadores, mas superam-nas logo depois", algo que se torna evidente na imagem seguinte, uma máquina que tece com grande velocidade ligações finas em um circuito eletrônico, o que remete ao tear, que aparece em *Como se vê* (1986) e *Contra-música*

(2004). Seguem-se planos das máquinas que realizam uma incessante dança de produção, completamente automatizada, sem nenhuma intervenção de mãos humanas. Uma das imagens mostra o que parece ser uma câmera rotatória na cabeça de um míssil, algo que ecoa a sequência mostrada instantes depois do míssil HS 293 D, em um teste de 1942 também no campo de testes da Luftwaffe em Peenemünde. Sobre esse trecho, Farocki comenta em uma conferência no ZKM Karlsruhe em 2003, que acompanhou o lançamento do filme:

> Existe um filme de cerca de um minuto, feito em 1942, do treino de voo do míssil HS 293 D sobre um naufrágio perto de Peenemünde. Foi gravado por uma câmera de televisão na ogiva do projétil. As imagens de TV eram enviadas por um transmissor para um avião acompanhante que disparou o míssil e então se desviou do caminho dele, sem perdê-lo de vista. Do avião, o míssil era guiado ao alvo usando um controle que lembra bem de perto o moderno joystick. Dado que, como é bem conhecido, era impossível gravar imagens eletrônicas até os anos 1950, a sequência é provavelmente a única documentação remanescente, em filme, deste experimento — um dos técnicos filmou pelo monitor, com sua câmera. A miniaturização da câmera de televisão foi um avanço do desenvolvimento, mas o HS 293 D em si nunca foi usado durante a Segunda Guerra Mundial. Em contraste com os construtores de foguete, os instaladores da câmera-televisão-foguete continuaram seu trabalho não nos Estados Unidos, mas na indústria de televisão da Alemanha Ocidental (FAROCKI, 2015, p. 154).

Trata-se, outra vez, de ressaltar a transferência de tecnologias e a repercussão entre meios de produção e contextos distintos — o cinema e a guerra, a televisão e o míssil, o mundo capitalista e a Alemanha nazista. O restante do filme enfatiza o apagamento crescente do humano nas formas de organização do mundo que emanam das novas tecnologias de produção e visualização. Tal movimento parece se propagar sob duas modalidades principais. Primeiro, a automatização radical dos processos industriais, que tornam as mãos de carne obsoletas e padronizam os fluxos de representação e de operação do mundo. Segundo, a construção de esquemas gráficos ou visuais que, associados a tais fluxos, abstraem as figuras humanas e convertem-nas em informações numéricas, sujeitas à análise de atividades computacionais, como vigilância e controle. Imagens nas quais todos os sinais de vida humana foram apagados, como explica a narração, enquanto acompanhamos uma navegação por um desses modelos digitais.

Uma definição adicional das imagens operativas é fornecida por Farocki em um trecho que traz registros de uma fábrica de automóveis completamente

automatizada. Enquanto os motores gigantes passam na linha de produção, capturados pelas câmeras de vídeo, a narração afirma que "essas imagens não se destinam a dizer algo sobre o processo de produção, elas integram esse processo; tais imagens operativas deveriam revelar uma outra visão do mundo que também estão a mostrar". Então, essa outra "visão do mundo" chega pelos "olhos" de um robô que caminha por um corredor a fim de encontrar a porta que está programado para abrir. A narração prossegue, afirmando que essas imagens operativas "pertencem a uma outra criação de imagem, não se destinam ao lazer, à criação ou à venda e tiveram que se distinguir das outras tal como um cavalo de carga se distingue de um cavalo de sela". Uma provocação que sugere uma distinção aberta entre as formas de representação (cavalo de sela, que embora domesticado ainda pode correr) e os regimes da operatividade da imagem (cavalo de carga, que não faz mais do que puxar coisas pesadas). Faz pensar também em um trecho de *Como se vê* no qual, associado a planos de tanques de guerra e metralhadoras, ouvimos a voz *over* comentar que tais imagens "só servem para fazer movimentar os olhos; é como quando se movimenta os cavalos que não estão trabalhando, mas que não são livres".

Para além dos aspectos reflexivos, quando o filme tematiza a produção das imagens técnicas, sua parte final retoma uma questão bastante concreta, ao problematizar o descompasso de tecnologias de guerra entre países ricos e pobres e retomar, como última imagem, um dos registros de mísseis teleguiados do Iraque. Em um momento central de *Reconhecer e perseguir*, enquanto registros desse tipo são reprisados, a narradora afirma que "os Estados Unidos publicaram muitas dessas imagens, fazendo com que a gestão da guerra e o relato do conflito se confundissem". Posteriormente, quase no final do filme, a voz *over* problematiza o fato de que as imagens divulgadas publicamente não mostram nenhum ser humano no campo visual. "Dizem que existem imagens da Guerra do Golfo que mostram pessoas no alvo, mas não há provas; essas imagens são produzidas e controladas pelos militares". Entre os desdobramentos dessa reflexão, cabe destacar dois: a consciência de que as instituições estabelecem sua própria ordenação do mundo, que mascara os aspectos indesejados, e a crescente abstração dos novíssimos esquemas de "representação". Tal aspecto ecoa o filme da prisão e o da cidade, pois a tendência da sociedade do controle é reduzir os corpos a meros índices informacionais, apagando em grande parte a dimensão de experiência e a concretude da vida. O método farockiano se aproxima, talvez, da desconstrução do mecanismo da violência convocada pelo

filósofo Grégoire Chamayou (2015, p. 24): “No lugar de indagar se o fim justifica os meios, importa indagar-se o que a escolha desses meios, por si mesma, tende a impor. Às justificativas morais da violência armada, preferir uma analítica, tanto técnica como política, das armas”.

5. A arte do contrabando

espaço afora centelhando irruentes:
ninguém fala hoje em dia em maquinária
do mundo concentrando continentes.

(Haroldo de Campos)

Tudo não passa de contrabando.

(Louis Aragon)

A atuação de Farocki no cinema foi realizada inicialmente em articulação com ações políticas concretas do movimento estudantil da Berlim Ocidental, ainda na década de 1960. Desde então, sua arte passou por reformulações que traziam o desejo de aprimorar as possibilidades do cinema para compreender o mundo e para analisar as formas de representação que o povoavam, especialmente aquelas construídas por meio das imagens técnicas. O cineasta desenvolveu, ao longo dos anos, um esforço robusto de criação e reflexão sobre seu próprio meio de produção, a fim de reorganizá-lo com base nas especificidades e nos propósitos de cada momento. Como pudemos acompanhar, ele passa dos filmes de agitação da década de 1960 aos filmes que criticam a televisão por dentro, na década de 1970; em 1978 e 1982, ele realiza duas ficções pautadas pela recusa da dramatização naturalista no cinema, em diálogo com os métodos de recitação dos Straub e com Godard; ao longo da década de 1980, ele se empenha em um recuo autoral que se reflete nos filmes de observação; continua a experimentar formas abertas — em particular, o ensaio fílmico — para captar e entender o mundo ao seu redor; na década de 1990, começa a absorver materiais pouco usuais no âmbito do cinema, as chamadas *imagens operativas*; à mesma época, articula um método peculiar de montagem em duas telas, a chamada "montagem transversal".

Ao analisarmos *Natureza morta*, no capítulo três, *Reconhecer e perseguir*, *Imagens da prisão* e outras obras, no capítulo quatro, apontamos uma presença crescente do trabalho de Farocki nos espaços e circuitos de arte, a partir do final da década de 1990. Se Hermano Callou constata, acertadamente, seguindo a esteira de Rosalind Krauss (2011), que "a passagem de Farocki para o trabalho com instalações

de vídeo se mostra [...] profundamente enraizada em sua própria prática de cinema" (CALLOU, 2014, p. 81), é preciso acrescentar algumas nuances, sublinhadas por Alexander Alberro e Thomas Elsaesser, em uma conversa de 2014:

> AA: A passagem de Farocki dos espaços de cinema para os de arte está ligada, por um lado, à mudança radical na televisão pública da Europa nos anos 1980 e 1990, quando tudo ficou muito mais homogeneizado, e o espaço de transmissão que costumava estar disponível para diretores como Farocki, com filmes mais experimentais, desapareceu; e, por outro lado, está ligada a um movimento mais amplo, em uma cultura em que são construídos muito mais espaços de museu do que espaços de cinema experimental. Quando Farocki passou para o mundo da arte, ele começou a fazer mais uso de loops fílmicos, telas duplas ou múltiplas, e montagens espaciais. Quanto você acha que o trabalho dele mudou, na passagem de um espaço para o outro?
>
> TE: Sua transição de cineasta para artista de instalação foi também um ato de separar e conectar. Ele distribuiu o fluxo linear dos filmes através dos monitores de suas instalações, criando novas conexões, como ocorre em *Deep play* e *Comparação via um terceiro* (ambos de 2007). Ao aplicar o princípio da montagem ao espaço, ele desafiou os visitantes a experimentarem esse movimento de separação e conexão nas próprias trajetórias peripatéticas de seus corpos. Mas ele era muito hábil em manter sempre os mesmos princípios em jogo, seja com um ou múltiplos canais, como em *A saída dos operários da fábrica*, retrabalhado em múltiplos canais, em *Comparação via um terceiro* (tanto em um quanto em múltiplos canais), ou em *A cruz e a prata*: um trabalho que mantém um duplo foco (antes/agora, pintura/plano-sequência estático), e, quando a câmera explora a tela imensa de pintura, ela segue os caminhos e as trilhas sinuosas, tornando-nos parte das diferentes multidões representadas, vagando de maneira peripatética para cima e para baixo da montanha de prata, como se a pintura fosse uma instalação e nós, espectadores de cinema, fôssemos também visitantes de uma galeria.
>
> Mas a passagem do cinema à galeria — para além dos fatores econômicos que você colocou, o esgotamento das salas de cinema para filmes de vanguarda, bem como o desaparecimento dos espaços noturnos para obras experimentais na televisão — foi também um passo lógico, uma vez que o cinema perdeu seu estatuto de uma esfera pública socialmente relevante e cedeu esse papel ao mundo da arte. E, fiel ao seu modelo de "*Verbund*", Farocki tentou (com sucesso) permanecer presente nas formas de arte mais politizadas social e esteticamente. Hoje, são a instalação de arte, o ensaio fílmico, e outros formas de documentário, e não a televisão ou os filmes independentes (ELSAESSER; ALBERRO, .

A "migração" de Farocki para os espaços de arte está ligada, de fato, a uma transformação complexa das condições de produção e distribuição dos filmes, que atinge fortemente os criadores experimentais e independentes. Enquanto a televisão reduz drasticamente o espaço para propostas mais arrojadas, o cinema continua a perder importância social e relevância econômica no mundo contemporâneo. Sobre o

primeiro ponto, em sintonia com as palavras de Alberro, Farocki apresenta uma consistente reflexão em texto de 2007, feito para acompanhar a instalação *Deep play*:

> No início desta década [de 2000], o dinheiro que eu recebia das instituições artísticas era um excedente. A televisão era o ganha-pão, a arte era o pé de meia. Depois, a televisão não importa mais. Acredito que não demos suficiente atenção ao fato de que o filme documentário, conforme visto na televisão, foi inteiramente padronizado em toda a Europa.
> Nos anos oitenta, quando eu passava bastante tempo nos Estados Unidos, havia entre quatro e seis emissoras de TV a cabo que programavam documentários — quer dizer, nas emissoras privadas, quase unicamente filmes sobre a Segunda Guerra Mundial ou sobre animais: Hitler ou Bambi. Dificilmente era melhor nos canais não completamente privados. Acho que nunca foram mostrados filmes de Godard, Marker ou Varda: em sete anos, não vi nenhum.
> Para os temas históricos, uma regra estrita se aplica: o testemunho deve ser instalado sob uma luz forte e relatar, durante mais ou menos 90 segundos, um episódio vivido. Então, vêm as imagens de arquivo, também 90 segundos. Se o documento for mudo, acrescenta-se música: para um documento dos anos trinta, "St. James Infirmary", para imagens dos anos quarenta, "Sentimental Journey", se for algo da União Soviética, "La Varsovienne", e Cole Porter se estivermos a ver Paris.
> Se o filme não for estruturado pelo relato de uma testemunha, é necessário um comentário indicando ao espectador o que ele deve ver nas imagens que lhe são mostradas.
> A partir da década de 1980, a Südwestfunk de Baden-Baden dispunha de um serviço de produção de documentários cujas realizações eram exibidas até mesmo no canal principal. Durante vinte anos, pude fazer filmes nesse quadro, não havia imposição de temas, cada filme devia impor seu próprio tema. Após *Os criadores dos mundos das compras*, disseram-me claramente que não valia mais à pena eu apresentar novos projetos. Eu havia alcançado uma audiência de apenas 5% (FAROCKI, 2007, p. 27-28).

Sobre a perda de relevância social do cinema, em um debate de março de 2013 na Fundação Proa, de Buenos Aires, Farocki sugere que, no mundo de hoje, constroem-se muito mais museus do que cinemas[144]. Desde meados dos anos 1990, de fato, ocorre um grande deslocamento de cineastas para o mundo das galerias. Além de Farocki, podemos citar os exemplos de Agnès Varda, Godard, Chris Marker, Abbas Kiarostami, Chantal Akerman, Victor Erice, Jürgen Reble, Raúl Ruiz, Peter Greenaway, Alexander Sokurov, Hans-Jurgen Syberberg, Raymond Depardon e Jonas Mekas, entre muitos outros.

Não pretendemos traçar uma análise da recepção dos trabalhos de Farocki nos espaços de arte (museus e galerias) e nem tampouco caracterizá-los a partir do campo

[144] Debate disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rKT3MdWlmjM. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

especializado do estudo das artes visuais. Com exceção de três obras (*Deep play*, *Verter* e *A saída dos operários da fábrica em 11 décadas*), acreditamos que suas instalações estão situadas em um escopo de linguagem que corresponde, sobretudo, ao âmbito do cinema e da televisão. Em outras palavras, embora sejam feitas e pensadas para as galerias, elas estão fincadas no terreno simbólico e na linguagem do cinema, preservando, na ordenação das imagens, um princípio da narração. Não por acaso, o diretor criou versões de um único canal para boa parte delas, consciente de que suas especificidades estão ligadas a uma reorganização específica da montagem cinematográfica, que se vale dos meios de construção disponíveis para a imagem em movimento. Mostraremos, também, como seus trabalhos dão continuidade a pesquisas anteriores, sobre as dinâmicas de visualização e controle do mundo — com maior porosidade para materiais digitais e uma intensificação do uso de *loops* e telas duplas. Eles possuem um caráter de sondagem e de experimentação, de impulsionamento das abordagens e das formas, como sugere o cineasta no texto sobre *Deep play*:

> Quando eu comecei a trabalhar, no ano de 2001, em um projeto consagrado às "armas inteligentes", eu buscava combinar sistematicamente os recursos da televisão e os meios artísticos. Utilizei as instalação *Olho/máquina I*, *II* e *III* para testar meus novos materiais, da mesma maneira que escrevemos artigos em revistas antes de começar a redação de um livro (FAROCKI, 2007, p. 24).

Supõe-se que a entrada de suas obras nos espaços de arte permitiu a Farocki preservar uma autonomia e certa independência na realização de seu trabalho com a imagem. Até onde sabemos, ele permaneceu livre para escolher seus temas e desenvolver obras que operavam, muitas vezes, na contramão do formato convencional observado no circuito das exposições. Sua atuação nesses espaços pode ser entendida como um tipo peculiar de contrabando estético, na medida em que ele se vale dos meios à sua disposição para fazer valer certa lógica cinematográfica e sustentar pensamentos críticos que se voltam, muitas vezes, contra o próprio circuito de produção global que abrange as galerias de arte.

Cabe aqui uma atenção especial à especificidade do cinema, tal como apontada por Rosalind Krauss. Ela vem se empenhando, há mais de duas décadas, numa resistência frontal às posições dos críticos, curadores e historiadores que proclamam a dissipação dos meios de produção e abstração em relação aos processos e materiais da arte. Como Krauss afirma, em *Under blue cup*, é preciso "voltar a

pensar para além do surgimento da arte conceitual, com seu fanatismo ubuesco" (KRAUSS, 2011, p. 32). A motivação central de tal cruzada é defender a especificidade do meio e recusar o "fim do cubo branco", preconizado por Catherine David em 1997, por ocasião da Documenta X (KRAUSS, 2011, p. 84). Ela vai valorizar, batizando-os de "cavaleiros do meio", aqueles raros artistas que "tiveram a coragem para resistir ao expurgo 'aneurístico' do visual, um expurgo destinado a enterrar a prática de meios específicos, sob o opróbrio de uma moralização estúpida" (KRAUSS, 2011, p. 32). A posição de Krauss não tem uma ordem simplesmente moral (o cavaleiro não é um paladino), mas inspira-se, livremente, nas ideias do filósofo Stanley Cavell e no livro *Knight's move* ("o movimento do cavaleiro/cavalo"), uma coletânea de artigos escritos por Viktor Shklovsky. Segundo Krauss (2011, p. 99):

> O cavaleiro [ou o cavalo do xadrez] se movimenta de acordo com a regra: duas casas para frente ou para trás, uma casa imediatamente para a direita ou esquerda, ou vice-versa. Sua liberdade é poder pular as peças inimigas no caminho, mas sua regra garante sua referência ao suporte do tabuleiro de xadrez, que ela não pode deixar de antever.

De acordo com Shklovsky, renomado crítico literário e escritor formalista soviético, "a peculiaridade do movimento do cavalo tem muitas razões, sendo a primeira delas a convenção artística […]. A segunda é que o movimento do cavalo não é livre: ele anda na diagonal porque o trajeto em linha reta é proibido" (SHKLOVSKY, 2005). Seus textos se dedicam a refletir sobre a posição dos formalistas russos em relação aos suportes técnicos de suas produções artísticas. O movimento do cavalo/cavaleiro seria uma metáfora para o artista que consegue, a partir de transferências laterais e/ou recursivas, atravessar o tabuleiro da convenção artística de maneira não apenas inventiva, mas sobretudo estratégica — para colocar o rei em xeque-mate, seja na tradição da escrita, caso de Nabokov, ou na galeria (KRAUSS). Para Krauss, aqueles que ela elege como "cavaleiros do meio" são similares aos artistas estudados por Shklovsky: "estão em busca de *suportes técnicos* que permitam estender a vida do meio" (KRAUSS, 2011, p. 102).

Instigada pela organização peculiar de *Interface*, a pensadora inclui Farocki no rol contemporâneo dos "cavaleiros do meio", ao lado de nomes como Sophie Calle, William Kentridge, Ed Ruscha e Christian Marclay. O propósito de Krauss é

privilegiar a materialidade do meio em relação à vagueza da arte conceitual que tomava conta, então, das práticas artísticas. No capítulo "The knight's move" ("O movimento do cavalo/cavaleiro"), ela dedica o tópico "Farocki's fork" ("A bifurcação de Farocki") à obra *Interface*. "Farocki é sempre mencionado como *cineasta* e sua arte como *instalação*", afirma Krauss (2011, p. 113), ao captar acertadamente a ambiguidade que se cria em torno do trabalho do alemão, do final dos anos 1990 em diante. Devido à sua forma de organização e montagem, pensada como um fluxo de cinema com duas telas, *Interface* privilegia a passagem do olhar *entre* as imagens, e força o espectador a reconhecer a parede do cubo branco.

Em primeiro lugar, ela diferencia o trabalho do cineasta alemão em relação a obras de caráter imersivo, como as videoinstalações de Bill Viola. Para ela, no caso de Farocki, "a distância do banco ao monitor […] objetifica o trabalho, permitindo a reflexão crítica que é essencial à experiência estética" (KRAUSS, 2011, p. 113). Em segundo lugar, "as imagens das telas vizinhas se ligam narrativamente uma à outra, de modo que o espectador surpreende seus olhos transitando de um lado para o outro" (KRAUSS, 2011, p. 113). Farocki, com efeito, valorizava a elaboração de suas instalações como uma unidade coerente de tempo e pensamento, a fim de desafiar, como ele dizia, o engajamento apressado dos espectadores de galerias. Uma obra como *Transmissão* (*Übertragung*, 2007), em que cada contexto é repetido, ao longo da montagem, com informações complementares a cada vez, só adquire um sentido mais forte quando vista no conjunto. Em terceiro lugar, especula Krauss, ao mostrar a si mesmo a trabalhar com dois monitores na ilha de edição, o cineasta reforça a importância da tela dupla, tanto para ele quanto para o espectador. Segundo o ponto de vista dela:

> Para além do espelhamento do dispositivo da obra pela ilha de edição, é a passagem do olhar do espectador de um monitor ao outro que faz o olho deslizar, em seu trajeto inquiridor, sobre a parede do museu. O olho atinge portanto "a beira da piscina", tornando perspícuo o suporte visual da imagem ou o fundo que a contém. O uso do vídeo por Farocki, na ilha de edição, como um eco dos pedestais no museu, finca a própria apresentação naquilo que devemos chamar de seu "suporte técnico". O duplo, duplicado como a celebração da especificidade por Farocki, é assinalado como meio — o duplo do garfo do cavaleiro — mantendo o rei da instalação em xeque. Como um cavaleiro da ilha de edição, ele diz "xeque" à demanda da arte de instalação pelo fim do meio, bem como do cubo branco. Seu trabalho pode ser conhecido como instalação, mas ele a cerca.

> Bill Viola volatiliza as bordas de piscina do cubo branco com a constante aura azul da imagem projetada — a névoa de nossa imaginação e de nossos sonhos. A televisão é o pano de fundo da nossa queda no sono, e não a parede percuciente despertada entre os pedestais de *Interface* (KRAUSS, 2011, p. 114).

Rosalind Krauss, portanto, inscreve sua análise do trabalho de Farocki na emergência concreta de uma confrontação ou de uma crítica, que ela opta por concentrar na explicitação material do cubo branco. "Há esse sentido", como ela afirma, "em que o que quer que possa ser chamado de instalação é antagonizado pelo modo como a superfície do cubo branco é prefigurada. […] Acho que falar sobre o trabalho de Farocki simplesmente como instalação é um grande equívoco" (KRAUSS, 2018, p. 29). Sem discordar da pensadora, gostaríamos de reforçar que a peculiaridade do trabalho de Farocki nos espaços da arte contemporânea revela, sobretudo, uma maneira de pensar enraizada no cinema. No debate da Fundação Proa, por exemplo, ele afirma: "Eu não diria que abandonei o cinema como um lugar simbólico, mas sim a tela única ou o filme padrão, que tem princípio, meio e fim". Nos espaços de arte, as obras são quase sempre projetadas em *loop* contínuo, mas esse aspecto também já estava presente na escritura de um filme como *Como se vê*. A montagem dos filmes do diretor sempre se caracterizou pela capacidade de articular uma unidade coerente de imagens e sons, sem se render aos princípios de organização mais convencionais. No mesmo debate, o diretor chama atenção, novamente, para a falta de financiamento televisivo às obras não convencionais, nos canais públicos europeus, que foram tomados, segundo ele, por uma "padronização e mainstreamização". Farocki afirma que, se não fosse pela existência dos espaços de arte, talvez ele não tivesse conseguido continuar a fazer filmes nos anos 2000.

A preservação de uma maneira de pensar fincada no cinema está associada, também, a uma postura crítica e autocrítica incansável, em relação à produção da imagem, onde quer que seja. Basta lembrar de seus trabalhos realizados no âmbito da televisão, sempre questionadores em relação aos códigos estabelecidos nesse meio, porém sem se recusarem a jogar, de maneira estratégica, com as regras dadas. Também nos espaços de arte, Farocki tenta "evitar a influência [do meio]", como afirma no mesmo debate da Proa, o que significa insistir na forma metódica da montagem, seja ela linear ou relacional (entre telas diferentes), sem se deixar afetar pela tendência à conceptualização criticada por Krauss. O que destacamos é que as

obras de instalação feitas pelo cineasta mantêm uma tendência indagadora, ao mesmo tempo em que levam adiante suas antigas questões — por outros meios — transformando-as portanto em questões renovadas. Explicitemos nosso ponto de ponto de vista.

Em primeiro lugar, a preferência de Farocki pela forma aberta do cinema é realçada pelo trabalho espacial e temporal da montagem, mesmo nas galeiras e museus. Quando Hermano Callou (2014) afirma que "o espectador das instalações de Farocki tem muito mais trabalho a realizar do que aqueles de seus filmes", entendemos que ele se refere, com razão, à configuração de um outro tipo de trabalho, nos novos circuitos. O espectador fica submetido, sim, às condições de recepção inerentes ao espaço da galeria, e não da sala escura[145]. Embora deslocamentos ocorram, sendo um deles a montagem em *loop*, as obras de instalação de Farocki preservam uma coerência entre imagens e sons que nada deixa a desejar em relação a seus filmes. São exceções, nesse sentido, as três obras que mencionamos no início deste capítulo, construídas com arquiteturas mais fortemente conectadas à lógica dos espaços instalativos. Uma quarta e uma quinta exceções possíveis, a nosso ver, embora de maneira mais sutil, são a versão instalativa do filme *Em comparação* e a série de três curtas intitulados *Olho/Máquina I*, *II* e *III*. As variações são sutis e certamente merecem desenvolvimentos futuros, mas em nenhum dos casos as estratégias usuais de Farocki, em particular as do ensaio fílmico, parecem passar por uma adaptação quando ele atua nos espaços de arte. O cine-ensaísta, ao lado de nomes como Renée Green e Chris Marker, teria "[adaptado e traduzido] o ensaio fílmico para novos formatos, em resposta às possibilidades de exibição e distribuição oferecidas no cenário pós-1989" (ALTER, 2018, p. 290)

Em segundo lugar — e mais importante para o nosso argumento — as galerias e museus fornecem, para Farocki, um campo de apreensão quase ilimitado para uma das suas principais frentes de investigação: as imagens do mundo que emergem dos avanços da computação gráfica e da robótica. Ao considerarmos a padronização da televisão, dos anos 1980 para cá, é difícil imaginar onde mais o diretor poderia ter produzido algumas de suas últimas obras, como *Jogos sérios*, dedicada aos simuladores de treinamento de batalhas e terapia do exército estadunidense, e *Paralelo*, dedicada a jogos de videogame. Tais obras, como também acontece na

[145] Ou do espaço doméstico, se considerarmos as condições mais recorrentes de espectatorialidade nos nossos tempos.

instalação *Contra-música* (analisada no capítulo anterior), elaboram reflexões a partir de materiais heterogêneos, ao mesmo tempo em que dão continuidade às pesquisas sobre a mediação das imagens operativas no tecido social das cidades contemporâneas. Tentaremos olhar para esses trabalhos como "contrabandos" que são realizados, no seio do circuito instalativo, para veicular pontos de vista críticos sobre as novas máquinas de visão e de operação do mundo.

5.1 Deslocamentos da visão

Uma das frentes de atuação mais nítidas do trabalho de Farocki é a investigação do mundo em seus processos de codificação e controle da realidade, em particular aqueles que emanam do cruzamento da imagem com a técnica. É o caso da sua pesquisa com as câmeras de vigilância, que afetam as possibilidades de movimento e de representação dos espaços; é também o caso dos videogames, desde suas imagens mais esquemáticas, em seu início, até o hiperrealismo de suas configurações atuais. É o caso também das formas abstratas de representação do mundo, como os fluxogramas, as propagandas e os diagramas que pretendem sintetizar fenômenos sociais ou históricos.

Em um diagrama utilizado para abrir a instalação *In-formação* (*Aufstellung*, 2005), presumivelmente extraído de um curso idiomático de alemão, vemos a palavra alemã *kommen* ("vir") recortada por um close da câmera. No plano seguinte, o diagrama é mostrado por inteiro, com os desenhos rudimentares de uma pessoa A que caminha até a pessoa B, sendo o movimento indicado por uma seta. Corte para um diagrama idêntico, mas agora a pessoa B está dentro de um cubo e a pessoa A caminha em direção ao interior, enquanto a legenda afirma que *er kommt herein* ("ele entra" ou "ele vem"). No encerramento do filme, veremos a combinação oposta à da abertura: primeiro a palavra *gehen* ("ir"), depois uma pessoa A que caminha para fora do cubo ocupado pela pessoa B, enquanto a legenda afirma que *Er geht hinaus* ("Ele sai").

Nos quinze minutos que separam esses movimentos de entrada e saída, veremos toda uma história da presença dos imigrantes na Alemanha ser contada a partir de materiais informacionais de três tipos: diagramas, mapas e gráficos. A instalação não possui banda sonora, sendo inteiramente composta pela montagem em

canal único dos materiais em questão. Se por vezes eles são mostrados na íntegra, na maioria são apropriados a partir de procedimentos de *close-up* ou reenquadramentos que isolam elementos textuais ou icônicos específicos. A princípio, Farocki compõe uma articulação entre significantes específicos, um plano para cada: *Angestellte* ("empregado"), *Arbeiter* ("trabalhador"), *Männer* ("homens"), *Frauen* ("mulheres"), *Ausländer* ("imigrantes"). Em um plano adicional, mostrado entre o trabalhador e os homens, vemos uma fila dupla de figuras indistintas que adentram em um umbral com formato de arco, enquanto na legenda lemos *Arbeiter und Angestellte* ("trabalhadores e empregados").

Figuras 62A a 62F: Diagramas de *In-formação*.

Cada categoria é acompanhada por um desenho que a representa: um homem careca de terno e gravata, com expressão serena; um operário sério, de macacão; um homem com semblante preocupado, de terno e gravata; uma mulher com fisionomia inexpressiva; um homem baixo e um alto, com roupas casuais, um deles com fenótipo árabe (FIG. 62). Para reforçar esse atributo físico do homem mais alto, de bigode, Farocki faz um *close-up* nos rostos de ambos, que representam a categoria dos

imigrantes. Algumas categorias mostram também um caractere numérico, que indica o teor quantitativo das informações, dado que as imagens, na verdade, fazem parte de um gráfico. No plano seguinte, uma figura genérica caminha com uma mala, enquanto a seta, abaixo da palavra "imigrante", aponta em direção à saída. Corte para três rostos em close, figuras genéricas que são mostradas, em seguida, carregando malas e caminhando para dentro de um saguão, como se chegassem a um aeroporto. Há números sob os seus pés. Close em mais um rosto de bigode — e sem olhos — associado à palavra "estrangeiro". A precariedade extrema da representação utilizada não impede que determinados parâmetros físicos sejam delineados para construir a imagem de cada conceito. Desenho de um homem com mala (associado ao imigrante), com o ano de 1958 e com palavras escritas em tamanho gigante: *Ausländische Arbeitskräfte in der Bundesrepublik* ("trabalhadores imigrantes na RFA").

A partir de então, *Aufstellung* apresenta um retrospecto não-linear das representações gráficas de dados do trabalho e da imigração na Alemanha com foco dos anos 1950 aos 1980, isto é o período posterior à Segunda Guerra e anterior à reunificação do país. Mas há um trecho que conecta momentos históricos anteriores, com materiais que se referem ao assentamento dos povos germânicos (c. 1.000 A.E.C.), às chamadas migrações bárbaras (300-800 A.E.C.), pelo tratado de Versalhes, após a derrota alemã na Primeira Guerra e pela Segunda Guerra Mundial. Vemos o discurso de crise e desamparo que vai sendo criado, com a perda de condições basilares da população, problemas de produção, miséria, exército desmantelado, desemprego exorbitante: 6 milhões é o número mostrado em *close-up*, no gráfico, o que corresponde à taxa de 1932-33, logo antes do golpe de Hitler. No plano seguinte, há um mapa com judeus caminhando com suas bagagens pela Europa, referência clara à perseguição nazista que forçou cerca de 304 mil judeus a emigrarem nos seis primeiros anos do regime nazista.

Os ataques e as operações planejadas por Hitler, entre 1939-1942, são mostrados com setas azuladas em um outro mapa. Corte para uma representação cartográfica da frente oriental do conflito, com a fronteira decisiva entre a Alemanha e a URSS. Em outro mapa rudimentar, da região leste da Europa Central, vemos inúmeras setas que apontam para um círculo vermelho dentro do qual estão localizados os campos de concentração instalados na Polônia (Belzec, Majdanek, Sobibor, Treblinka, Chelmno e Auschwitz). A seguir, Farocki mostra o esquema de

transmissão pedagógica da ideologia nazista. Embaixo, a frase *Alle mußten mitmachen* ("todos precisam participar). Em cima, à esquerda, uma frase de Hitler sobre viver mais livremente, e desenhos de crianças que aprendem a andar e vão para a escola. À direita, as organizações nazistas para jovens garotas (*Bund Deutscher Mädel* ou "Liga das Moças Alemãs") e garotos (*Hitler-Jugend* ou "Juventude Hitlerista"). Vemos em seguida os mapas que indicam as forças soviéticas avançando em direção à Alemanha, o fim da guerra e os novos fluxos migratórios do Oriente.

No encerramento do filme, Farocki aborda os dados do desemprego e da imigração no período posterior à reabertura, como que atualizando as questões para o presente. A problemática da imigração, associada aos deslocamentos de refugiados, é delineada inicialmente como uma dinâmica entre as duas Alemanhas, a do Ocidente e a do Oriente. A seguir, ao mostrar um balanço dos refugiados que viviam no país no final de 1992, ela se abre para um dos problemas mais graves da Europa nos dias de hoje, a xenofobia. A montagem continua a destacar aspectos ligados aos fluxos migratórios na Europa contemporânea, como os pedidos de asilo e os imigrantes sem-terra. Ainda que pontualmente, a questão é articulada com a injusta distribuição material da economia global, além das perseguições políticas, das práticas neocoloniais, do trabalho infantil e do comércio sexual de menores. Diante dessas questões muito concretas, a intervenção crítica de Farocki reside na ordenação meticulosa do material e no destaque conferido às formas supostamente neutras que carregam informações. Pode-se depreender que a vida, completamente dominada pelos números e pelos gráficos, é também um movimento de abstração em relação às pessoas concretas. Retoma-se, ainda nesse bloco de encerramento, as imagens de *Männer*, *Frauen* e *Aüslander* usadas no início do filme, mas agora vemos que são taxas de desemprego (maiores entre os imigrantes), e vemos também que elas veiculam repetições sociais e históricas. Passa-se a gráficos com os números crescentes de dependentes da securidade social, novamente com os estrangeiros representados em menor escala, e com fenótipos árabes.

Termina-se, talvez de maneira precipitada, na recessão que atinge a Europa em princípios do novo milênio e que produz um fluxo reverso, de partidas. O grande mérito do trabalho está na capacidade de articular informações e conferir uma legibilidade renovada a elementos informativos usualmente muito fechados, quantificados, calculados. Ao evidenciar entre os diferentes materiais a repetição de determinadas tendências da representação e do discurso social, Farocki contribui para

percebemos neles movimentos de padronização e de medida da vida — que não deixam de estar equacionados aos rumos políticos e aos exercícios de poder.

* * *

Há três instalações em particular nas quais Farocki extrapola muito fortemente as possibilidades da montagem cinematográfica, ao deslocar a dimensão temporal para o espaço, seja pela sincronização de inúmeras telas, seja pelas suas dimensões agigantadas. *Deep play* (2007) unifica esses dois aspectos, ao mesmo tempo em que faz uso de imagens também marcadas por uma perspectiva informacional, como nos diagramas de *Aufstellung*. Trata-se de uma obra de proporções consideráveis, feita sob encomenda de Roger Buergel, diretor da Documenta XII, com um orçamento de aproximadamente 300.000 euros. Ela é composta por doze telas de dois metros de largura, distribuídas regularmente em um salão relativamente amplo (no caso da Documenta XII, a divisão foi feita em conjuntos de três telas). Cada uma delas apresenta uma representação diferente da mesma perdida de futebol, a final entre França e Itália na Copa do Mundo de 2006. Trata-se, evidentemente, de um dos eventos televisivos mais amplamente difundidos da história do planeta, tendo reunido uma audiência acumulada de aproximadamente 715 milhões de espectadores[146]. Cabe replicar aqui o texto confeccionado para a exposição da obra, no qual cada um dos doze canais está descrito em detalhes, com a ressalva de que a cada montagem a ordem das telas pode variar:

> Canal 1. Notações da partida tendo em vista a geração de análises estatísticas usadas pela imprensa, um serviço oferecido pela Impire AG, Ismaning (Alemanha). Ocasionalmente: representação de certas faltas e movimentos do jogo em notação Laban, Folkwang Hochschule, Essen, Kinetographie. Análise estratégica da partida pelos treinadores da DFB — Deutscher Fußball-Bund [Associação Alemã de Futebol].
> Canal 2. Planos em *plongée*, situando a ação de cada quadro em relação às dimensões do terreno. Penalidade máxima: diagrama da movimentação do goleiro italiano. Technische Universität München [Universidade Técnica de Munique], Aspogamo.

[146] Dados disponíveis em documento oficial da Fifa, publicado sob o título "No. 1 Sports Event" ("Evento esportivo número 1"). O link original foi apagado do site da instituição, mas resta uma versão do documento preservada no banco de dados da Internet Archive, que pode ser acessado em: https://web.archive.org/web/20070614094554/http://www.fifa.com/mm/document/fifafacts/ffprojects/ip-401_06e_tv_2658.pdf.

Canal 3. Planos de uma câmera que segue um jogador francês, sucessivamente Vieira, Zidane, Henry, Ribery, Trezeguet, Barthez. Gráfico de velocidade dos seus deslocamentos. Ascensio, Match Expert, Nizhny Novgorod (Rússia).
Canal 4. Imagem: esquema dinâmico que mostra a linha de defesa, os armadores e as trajetórias. Ascensio, Match Expert, Nizhny Novgorod (Rússia). Som: vocalização computacional dos acontecimentos da partida.
Canal 5. Registro ao vivo fornecido às emissoras de televisão ("Clean Feed") pela Infront Sports & Media AG, Zug (Suíça). Diagramas em barra materializando as velocidades de movimentação dos jogadores, valores médios e máximos, do Ascensio, Match Expert, Nizhny Novgorod (Rússia). Ocasionalmente: exame vetorial dos corpos dos jogadores, mostrando seus rendimentos, tempos de ação e rotação, University of British Columbia, Visualization of Human Kinetics, Vancouver (Canadá). Som: instruções de Wolfgang Straub, o responsável pelo "sinal internacional" [tele-difusão mundial], a seus operadores.
Canal 6. Simulação do "Clean Feed" (canal 5), simulação do acompanhamento dos jogadores franceses Vieira, Zidane, Henry e Trezeguet (canal 3), versão centrada na bola, Ascensio, Match Expert, Nizhny Novgorod (Rússia).
Canal 7. Imagens alternadas do treinador francês e do treinador italiano. Representação esquemática da troca de passes, Ascensio, Match Expert, Nizhny Novgorod (Rússia).
Canal 8. Imagem: exterior do estádio olímpico, tomada original realizada a partir de um imóvel vizinho (de Le Corbusier). Som: emissões de rádio da polícia.
Canal 9. Planos de uma câmera que segue um jogador italiano, sucessivamente Cannavaro, Totti, Toni, De Rossi, Pirlo, Buffon e Del Piero. Gráfico de velocidade dos seus deslocamentos. Ascensio, Match Expert, Nizhny Novgorod (Rússia).
Canal 10: Marcações de passes, dribles e chutes a gol da versão em *plongée* (canal 2), Technische Universität München [Universidade Técnica de Munique], Aspogamo.
Canal 11. Tradução automática do desenvolvimento da partida em linguagem verbal. TZI — Technologie-Zentrum Informatik und Informationstechnik [Centro de Tecnologia de Computação e Comunicação], da Universität Bremen, Räumlich-zeitliche Analyse von dynamischen Szenen ["Análise espaço-temporal de cenas dinâmicas", dissertação de Andrea Miene da Universität Bremen][147]. Interpretação semântica por meio de redes neuronais, Johannes Gutenberg Universität Mainz [Universidade Johannes Gutenberg de Mainz], DYCOS GMBh. Som: voz produzida pelo computador descreve e interpreta o desenrolar da partida.
Canal 12. Câmeras de vigilância do serviço de segurança do estádio olímpico, em Berlim (FAROCKI, 2007, p. 46-47)[148].

O princípio que orienta *Deep play* é a desconstrução, em múltiplas camadas, dos modos de visão e representação da contemporaneidade. Ainda que o objeto

[147] O referido trabalho acadêmico está disponível aqui: https://www.researchgate.net/profile/Andrea_Miene/publication/37933222_Raeumlich-zeitliche_Analyse_von_dynamischen_Szenen/ links/543274c30cf225bddcc7a310/Raeumlich-zeitliche-Analyse-von-dynamischen-Szenen.pdf
[148] Para a tradução dessas descrições, adaptamos ligeiramente o texto original, com base no dossiê de imprensa de uma exposição recente, disponível em: https://lelifesaintnazaire.files.wordpress.com/2016/11/dp_life_deepplay_farocki_hiver2017_l.pdf

central a ser enfrentado consista no espetáculo duplamente fabricado da Copa do Mundo da Fifa, conforme veiculada pela televisão, ele é atravessado por diferentes esquemas e dispositivos de organização midiática destinados à análise, comunicação e transmissão de informação. Pode-se inserir tal proposta no questionamento mais amplo, mantido ao longo da carreira do artista, sobre o estatuto ontológico da imagem, em particular na sua acepção técnica. Em um tensionamento de grande complexidade, operado no intervalo entre o visível e o invisível, entre o mundo e sua apreensão, *Deep play* confere uma legibilidade "expandida" para a superfície visual da partida futebolística em questão. Ao decompô-la em processos de representação midiática variados, Farocki nos permite sondar as camadas que compõem o objeto mostrado, bem como a multiplicação algo caótica das possibilidades de percebê-lo.

Para além dessa lógica abrangente de simplesmente dispor, lado a lado, um mesmo acontecimento sob muitas formas de visão, há diversas especificidades a serem discutidas. Não pretendemos abarcar todas elas, pois reconhecemos que uma análise exaustiva da obra exigiria um poder de visionamento e análise sobre-humano. Ao mesmo tempo, não basta que as máquinas produzam interpretações ou visualizações para os movimentos do jogo, pois isso também se torna parte do problema. É o que demonstra Farocki, ao convocar para as telas de *Deep play* algumas representações predominantemente baseadas na perspectiva computacional (a "narração automática", a simulação digital).

Um ponto interessante que emerge na proliferação de sentidos entre as telas é a insuficiência do registro televisual para oferecer algo que possa ser chamado de partida "real". Uma evidência possível está na imagem descrita no Canal 2, na qual o enquadramento televisivo médio da partida é estendido com um campo negro para mostrar que uma grande parcela do gramado fica de fora da transmissão. Outra evidência interessante é a famosa cabeçada executada pela estrela da seleção francesa, Zinedine Zidane, no peitoral do jogador italiano Marco Materazzi. O episódio, que foge à atenção usualmente concedida à bola, não aparece imediatamente na transmissão televisiva oficial descrita no Canal 5, sendo incluído alguns instantes depois pelo *replay*. Além disso, a tomada feita do Olympiastadion pelo próprio cineasta revela a passagem do tempo por meio da oscilação da luz no céu, enquanto os registros da partida mantêm uma luminosidade constante e artificial. Por fim, o canal de número 12 traz os registros de câmeras de vigilância sobre diversos espaços

e eventos que ultrapassam os limites do gramado, como escadas, banheiros e entornos do espaço. Nenhum desses aspectos consta na transmissão oficial.

Sabemos que o registro que conhecemos usualmente como "partida de futebol" consiste na verdade em uma operação de seleção e ordenação realizada "ao vivo" pelo aparato televisivo. Grande parte da nossa experiência com o jogo de futebol televisionado deriva de ferramentas técnicas de análise e quantificação, bem como do ritmo que a edição televisiva confere ao acontecimento. Esses aspectos estão ligados, mais profundamente, às dinâmicas de antecipação e controle do movimento nos sistemas tecnológicos hodiernos, como podemos ver notadamente no canal 12, com as câmeras de vigilância; no canal 10, com as indicações de setas e linhas que esquematizam a ação; e no canal 6, com a simulação digital da partida. Tal simulação, realizada a partir do *software* Match Expert, da empresa russa Ascensio, um sistema avançado de análise para partidas futebolísticas, foi contratada por Farocki e Matthias Rajmann pela bagatela de 40.000 euros.

Há pelo menos três filmes realizados em torno de eventos esportivos que registram ou analisam, a partir dos meios do cinema, os movimentos específicos de um único jogador. Embora sem atingir a complexidade alcançada pelo trabalho de Farocki ao articular as diferentes imagens midiáticas, cada um deles fornece um olhar singular sobre o jogo e sua representação. Em *Zidane — Um retrato do século XXI* (*Zidane, un portrait du 21e siècle,* 2006), Douglas Gordon e Philippe Parreno utilizaram dezessete câmeras de alta-definição para acompanharem o jogador Zinedine Zidane na partida entre Real Madrid e Villarreal, ocorrida no dia 23 de abril de 2005. A banda sonora mistura os ruídos acentuados da partida (e da torcida) a uma trilha sonora algo etérea, composta pela banda escocesa de pós-rock Mogwai. Inspirado em parte por esse documentário, o célebre cineasta Spike Lee realizaria, alguns anos depois, o filme *Kobe Doin' Work* (2009), que acompanha a estrela do Los Angeles Lakers, Kobe Bryant, em uma partida importante contra o San Antonio Spurs no ano de 2009. Com um microfone de corpo e mais de trinta câmeras, Lee captura cada palavra e movimento de Kobe, além de trazer elementos que circundam o jogo, como os momentos no vestiário com o lendário técnico Phil Jackson. Os dois filmes parecem atualizar a proposta inaugurada por um cineasta contemporâneo de Farocki, Hellmuth Costard. Em *Fußball wie noch nie* (1971), ele lança mão de oito câmeras de 16mm para filmar o astro George Best, do Manchester United, em uma partida contra o Coventry City. Ao recapitular a concepção de *Deep play*, Farocki comenta:

> Em 1970, Helmuth Costard fez um filme com um belo título: *Fußball wie noch nie* ("Futebol como nunca visto antes"). Ele filmou, com seis câmeras de 16mm, o jogador George Best, unicamente esse jogador, durante uma partida do campeonato inglês. Às vezes, Best aparece em um quadro visual de alguns metros, às vezes, quando a câmera estava equipada com uma objetiva de 1.000 mm, o ângulo é tão fechado que o jogador é mostrado em plano semi-aproximado. Costard chegou a conseguir passar seu filme na televisão; a difusão chegou a gerar alguns protestos. Na época, os espectadores não se davam conta de quanto a direção modela uma partida, de quanto ela a condensa e dá ritmo. Nos dias de hoje, em algum emissoras de tevê a cabo podemos até mesmo escolher os ângulos da câmera. Mas ainda nos espantamos ao descobrir a que ponto cada jogador, ao longo da partida, raramente está em ação, e o quanto um jogador vedete como Best corria definitivamente pouco.
> O fato de Best fazer tão pouco e ser apresentado na imagem é o que o torna misterioso. O encarte do DVD reproduz um documento remarcável: um amigo na Inglaterra anotou os deslocamentos de Best durante uma partida e enviou seu desenho a Costard, em Hamburgo. De acordo com Grasmann, produtor de *Fußball wie noch nie*, Costard teria ido então ao campo de futebol e realizado os deslocamentos conforme as anotações, enquanto o operador na tribuna treinava para acompanhar todos os movimentos. Tal desenho apresenta uma semelhança surpreendente com as transcrições automáticas realizadas nos dias de hoje, por exemplo, pelo sistema Ascensio (FAROCKI, 2007, p. 28-29).

Essa organização de determinado "ritmo" a partir das operações da montagem televisiva pode ser percebida de diferentes maneiras em *Deep play*. Uma primeira é a simples comparação entre os conteúdos das diferentes telas que mostram a partida "ao vivo": no canal 5, vemos a transmissão oficial difundida com toda a eficiência pela televisão, enquanto os canais 3 e 9, que acompanham jogadores específicos, mostram imagens mais distantes da zona central de ação. Sem a construção eficaz colocada pela opulência do aparato televisivo o tempo da partida tende a ficar mais vago, como reflete Farocki em relação ao filme de Costard. Uma segunda maneira de perceber tal diferenciação é a banda sonora utilizada no canal 5, que veicula as instruções de Wolfgang Straub — responsável por dirigir o "sinal internacional" da tele-difusão mundial — aos diversos operadores de câmera. Ele pede atenção, enfatiza momentos ou atores particulares, orienta em detalhes a construção do olhar. Farocki explica que "Straub aparece aqui como um documentarista, constantemente em vias de escrutinar a cena em busca de uma outra imagem possível" (FAROCKI, 2007, p. 26). Ao mesmo tempo, Farocki constata que muitas sequências acontecem sem que Straub tenha necessidade de abrir a boca, algo que reforça a existência de uma padronização sistemática no meio televisivo.

Para além do modelo televisivo, o que Farocki explicita — algo que não fazem nem o filme de Costard, nem o de Douglas Gordon e Philippe Parreno, nem o de Spike Lee — é a propagação de técnicas e dispositivos que esquematizam a realidade para fins de análise, exame ou simulação. No canal 6, que simula digitalmente a imagem de transmissão oficial "ao vivo", antecipa-se a investigação de Farocki com os videogames em *Paralelo* e mostra-se o poder da computação gráfica para recriar o mundo. Repare-se que a animação tenta imitar a aparência da realidade, mas há diferenças importantes, como a ausência de contato entre jogadores nos lances violentos (o que remete às problematizações de *Paralelo*), a baixa definição da torcida, os movimentos inverossímeis dos corpos, a bola que não gira ao ser chutada e as linhas que esquematizam a ação (antecipando a trajetória da bola, por exemplo). Na montagem de *Deep play*, esse canal é ainda submetido a algumas transformações ao longo das duas horas e quinze minutos de duração da obra. Primeiro, logo após o fim do segundo tempo da partida, o fundo do cenário é retirado, deixando o campo flutuando no interior de um espaço branco. Depois, após o primeiro período da prorrogação, o gramado é todo retirado e ficam apenas as metas e as linhas de demarcação do meio-de-campo, que adquire coloração preta.

No canal 4, por sua vez, vemos um esquema dinâmico bidimensional que mostra a linha de defesa móvel de cada time, as ligações possíveis para o jogador que cria as jogadas, as trajetórias das bolas e os movimentos dos corpos (representados por bolinhas). Na banda sonora desse canal, ouvimos a vocalização computacional dos acontecimentos da partida, que reforça o caráter calculado da representação. Esse é, talvez, o esquema mais marcadamente "informacional" entre as doze telas. No canal 7, que mostra alternadamente os treinadores de ambas as seleções, podemos ver sobreposto à imagem um esquema bidimensional do campo que mostra as trocas de passes de cada momento da partida. No canal 11 encontramos, ao longo do primeiro tempo, um programa que traduz automaticamente em palavras o andamento da partida com base em um programa computacional; ao longo do segundo tempo, representações visuais baseadas na interpretação semântica da partida por meio de redes neuronais (um tipo de modelo computacional sofisticado, baseado no funcionamento do sistema nervoso animal); na prorrogação, retoma-se o programa de tradução automática em palavras.

Todas essas telas exibem, em seu conjunto, formas variadas de apreensão e representação da realidade que se baseiam em uma perspectiva numérica, digital,

estatística, em teorias das Ciências da Computação ou em técnicas de análise que não apenas propiciam um determinado entendimento de mundo, mas encarregam as próprias máquinas de olhar para as coisas e compreendê-las autonomamente. Ao mesmo tempo, no canal 1 vemos os técnicos responsáveis por elaborar as estatísticas da partida: são corpos humanos, mas assistem ao jogo sem demonstrar qualquer emoção, preenchem de maneira impassível as tabelas de quantificação das análises.

E existe ainda o canal 12 com as imagens das câmeras de vigilância, que mostram, nos espaços captados pela visão das máquinas de vídeo, agentes de seguranças, funcionários da organização da Fifa e policiais. Em cada intervalo do jogo, Farocki acrescenta uma animação particular para abrir a partida. No intervalo do primeiro tempo, são todas as curvas com a trajetória da bola em passes altos ou rasteiros, coloridas de vermelho ou azul, acumuladas sobre um plano vazio e totalmente branco. No intervalo que precede a prorrogação, são os passes, cruzamentos e chutes realizados pelas duas equipes, representados como setas vermelhas, azuis escuras ou azuis claras sobre um gramado bidimensional. Logo após o encerramento do primeiro tempo da prorrogação, vemos uma profusão de linhas que parecem indicar os movimentos dos jogadores pelo gramado — elas estão colocadas sobre um fundo totalmente branco. Antes da disputa de pênaltis, é um novo modelo bidimensional do gramado com setas que parecem designar jogadas ou passes. Durante toda a disputa de pênaltis, aliás, Farocki apaga algumas das telas e faz surgir, após cada cobrança, uma visualização multicor do som da torcida, em uma das telas escurecidas.

Não ambicionamos dar conta de todas as relações de sentido possíveis nessa obra complexa, cuja gênese Farocki descreve em detalhes no seu longo artigo "Histoire d'une installation (sur la Coupe du monde de football)" (FAROCKI, 2007). Ele explora, em níveis variados, certa tendência analítica sobre os movimentos e gestos humanos, algo que retornará em seus trabalhos posteriores. Os corpos e os objetos do futebol são apreendidos e analisados por máquinas de cálculo extremamente eficazes, para serem posteriormente re/produzidos ou re/criados em visualizações digitais do mundo. Alimenta-se ainda todo um circuito midiático com dados precisos colhidos na realidade e com informações produzidas por programas sofisticados. As imagens das câmeras de vigilância não deixam de nos lembrar que, se por um lado as padronizações do espetáculo condicionam o olhar humano diante de uma coisa tão corriqueira quanto uma partida esportiva, por outro lado, as máquinas

não cessam de fazer do mundo um laboratório ilimitado para testar seu algoritmos e cálculos e gerar modelos de antecipação e controle da realidade cada vez mais aperfeiçoados.

* * *

Há outra obra na qual Farocki explora a tendência às grandes proporções e às criações performáticas dos espaços de arte, com um trabalho bastante atípico para a sua carreira. Em *Verter* (*Umgießen*, 2010), o diretor reencena uma performance intitulada *Ciclos para baldes de água (ou garrafas)* [*Zyklus für Wassereimer (oder Flaschen)*, 1963], do artista alemão Tomas Schmit, que tomou parte nas fundações do movimento conhecido como Fluxus. No ato original, realizado em 18 de dezembro de 1963, Schmit "ajoelhou-se no chão em um círculo de garrafas de leite vazias e verteu água de uma garrafa à outra, até que toda a água tivesse sido derramada ou evaporada"[149]. Em sua recriação do trabalho de Schmit, Farocki realiza duas modificações cruciais. Primeiro, o trabalho agora é filmado e reproduzido em sete telas verticais, cada uma com uma garrafa em tamanho gigante. Segundo, ele substitui o corpo do artista por um braço robótico que questiona, entre outras coisas, a substituição do trabalho manual pela atividade da máquina — como sabemos, um tema crucial para toda a filmografia do diretor.

Há um senso de humor peculiar nesse deslocamento, mas ele decorre não do princípio da *gag*, como sugerem Patrícia Mourão e Hermano Callou (2020), mas sim do caráter absurdo de um robô que despeja, durante vinte minutos, o líquido de uma garrafa à outra. Tal aspecto já estava presente no trabalho de Schmit, como o próprio cineasta constata, ao dizer que "a ação evitava o simbolismo... Não tinha qualidade vital. Era similar a uma peça de Beckett na simplicidade de sua conclusividade. Apesar da uniformidade do evento, havia desenvolvimento; a anti-ação encontrava um fim em sua própria iniciativa"[150]. Ainda que o movimento do robô possa ser considerado algo "desajeitado" (ARCA, 2018), uma vez que ele derrama sempre uma parcela do líquido no chão, a cada iteração, é o fluxo vagaroso, monótono e repetitivo da máquina que domina o desenrolar da situação. Trata-se, também, de "atualizar" um trabalho de quase 50 anos atrás com recurso aos meios em voga na época atual — isto

[149] Cf. https://www.e-flux.com/announcements/36852/harun-farocki-umgiessen/.
[150] Cf. https://www.harunfarocki.de/installations/2010s/2010/re-pouring.html.

é, os robôs, que são os verdadeiros protagonistas dos contextos de produção hoje, inclusive da arte. Sobre esse ponto em particular, Mourão e Callou afirmam, acertadamente:

> Que o corpo substituído seja o do artista, e que esse artista tenha sido ligado ao Fluxus, uma comunidade artística que propunha a indiferenciação entre arte e vida, não é irrelevante. Para os artistas Fluxus, não deveria haver uma fronteira entre o espaço ou o fazer da arte e o restante da vida — nenhum portão poderia demarcar os limites entre o viver e o fazer artístico, o cotidiano e a produção, a vida lá fora e a arte aqui dentro. Farocki tensiona ironicamente essa premissa levando-a ao paroxismo. Se não deve haver distinção ou mediação entre arte e vida, que dizer então entre a arte transformada em trabalho automatizado e a vida?

De maneira abreviada, a economia gestual e energética do trabalho, se comparada ao original de Schmit, foi completamente modificada. Se o corpo humano era tensionado, ao executar uma performance prolongada, pelas limitações da destreza ou do cansaço, podemos supor que a máquina poderia executar o seu ato para sempre — e que mesmo o erro supostamente "atrapalhado" se deve aqui a um fator de cálculo. Poderia-se muito bem encontrar uma máquina dotada de maior precisão, que não derramaria sequer uma gota do líquido no chão.

* * *

Ainda sobre a questão do trabalho e sua relação com os espaço de arte contemporâneos, encontramos uma terceira instalação em que Farocki ultrapassa as possibilidades disponíveis para o dispositivo cinematográfico. *A saída dos operários da fábrica em onze décadas*, 2006) é a adaptação e atualização do filme *A saída dos operários da fábrica* (1995) para os espaços de arte. Ainda que a premissa geral não pareça se transformar significativamente em relação ao original, realizado 10 anos antes, por ocasião do centenário do cinema, é preciso levar em conta a nova seleção de materiais e a disposição deles em doze telas dentro de um salão de museu ou galeria. São doze monitores pequenos, dispostos em fila, um ao lado do outro, cada um dedicado a um trecho de filme e dotado de uma banda sonora isolada por fones de ouvidos. Se o original sugeria que nos cem anos de cinema as transformações da fábrica e suas tecnologias de representação levaram ao apagamento do trabalhador, esta atualização insere uma variável importante na equação. O trabalhador industrial,

como sugere Hito Steyerl em um artigo de 2009, saiu da fábrica para cair no museu, que não é só um espaço de arquivamento, mas também parte do circuito de produção global, pautado pelos parâmetros do capitalismo tardio (STEYERL, 2009).

Trata-se de uma linha do tempo que abarca mais de cem anos da história do cinema e da fábrica — desde o primeiro trecho documental, de 1895, ao último trecho ficcional, de 2000 (ROUSH, 2010). Diferente do que afirmam Mourão e Callou (2020, p. 241), é importante notar que as imagens não se resumem aos centros europeu e estadunidense, contendo também o curta *Sortie de la briqueterie Meffre et Bourgoin à Hanoi* (1899) de Gabriel Veyre, filmado em Hanoi, como o nome sugere. Ele é reproduzido no segundo monitor, algo que estabelece ao mesmo tempo uma aproximação e um contraste em relação ao primeiro monitor no qual vemos o filme dos irmãos Lumière, *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895). No curta de Veyre, bem menos ensaiado do que o primeiro, no qual os cineastas são também os patrões, salienta-se a condição precária do operariado, a maioria descalça. Há um porteiro em trajes de colonizador, presumivelmente francês, com uma roupa branca e um chapéu de safari, talvez um ponto de conexão com os cineastas, também franceses, que teriam inventado o cinematógrafo — a invenção do cinema articulando-se, portanto, à colonização[151]. Além disso, como afirma Farocki, tais construções sequer se parecem com uma fábrica, assemelhando-se mais a um galpão de fazenda. Descreveremos brevemente os demais trechos selecionados.

No terceiro monitor, há um registro sem título, de autor desconhecido, datado de 1912, que mostra operários em Moscou, bem no centro do Bloco Oriental e, portanto, ainda longe de uma completa hegemonia europeia ou estadunidense. No quarto monitor, a cena da repressão de uma greve extraída de *Intolerância* (1916) de Griffth. No quinto, um trecho de *Metrópolis* (1926) que mostra a troca de turnos, com a classe oprimida trancafiada no subterrâneo, enquanto as máquinas apitam. No sexto monitor, vemos o famoso trecho de Chaplin jogando involuntariamente um tijolo na polícia, em *Tempos modernos* (1936), sendo levado em cana durante a repressão de um protesto. No sétimo monitor, com o filme *Frauenschicksale* (1952), de Slátan Dudow, uma mulher, prisioneira e operária, espera pelo seu homem, que chega tarde demais. O ponto chave parece ser a articulação entre o espaço da fábrica e o da prisão,

[151] Essa ilação é não apenas plausível, como também foi explorada de maneiras variadas ao longo da história do cinema, cabendo menção especial ao trabalho do casal de armênios Yervant Gianikian & Angela Ricci-Lucchi.

e não por acaso, a mesma cena é citada em *Imagens da prisão*. No oitavo monitor, vemos um trecho de *O deserto vermelho* (*Il deserto rosso*, 1964) de Antonioni, no qual primeiro um carro do sindicato repreende o fura-greve, e depois a mulher caminha com a filha. No nono monitor, vemos na íntegra o filme *La reprise du travail aux usines Wonder* (1968), um dos primeiros registros de cinema militante da história. No décimo monitor, um dos mais longos planos de saída da fábrica na história do cinema, extraído de *Tão cedo/Tão tarde* (*Trop tôt/Trop tard*, 1981) dos Straub, no qual a quantidade absurda de corpos em retirada é indício de força, mas também de debandada. No décimo-primeiro monitor, vemos um vídeo publicitário de 1987 cujo produto é uma barreira contra veículos usada no portão de uma fábrica. Ela indica o cerceamento e o controle de acesso nos espaços industriais e privados. No último monitor, há um trecho de *Dançando no escuro* (*Dancer in the dark*, 2000), de Lars von Trier, com um diálogo entre Selma, a operária que vira dançarina, e Jeff, que também trabalha na fábrica.

As articulações entre todas as dozes telas, que não são limitadas por uma linha temporal, poderiam ser tantas quanto as combinações possíveis entre elas. O mais importante é que elas reiteram alguns temas cruciais para uma discussão sobre as transformações do trabalho e as suas problemáticas ao longo do século XX. As imagens não estão dispostas simplesmente em um formato linear ou acumulativo, mas estabelecem entre si relações que produzem sentidos imprevistos. Trata-se de uma obra que traduz, para o campo da instalação, aspectos de seleção e ordenação dos materiais relacionados à forma do ensaio fílmico (ALTER, 2007). Ao arrancar de cada fluxo narrativo um trecho ou uma figura determinada e combiná-lo a outros, o cineasta propicia um modo de pensamento complexo por meio de canais paralelos. Cada um deles adiciona uma camada ou peça singular a uma tessitura de sentidos que pode assumir muitas configurações. A depender do fio seguido, pode-se ganhar mais força a questão das lutas operárias ou a questão da obsolescência do trabalhador ao longo da história do progresso. Reconhece-se, em ambos os casos, um conjunto complexo de associações que problematizam as relações de trabalho ontem e hoje.

Se, em relação às modalidades usuais do cinema e da televisão, obras como *Deep play* e *A saída dos operários da fábrica em onze décadas* trazem formas de organização mais abertas das imagens e dos sons, propiciadas pelas condições flexíveis de produção e exibição nas galerias, Farocki realiza também obras instalativas com um grau mais elevado de condução do sentido. Uma delas, *A prata e*

a cruz (*The silver and the cross*, 2010), foi encomendada para a exposição *O princípio Potosí* (em Madrid, Berlim e La Paz), que contou com um total de vinte duas pinturas oriundas do período colonial, para as quais alguns artistas contemporâneos foram convidados a formular "respostas". Farocki foi responsável por abordar o quadro *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí* (1758), de Gaspar Miguel de Berrio, uma tela monumental, em formato panorâmico, que detalha as relações de vida e trabalho na cidade boliviana de Potosí. Como explica Nora M. Alter:

> Farocki, como os demais artistas selecionados para participar, fez uma obra que abordava o tópico da exibição, a história problemática de uma das minas de prata mais ricas do mundo. Os artistas e curadores envolvidos no projeto viajaram para a Bolívia, a fim de conduzirem pesquisas extensivas. Tomado em conjunto, o projeto curatorial e instalativo constitui um grande ensaio, composto de múltiplos estilhaços e fragmentos (ALTER, 2018, p. 300).

A cruz e a prata consiste em um filme de único canal, em formato *widescreen*, mas cuja superfície de projeção é divida horizontalmente, em duas seções de contornos praticamente quadrados. Cada um dos lados da imagem veicula, portanto, um conjunto específico de imagens que mostram, ora fotografias ou planos fixos do presente de Potosí, ora *close-ups* que ampliam, de maneira pormenorizada, alguns dos elementos da pintura de Berrio. Entre dos dois conjuntos, evidentemente, emergem associações dialéticas, de moldes mutáveis, mas que ultrapassam, em todo caso, o escopo particular de cada uma das seções. Por meio desse procedimento, que consiste basicamente em isolar determinados elementos, dispô-los nas duas áreas de projeção e destacar sua presença no plano geral da pintura, o diretor consegue recompor alguns fatores históricos e sociais que restavam imperceptíveis na superfície da pintura. De acordo com Alter, "Farocki examinou cada centímetro quadrado da pintura, de maneira meticulosa, operando uma análise iconográfica elaborada, a fim de expor aquilo que não é mostrado". Nesse sentido, o diretor acrescenta ainda uma voz *over* feminina, que mescla uma carga altamente descritiva com elementos de ordem poética. Sem deixar de prever intervalos de meditação e respiro — as pausas da voz, mas também as telas pretas inseridas por Farocki, de um lado ou de outro da tela — a

narração de *A prata e a cruz* realiza um movimento fundamental de contextualização e deslocamento daquilo que vemos[152].

Enquanto a pintura de Berrio "reflete um esforço de capturar uma história que já tinha 250 anos, Farocki produziu, 500 anos depois, uma história audivoisual que recoloca os 'perdedores da história' na esfera da consciência" (ALTER, 2018, p. 301). Destroçados pela injusta distribuição material e sensível do mundo colonial, submetidos a uma política invisível de genocídio, imposta pela metrópole, as populações indígenas e os trabalhadores escravos adquirem, no filme, um tipo de sobrevida provisória, no circuito das visibilidades. Se o sofrimento desses sujeitos parece, à primeira vista, estar ausente da representação de Berrío — submetida ainda à autoridade oficial da coroa espanhola — o gesto da montagem de Farocki se esforça, justamente, por revisitar a imagem e trazer à tona determinados traços da exploração e da violência colonial. Como em outras obras estudadas anteriormente, o cineasta encontra aqui um equilíbrio sutil da escritura fílmica, capaz de preservar a coerência da argumentação ensaística e, ao mesmo tempo, manter um intervalo aberto para o engajamento ativo dos espectadores. Como sugere, novamente, Nora M. Alter, "a crítica política de *A prata e a cruz* emerge na interação das imagens das duas telas e na inserção regular de telas pretas, que dão ao espectador tempo para pausar, pensar e contemplar a mensagem transmitida pelo comentário" (ALTER, 2018, p. 302).

5.2 Explorações da imagem sintética

Na instalação *Jogos Sérios*, de 2014, o cineasta alemão Harun Farocki realiza quatro vídeos interligados, para examinar duas tecnologias de simulação que o exército estadunidense utiliza na preparação de soldados. Uma delas, o Virtual Battlespace Simulator, é utilizada no treinamento de guerra, enquanto a outra, o Virtual Reality Exposure Therapy, é aplicada no tratamento de distúrbios pós-traumáticos relacionados a situações de combate. Nos vídeos, Farocki se dedica a expor e problematizar os condicionamentos imagéticos que tais programas implicam,

[152] Na versão original, cabe dizer, que difere da versão portuguesa que pudemos assistir, a voz *over* pertence a Cynthia Beatt, que havia sido a narradora de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, 22 anos antes. Para Alter, essa escolha de Farocki revela uma atitude similar entre as duas obras, que diria respeito ao ímpeto de examinar os elementos im/perceptíveis que residem nas margens do campo de visão — ou logo atrás dele (ALTER, 2018, p. 302).

em especial os relacionados à representação sintética e digital dos conflitos bélicos. Implicitamente, tais programas fornecem imagens sintéticas que esquematizam a realidade de maneira determinada e oferecem para os soldados um imaginário pré-configurado. Os usuários são estimulados a reconhecer, como presenças perigosas e inimigos em potencial, figuras específicas, um processo que joga com as aparências e os comportamentos humanos para proporcionar reações particulares por parte de quem olha.

Figuras 63A e 63B: VBS, em tela dupla, na parte I de *Jogos sérios*; VRET, em tela dupla, na parte III de Jogos sérios.

No VBS — ou VIRTUAL BATTLESPACE SIMULATOR — os inimigos representados possuem peles de cor marrom, feições de tipificação árabe, africana ou palestina, vestes árabes tradicionais (como a Kurtha ou a Burqa), trajes de operário, acessórios religiosos e evidentemente, explosivos (FIG. 63A). No VRET — Virtual Reality Exposure Therapy — os inimigos perdem nitidez e se tornam um tipo de zumbi ou fantasma, uma existência desprovida até mesmo da própria sombra (FIG. 63B). Esse programa de "treinamento" constitui um dispositivo que caracteriza o

"inimigo" com base em coordenadas visuais, raciais ou culturais *pré-estabelecidas* pelos "jogos" — jogos sérios, onde se aposta com a vida e a morte. O mundo plenamente programável da computação gráfica se torna o laboratório perfeito para moldar a realidade segundo os modos de exercício do poder militar.

Em *I: Watson is Down*, os jovens soldados em treinamento percorrem um território virtual em um tanque e encontram inimigos potenciais, no simulador VBS. Um instrutor, na sala ao lado, maneja o programa e dispõe as armadilhas, minas e emboscadas que os soldados, em equipes, devem aprender a enfrentar. Watson é atingido e abandona o jogo. Em *II: Three Dead*, o único vídeo com apenas um canal imagético, Farocki registra a encenação de um combate contra supostos terroristas em uma base de treinamento na Califórnia, organizada à maneira de um gigantesco set cinematográfico, construído em um espaço real, e que simula as condições de combate no Afeganistão. A participação de atores com fenótipos árabes reforça os critérios raciais utilizados para a construção do inimigo: homens não brancos, vestidos de maneiras específicas e muitas vezes com barba. Além disso, a frase "Allahu Akbar", que significa "Deus é grande", é pronunciada logo após o começo dos tiroteios, estabelecendo uma sutil conexão entre a religião e o terrorismo. Em *III: Immersion*, somos introduzidos ao VRET, um simulador para tratamento de distúrbios pós-traumáticos. Diferente do simulador de combate, o VRET é mais precário, com imagens de menor definição e ausência de detalhes importantes, como as sombras das personagens. Finalmente, em *IV: A Sun With No Shadow*, Farocki contrapõe e problematiza os dois tipos de simuladores.

Nesse quarto episódio da série, Farocki começa por mostrar que, no simulador VBS, feito para treinamentos de combate, o nível de detalhes do mundo representado é minucioso. Feito a partir de dados cartográficos reais, ele inclui colinas, vales, estradas, vegetações — e até mesmo um sol imaginário, que projeta sombras verossímeis para os objetos em movimento, como tanques de guerra. O instrutor é mostrado "decorando" esse mundo hiperrealista da simulação com objetos, como explosivos e latas de Coca-Cola, além de pessoas com traços árabes. De um lado da tela, vemos os personagens que ele vai fabricando, mudando as aparências e as roupas, anexando bombas que ficam presas aos corpos; do outro lado, uma cartela nos diz que são "inimigos mal armados, em guerras assimétricas". A seguir, vemos materiais relacionados ao VRET, o simulador para o tratamento dos traumas, com imagens feitas para suceder o combate e trazer a memória dos horrores da guerra.

Lemos, em uma cartela, que essas imagens recordam aquelas que preparam para a guerra — e um insert do VBS mostra novamente o tanque que se move, com sombra — mas as imagens da terapia não têm sombra. "O sistema de recordação é um pouco mais barato do que o de treinamento", lemos, antes de vermos lado a lado, comparativamente, as simulações de cada sistema (FIG. 64). E, na cartela final, Farocki constata que "ambos os sistemas fazem uso de imagens assimétricas", mas ele não chega a definir o que são essas "imagens assimétricas".

Figura 64: Comparação entre os dois sistemas de simulação, na parte IV de *Jogos sérios*.

Lembremos que, ao final de *Reconhecer e perseguir*, víamos duas imagens: a mão do trabalhador depositando peças na máquina e o míssil teleguiado do material de divulgação da Taurus. A narração nos dizia que o trabalho manual é eliminado dos países ricos e transferido para os país pobres, ao mesmo tempo que hoje em dia há mais guerras nos países pobres do que nos ricos. Antes que surja pela última vez o material de arquivo do míssil teleguiado na Guerra do Golfo, vemos a simulação digital de um míssil que se abre e espalha mil fragmentos, acompanhada de uma conclusão provisória: "As armas sofisticadas produzidas nos países ricos não encontram mais nenhum adversário à altura". A ideia de assimetria remete à noção de "guerra assimétrica [...] que se baseia, em grande parte, nas diferentes velocidades com que cada um dos lados faz guerra contra o outro" (MÜNKLER, 2003, p. 9). Por um lado, a corrida armamentista deixa de seguir o modelo da Segunda Guerra ou da Guerra Fria, por exemplo, e passa a consistir em "uma competição assimétrica entre armas de alta e de baixa tecnologia" (MÜNKLER, 2003, p. 10); por outro lado, "nas guerras assimétricas [...] a violência tende a se espalhar e permear todos os domínios da vida social" (MÜNKLER, 2003, p. 20).

A noção revela um descompasso seja na consecução das guerras contemporâneas, quando os "inimigos mal armados" estão sujeitos a uma dupla condição de assimetria. Há um desequilíbrio concreto, que diz respeito ao poderio aniquilador do exército estadunidense, mas também um desequilíbrio simbólico e imaginário, no que concerne à representação da realidade pelas novas tecnologias de simulação. Tais imagens, que oferecem ao mesmo tempo mais e menos do que o real — mais controle, mas menos complexidade, outra forma de assimetria — constituem mecanismos de controle que "domam a contingência e inculcam uma visão de mundo baseada em modelos de planejamento e de predição" (BALSOM, 2019, p. 367). O processamento digital dos inimigos e de seus universos é baseado, supostamente, em elementos empíricos, colhidos na observação da realidade, mas que são reconfigurados de acordo com o propósito da instituição militar.

Em vez das silhuetas ambulantes, em geral usadas como alvos em treinamentos armados, o simulador VBS opera com uma chave de representação "realista". Ele define as condições de treinamento. conforme aspectos "naturais" de iluminação, configuração do terreno, ambientação, atmosfera sonora e movimentação. A caracterização dos personagens obedece a esquemas computacionais extraídos de traços físicos ou culturais de povos específicos, mas convertidos em itens no menu de opções, para usufruto do instrutor. Tal imaginário, "baseado em evidências", é continuamente reproduzido e *sincronizado* nos circuitos da comunicação de massa. São as operações midiático-televisivas (jornais, séries, filmes), como *Homeland*, *24 Horas*, *American Sniper* (Clint Eastwood), além de jogos como *Doom*, *Call of Duty*, *Counter-Strike*, *America's Army*.

Essa representação sintética da figura do outro torna manifesta o artifício de construção da realidade implicado na lógica digital, que propaga visões duplamente "assimétricas" do mundo mostrado. A chamada "guerra ao terror", guiada inicialmente pelo racismo sem rosto que Butler denomina de "racismo amorfo", assumie uma implicação material que incide nos grupos de sujeitos cujas aparências externas remetem ao perfil do inimigo em potencial. Ainda que de maneira não enfática, Farocki ressalta de que modo as simulações de combate e treinamento moldam as percepções dos soldados, antes e depois da guerra. Certos atos, comportamentos, traços e acessórios estabelecem um *enquadramento* específico (para remeter à noção de Butler). Tal *enquadramento* orienta uma interpretação determinada sobre a aparência das pessoas, uma premissa arbitrária de

reconhecimento que vem acompanhada de um juízo perverso sobre a vida. Como afirma Paul Virilio:

> Não existe [...] guerra sem representação ou arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, antes de serem instrumentos de destruição, as armas são instrumentos de percepção, ou seja, estimulantes que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre órgãos do sentido e o sistema nervoso central, afetando as reações e a identificação e diferenciação dos objetos percebidos (VIRILIO, 1993, p. 12).

Os simuladores não são apenas parte da guerra e da sua preparação incessante, são ferramentas utilizadas para produzir mais guerra, armas que se retroalimentam, em curto-circuito com suas próprias representações. Equipamentos destinados a produzir o inimigo e também destruí-lo, ao imbricar o mundo real ao seu esquema digital — cuja codificação protege, evidentemente, a hegemonia do poder capitalista. Destrinchar tal sistema é uma atitude fundamental para se aumentar a compreensão sobre as formas de poder da atualidade, espalhadas de maneiras assimétricas no tecido social, bem como nas imagens do mundo contemporâneo. Ao contar para Kodwo Eshun, em debate de 2009, no Instituto Goethe de Londres, sobre a dificuldade de se obter permissão do governo para fazer o filme, Farocki cita Marker, em *A sexta face do Pentágono* (1968): se o Pentágono é inacessível nos seus cinco lados, devemos utilizar o sexto.

Trata-se, também, de um gesto de contrabando, que busca acessar um dos mecanismos centrais do poder contemporâneo e apreendê-lo por meio da observação cinematográfica. A camada de *performance* ou teatralidade, que se coloca em diversas situações, é especialmente reveladora sobre o processo filmado — quando os soldados precisam elaborar seus personagens nos jogos ou rememorar, reflexivamente, os traumas vividos. Nesse segundo caso, documentado em *Immersion*, é interessante notar a dimensão ambígua que tal *performatividade* adquire quando o último soldado, que estava pedindo à terapeuta para interromper o programa, é aplaudido, sorrindo, por uma audiência no extracampo. O gesto de Farocki, em última instância, nos leva a suspender as certezas usuais, em relação à situação mostrada, e a fomentar nossa atitude de reflexão.

* * *

Ao mesmo tempo em que Farocki se vale dos espaços de arte para dar

prosseguimento a suas investigações, sem perder uma posição consistente de autonomia e crítica, as obras se transformam ao ritmo da própria evolução tecnológica dos dispositivos. Em *Olho/máquina*, ele avaliou a função das imagens operativas na gestão da guerra e da vida cotidiana. Em *Deep play*, como vimos, a simulação digital da partida em uma das telas acarretava uma grande inverossimilhança em relação aos movimentos usuais do corpo humano. Em *Jogos sérios*, embora as configurações gráficas dos aplicativos do exército tenham qualidade superior, ainda revelam claramente sua condição de imagens sintéticas, sintetizadas por programas de computadores sem um referente real imediato. Na tetralogia *Paralelo* (2014), que abordaremos agora, composta por quatro pares de monitores grandes, o diretor acompanha a progressão da representação digital na história dos videogames e propõe reflexões acerca dos parâmetros que definem a construção das imagens.

Na primeira das partes, vemos a transformação de elementos específicos da computação gráfica ao longo da história das novas tecnologias eletrônicas. Em *Mistery House*, de 1980, um dos primeiros jogos de computador com recursos gráficos, a árvore é construída apenas com linhas bidimensionais brancas, na vertical ou na horizontal, contra o fundo negro. Além disso, sua função no cenário é meramente acessória, e não permite interações reais para o jogador. Também em *Pitfall*, de 1982, as árvores rudimentares, apesar de coloridas, são todas iguais, e servem apenas para delinear o fundo do cenário no qual a ação do jogo se desenrola. Em *King's Quest*, de 1984, ainda que continuem a ser decorativas, as árvores ganham em realismo, passam a variar de tamanho ou forma e projetam sombra. Em *The Legend of Zelda*, o clássico de 1986 para Nintendo, a vegetação rudimentar e sem função no jogo é desenhada por quadradinhos de pixels e não por linhas retas.

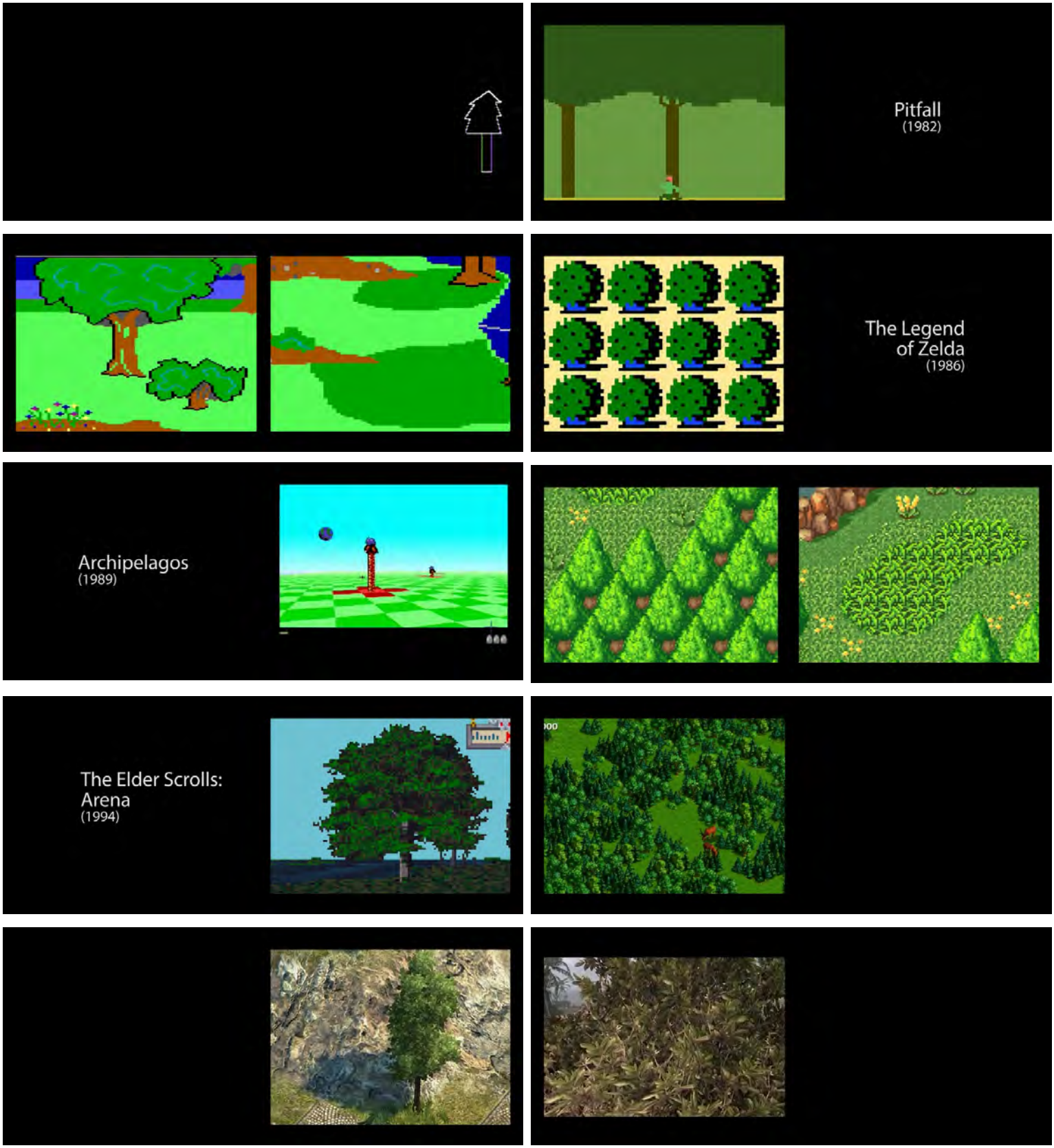
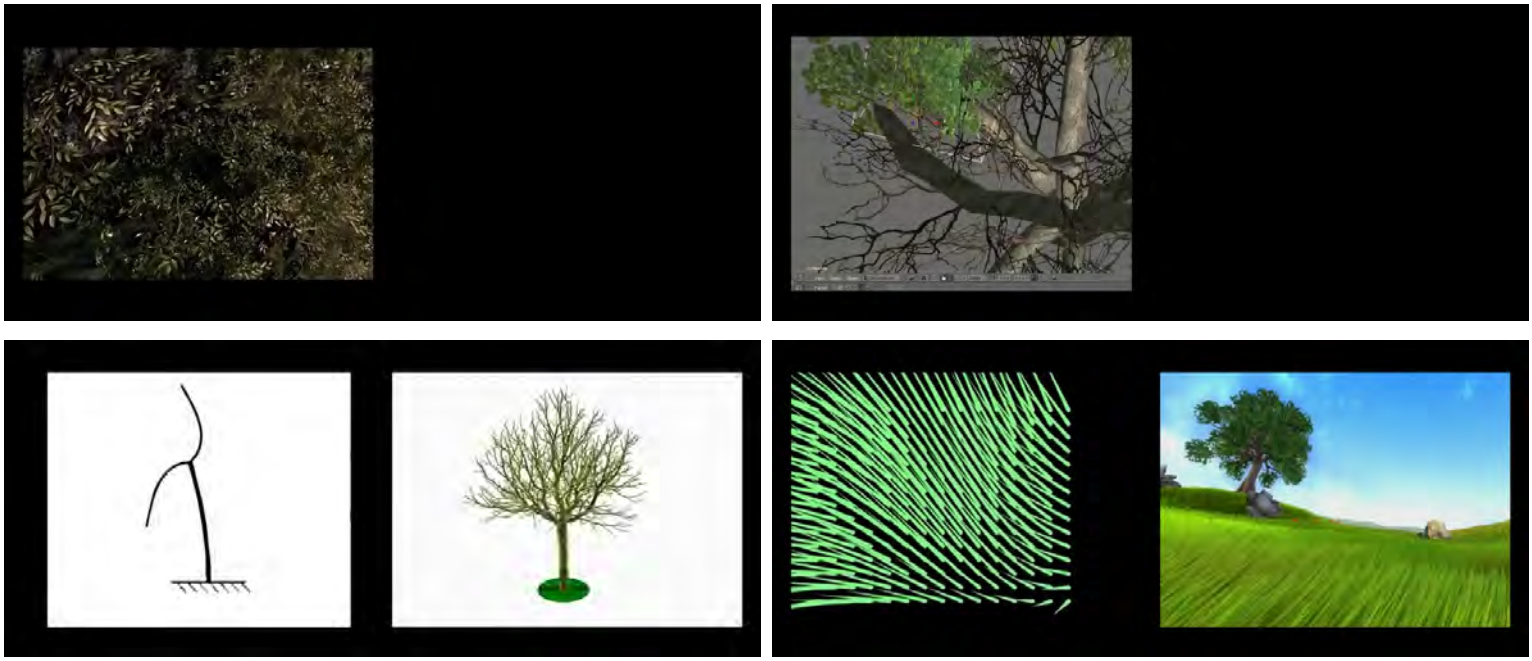


Figura 65A a 65J: Evolução das árvores, na parte I de *Paralelo*.

As árvores de *Archipelagos*, de 1989, constituem uma mudança ainda mais profunda: além de possuírem formas fantasiosas, construídas por pixels e programadas com movimentos que as fazem subir e afundar no solo, as árvores controlam o acesso aos quadrados vizinhos. Se o mundo no qual a ação dos jogos acontece possui, nos primeiros jogos da história, um interesse acessório ou ornamental, ele passa a adquirir uma função e um investimento de criação cada vez mais forte. Em *Secret of Mana*, um RPG de 1993 para Super Nintendo, as árvores são mais realistas e a vegetação rasteira simula o movimento do vento. Apenas um ano depois, em *The Elser Scrolls: Arena*, de 1994, um jogo de RPG para MS-DOS, as árvores ganharam um acréscimo notável de realismo e adquiriram contornos mais finos e cores mais graduais. Em *Anno 1602*, de 1998, as árvores, que já possuem detalhes aguçados mesmo se vistas em menor escala, surgem em terrenos mais amplos, como uma floresta, além de serem percorridas por animais que se alimentam de folhas. Um salto radical nos leva à sequência do mesmo jogo: em *Anno 1701*, de 2006, as árvores se movem com sutileza, ao sabor do vento, enquanto os pássaros voam pelos espaços representados na imagem. Os cenários permitem uma exploração em detalhes por uma câmera virtual, de modo que o olhar agenciado pelo jogo pode trafegar livremente entre ramos e folhagens.

"Em 30 anos", resume a narração, "[vemos] o salto de um desenho de palito para uma imagem que mal pode ser distinguida das imagens cinematográficas e fotográficas reais". O mundo representado em *Mistery House* é feito de linhas verticais e horizontais; o de *Zelda*, por pequenos quadrados acumulados como pixels; mas nos jogos contemporâneos, como mostra o plano de um software de programação de jogos, a arquitetura mobilizada é mais complexa. Enquanto vemos imagens sintéticas de plantas extremamente realistas, a narração adiciona que "as folhas e os ramos mal aprenderam a se mexer e a pergunta já passa a ser se o movimento é firme demais; talvez um galho fino deva ser curvar mais do que um grosso". Esse é o gancho para que Farocki introduza uma discussão sobre os movimentos do ar, pois ao passo que no cinema há o vento real e que se conjuga ao da máquina de fazer vento, nas imagens digitais existe somente um tipo de vento. Trata-se de "um novo construtivismo" — como ironiza a voz *over* — no qual a totalidade do mundo é forjada em cada ínfimo detalhe. Na tela da esquerda, vemos um tipo de esqueleto bidimensional e monocromático de árvore que se move de um lado para o outro, e na tela da direita "árvores computacionais" que mal podem ser discernidas das reais.



Figuras 66A a 66D: Modelos de árvores digitais na parte I de *Paralelo*.

Um corte na tela da direita traz uma árvore tridimensional sem folhas que se move, para um lado e para o outro, para a frente e para trás, em sintonia com o esqueleto que continua a dançar ao lado, mas que é logo substituído por um modelo digital de cerdas esverdeadas que se movem com um padrão de ondas. Elas rimam visualmente com o imenso campo em verde vivo que surge na tela da direita, com um vasto gramado, relativamente alto, que se movimenta ao ritmo das ondulações do vento. Vemos então uma comparação entre as duas telas acompanhada de uma trilha musical: na da esquerda, está a grama propriamente cinematográfica, embora com cores bastante lavadas; na da direita, a grama em cor mais viva de um outro modelo digital.

Sem trazer respostas enfáticas, Farocki combina elementos de maneira aberta entre as duas telas, no intuito de incitar o aparecimento de novos sentidos e possibilidades de entendimento. A montagem se vale de dois princípios de alternância: um que valoriza o cotejo simples entre elementos mostrados simultaneamente, outro que realça certa progressão, seja do discurso do filme ou da computação gráfica ao longo do tempo. Em vários momentos, uma das telas é apagada para dar destaque à imagem que subsiste na outra (de maneira exclusiva), artifício que sublinha alguns aspectos dos materiais. Se o mero encadeamento das

imagens bastaria para sugerir uma evolução linear dos jogos digitais em direção ao realismo ou ao hiperrealismo, as operações cinematográficas efetuadas por Farocki trazem à tona relações transversais que complexificam a discussão. O acompanhamento da voz *over*, bastante moderado e nunca excessivo, traz à tona uma série de cruzamentos, bifurcações ou deslocamentos. A problemática central é a alternância entre a imagem digital e a fotografia: a primeira, com seus atributos que imitam e superam o real, coloca em xeque a segunda, que serve de base para o cinema. Em torno desse eixo, vemos surgir nuances e questões que não estão necessariamente contidas em cada material isolado, nem na progressão linear das representações.

Começamos a acompanhar mudanças na visualização gráfica de outros elementos dos jogos digitais, para além das árvores que dominam os minutos iniciais: primeiro as manifestações do fogo e da fumaça, depois a reprodução dos variados tipos de água. Através das numerosas imagens forjadas em computador, vemos como a recriação aquática se torna cada vez mais realista nos *games*, ao adquirir movimentos complexos, transparência, gradações de cor e luminosidade. Novamente, a fronteira entre a captação fotográfica e a simulação da realidade se torna quase indiscernível. Em dado momento, quando representações rudimentares da água são dispostas em alternância com cópias digitais perfeitas do mar, ouvimos que as comparações entre as imagens reunidas em *Paralelo* "também mostram o desenvolvimento de uma forma simbólica para o realismo cinematográfico; da abstração para o concretismo". Se isso evidencia um deslocamento no qual grande parte do investimento dos construtores de jogos passa a ser a simulação de um universo autônomo, é preciso reconhecer que foi o próprio modelo de jogo que mudou. Não se trata mais de uma atividade disposta, de maneira circunscrita, a determinados limites de tempo e espaço, uma definição próxima à de Huizinga (2000), por exemplo, mas sim de uma expansão voraz do imaginário que busca, cada vez mais, ocultar suas divisas ou suplantá-las.

Paralelo se esforça em reinserir as imagens coletadas em um fluxo amplo de representações — digitais ou não — a fim de encontrar critérios possíveis de compreensão e análise para as novas tecnologias de visão. As inserções dos comentários em voz *over* estabelecem associações e deslocamentos que colocam a estética computacional em perspectiva, seja no tocante a seus desenvolvimentos internos, seja nos seus nexos com outros elementos. "Costuma-se dizer que, no

passado, só podiam ser feitos objetos com quadrados, da mesma maneira que os egípcios, conforme se diz, só podiam desenhar as pessoas de perfil". Ouvimos essa frase enquanto vemos a imagem de uma chama — o fogo surgindo é claro como elemento simbólico da criação — que revela seus pixels, em função do método de representação ainda rudimentar. Subentende-se que, assim como a história da arte que remonta ao Egito apresenta transformações nas técnicas imagéticas disponíveis, também as representações digitais podem ser compreendidas como uma linhagem de transformações técnicas e estilísticas ao longo do tempo.

Mas a arte egípcia não é para os *games* simplesmente um antecessor ou ponto de referência; ela serve também como campo discordante, ou ponto remoto de origem para uma vereda paralela. "A maioria dos pintores da era moderna rejeitou a história oficial pela qual a arte representativa era limitada inicialmente, tendo-se avançado mais tarde, após alguns contratempos, para a fotografia", sugere a narração. Seja pela via do distanciamento ou da aproximação entre as formas e os tipos de imagens, o importante é perceber a ocorrência de um movimento mais complexo, irredutível à mera evolução linear ou aos contornos de uma tradição.

"A história de uma forma imagética pode ser tomada como mote para o desenvolvimento de um tipo diferente de imagem: pintura; cinema e fotografia; imagens de computador". Aventa-se, com tais palavras, que mais do que uma "tradição" delimitada por moldes estritos, existiria um ritmo de transferência tecnológica entre campos imagéticos distintos, de modo que uma determinada história das formas possa servir de modelo para uma categoria visual outra. Mais do que uma tradição, trata-se de contínuas operações de translação e tradução, que reconfiguram os diferentes campos da imagem entre si. A fotografia e o cinema, mídias dominantes durante mais de cem anos, serviram não apenas para a informação e o entretenimento, mas também para a pesquisa científica e a documentação. Na atualidade, o bastão teria sido passado às imagens geradas por computador — o que Farocki retrata ironicamente ao mostrar uma tocha olímpica sendo acesa, em um jogo digital antigo, logo após ouvirmos as palavras "pintura — cinema e fotografia — imagens de computador". *Paralelo* se detém em uma ontologia das animações computacionais, ao mesmo tempo em que medita sobre os procedimentos de representação envolvidos e indaga sobre as ramificações dessa mídia cada vez mais dominante.

"Os criadores das imagens computacionais", ouvimos, "não precisaram esperar por milhares de anos até a Renascença: desde o princípio, as imagens

estiveram estreitamente associadas ao trabalho de técnicos e cientistas". Trata-se, de novo, de uma compreensão das forças tecnológicas em ritmos de transferência, dotados por vezes de certa autonomia. Essa é uma questão presente ao longo de toda a obra do cineasta: os avanços da construção civil, em *Como se vê*, são inseparáveis da criação de novas armas mecanizadas e das representações computacionais. Mais do que os comentários em voz *over*, são as imagens que enfatizam o cálculo numérico que inscrevem tal questão em *Paralelo*, como os modelos com diagramas, gráficos, eixos e vetores de movimentos, programas de modelagem digital. Ao final da sequência das representações aquáticas, por exemplo, vemos a sucessão de seis modelos diferentes para a simulação das ondas, cada um com seus próprios filtros e atributos visuais. Depois, um programador de jogos é mostrado no computador na tela da direita enquanto na tela da esquerda vemos o seu trabalho de modelar e distribuir as nuvens no céu.

Enquanto na representação do cinema uma onda, ao se quebrar antecipadamente na superfície do mar, pode servir de pista para algo mais profundo, como um navio naufragado, no jogo digital as águas são, muitas vezes, desprovidas de um fundo efetivo. É o que mostra o ponto do vista da câmera virtual do jogo, que mergulha na imensidão líquida para mostrar que as rochas e a superfície da água flutuam sobre o vazio. Para a narração, o fundo vazio escancarado pelo modo da câmera virtual "faz recordar a criança que corta e abre uma boneca para comprovar o mistério da representação". Seria isso um indicador da tendência geral dos efeitos de realidade, que iludem os nossos sentidos? Uma resposta possível está em uma anedota contada na penúltima sequência do filme, enquanto vemos uma colagem digital meio tosca, meio *kitsch*, de pássaros que se alimentam das flores roxas de um ramo de planta. A narração conta que, segundo a lenda, o grande Zeuxis podia desenhar frutos de uma maneira tão realista que os pássaros flutuavam para tentar apanhá-los. É a mesma história que Kittler utiliza para introduzir a distinção entre as artes tradicionais e as mídias técnicas com base na noção de "simulação", termo que remeteria para ele à "convergência entre medialidade e realidade" (KITTLER, 2012, p. 37). O teórico das mídias, contudo, se vale de uma versão ligeiramente modificada do relato:

> Na tradição grega, existem anedotas paradigmáticas legítimas sobre uma competição entre dois pintores, ambos os quais reivindicavam ter cumprido plenamente o suposto postulado aristotélico de uma μίμησις φύσεως, uma imitação da natureza. O primeiro pintor, cujo nome era Zeuxis, criou uma

> pintura com uvas notadamente realistas. Seu competidor, na verdade, conseguiu ver que as uvas eram pintadas, mas um grupo de pássaros imediamente atacou a pintura, acreditando que as uvas eram mesmo reais. De acordo com Kant, essas duas reações exemplificam a diferença entre arte e vida, satisfação desinteressada e desejo. Mas a questão não acaba meramente nesse ponto. Coube a Parrhasios, o competidor de Zeuxis, levar a competição para um outro nível. Quando ele apresentou sua obra para a apreciação de Zeuxis, um véu ainda estava pendurado sobre a pintura. Zeuxis quis puxá-lo para olhar melhor, mas quando tentou estender sua mão em direção ao véu, percebeu que ele também era pintado. A simulação de primeira ordem, portanto, foi capaz de enganar os olhos dos animais, enquanto a simulação de segunda ordem foi também capaz de enganar os olhos dos humanos (KITTLER, 2012, p. 37).

Não nos cabe especular por que Farocki, leitor de Kittler e presumivelmente conhecedor da anedota na íntegra, preferiu destacar apenas uma das ordens de simulação envolvidas. Isso se deve, talvez, à organização econômica do texto no filme ou ao desejo de não esquematizar tão diretamente a oposição entre humano e animal, mas pode também indicar que para ele os níveis de simulação não são excludentes e funcionam, antes, por camadas sobrepostas. E pode apontar para uma compreensão mais global sugerida pelo próprio Kittler, para quem a anedota demonstra que "as artes e as mídias lidam fundamentalmente com o engano dos órgãos sensoriais" (KITTLER, 2012, p. 38). Com uma diferenciação importante:

> As artes tradicionais, que consistiam em habilidades manuais segundo a acepção grega, produziam somente ilusões ou ficções, mas não simulações como as mídias técnicas. Tudo que era estilo ou código nas artes registrava uma distinção que é exatamente o oposto dos padrões técnicos.
> Os estilos artísticos eram certamente modos de influenciar os sentidos do público, mas não se baseavam em medições das habilidades *e* das inabilidades da percepção visual, como o uso padrão das imagens alternadas no cinema; baseavam-se nas aproximações, nas convenções e no puro acaso envolvido na disponibilidade histórica das matérias-primas (KITTLER, 2012, p. 38).

Na sequência final de *Paralelo*, Farocki elabora uma meditação adicional acerca das relações entre o cinema e a simulação digital, ao mostrar duas imagens de nuvens no céu colocadas lado a lado. Uma delas é uma animação digital que não contém as variações de luminosidade típicas da película; a outra, uma imagem cinematográfica em preto e branco. "Talvez as imagens de computadores vão assumir funções previamente assumidas pelo cinema", ouvimos. "Talvez isso libere o cinema para outras coisas". Trata-se de uma atualização do célebre ensaio de Bazin "A

ontologia da imagem fotográfica" (BAZIN, 2014a), no qual o crítico francês proclamava que a invenção da fotografia teria libertado a pintura da sua obsessão pela verossimilhança. Ao mesmo tempo, o novo céu arquitetado nos computadores, baseados no cálculo e na medição, não deseja atrair os grupos de pássaros. Como problematiza a narração, sem apresentar uma conclusão definitiva, tal céu deve ser povoado por criaturas projetadas pelos seus próprios construtores. As promessas estéticas das tecnologias de simulação são inseparáveis da ideia de um mundo inteiramente controlável.

As partes subsequentes da instalação, que investigam aspectos mais delimitados das imagens sintéticas, ressaltam por vezes os vínculos dos videogames com determinados gêneros e estilos narrativos do cinema, como o faroeste. Como dissemos, a questão da simulação digital não se resume à verossimilhança e ao efeito de realidade que dominam grande parte dos investimentos nos jogos. Há outras questões de representação envolvidas. *Paralelo II*, que se propõe a investigar as fronteiras e os limites dos jogos de computador, começa justamente com *Minecraft*, um caso de 2009 que representa um "retrocesso" em termos de realismo cinematográfico, uma vez que o mundo é todo arquitetado com imensos blocos quadrados. "O mundo existe se não o estamos olhando?", pergunta a narração, enquanto começamos a ver trechos com o ponto de vista do jogador sobrevoando terrenos variados. À medida que o olhar avança em cada cenário, as linhas do horizonte também se movem, expandindo infinitamente as dimensões do mundo representado. A tela não é centrípeta nem centrífuga — para remeter a um outro texto de Bazin (2014b) — ela se tornou infinitiva. O jogador está permanentemente no centro do universo, tal qual uma criança que faz uma longa viagem de trem ou carro, segundo a narração, tem a sensação de que "tudo o que passa [na tela] foi colocado ali somente para mim, surgindo do vazio e desaparecendo de novo, em direção ao vazio".

Além de *Minecraft*, o cineasta lança mão de outros jogos: um de faroeste (*Red Dead*), um jogo de ação/simulação (*GTA IV* e/ou *V*), um jogo de simulação de vôo (aparentemente uma das missões de *Battefield 3*), um jogo de skate (*SKATE 3*). Em todos eles, chama atenção o método "experimental" de apropriação não apenas das imagens, como também da jogabilidade dos *games*[153], dado que Farocki os utiliza

[153] Jogabilidade é um termo utilizado pela indústria de jogos e pelos programadores para se referirem às experiências oferecidas ao jogador na sua interação com o sistema do jogo: o conjunto de suas

para testar as possibilidades de agenciamento do corpo em relação ao espaço. Fica patente, no conjunto, um duplo impulso dos jogos mostrado no tocante às fronteiras do espaço. Primeiro, a tendência a "esconder" os limites dos cenários, a "proteger" os personagens controlados de qualquer choque direto com esses muros invisíveis e a "punir" qualquer transgressão com morte ou perda do controle da ação. Almeja-se, portanto, um princípio fundador de todo e qualquer jogo: que as regras e os limites sejam respeitados. Mas esse princípio entra em contradição com a tendência das máquinas de simulação de substituirem a realidade por um mundo que emularia, dentro das suas formas de representação, a contingência e a verossimilhança dessa realidade. É esse o segundo impulso dos jogos: atender às necessidades do olhar, na imbricação entre personagem e jogador, de modo a garantir o máximo de plenitude, e logo de alienação. Os dois impulsos são complementares, e buscam, no fim das contas, manter o jogador em um estado de imersão inquebrantável em determinada realidade digital.

A terceira parte de *Paralelo* aprofunda algumas das limitações e abstrações dos modelos de espaço-tempo projetados: no início, vemos como pode-se entrar no decorrer de um determinado evento — um tiroteio violento — e sair com um simples comando. A câmera virtual de Farocki, que agora sabemos ser usada como estratégia experimental para descontruir as superfícies do jogos digitais, faz um imenso movimento de *zoom out* em relação ao centro do tiroteio. Evidencia-se que a cidade representada vai se tornando incompleta e vazia quando nos afastamos do foco da ação e também que, para além dos limites do cenário, existe um fundo falso, assim como no teatro. "O mundo termina, como em um tabuleiro". Outras falhas são examinadas, como o fato dos corpos atravessarem as folhas e as estátuas maciças estarem ocas por dentro. "Os objetos não têm existência para além de si mesmos. [...] Cada uma de suas características deve ser especificamente construída". Mas como afirma Erika Balsom, ressaltando um lado lúdico e de experimentação:

> Nem tudo é sobre a perda: este é um mundo de espaço acionável, aberto ao controle e à manipulação do jogador, pelo menos dentro dos parâmetros estabelecidos pelo jogo. Torna-se muito claro ao longo de *Paralelo* que, para Farocki, o prazer e o interesse nos jogos encontra-se na exploração do mundo e de seus limites, de preferência a qualquer narrativa ou objetivo.
> Isso fica especialmente visível nos últimos capítulos de *Paralelo*, que

---

regras, a conexão do jogador com o universo representado, os desafios e as maneiras de abordá-los, o enredo definido e as possibilidades de tomar decisões dentro dele etc.

> sondam as limitações, fracassos e falhas desses mundos dos games. Por um lado, serve para inflar suas promessas de expansividade e liberdade. Por outro, contudo, ao desvencilhar elementos do jogo orientados a transmitir a progressão para, ao contrário, comemorar defeitos aparentes ou falhas, Farocki encontra oportunidades inesperadas para o jogar dentro do jogo, momentos lúdicos que residem dentro e ao lado de não importa qual narrativa esteja em andamento (BALSOM, FAROCKI, 2019, p. 106).

Na quarta e última parte da instalação, a questão principal é o modo de ser dos personagens — em particular figurantes — dos jogos. "O herói é lançado nesse mundo", nos diz a narração, enquanto vemos diferentes protagonistas parados sem propósito no meio de um cenário. "O herói não tem pais nem professores; ele precisa aprender por si mesmo quais regras são válidas. Ele se aproxima das pessoas". Inicia-se então uma série de "brincadeiras" ou experimentações que se destinam a testar as fronteiras entre as pessoas, conforme representadas em diferentes cenas ou situações dentro dos jogos. Coloca-se à prova as reações das pessoas quando são empurradas, agredidas ou ameaçadas; quando têm seus caminhos obstruídos; quando são pressionadas ou atacadas. De modo geral, o que salta aos olhos é a repetição irreal de um determinado comando previsto na programação do jogo ou a limitação na liberdade humana, quando cada comportamento é orientado por um código.

* * *

Desde cedo, em suas obras de ensaio, como *Peter Lorre – A dupla face* (1984) e *Como se vê* (1986), Farocki se empenhou por reforçar, por meio do intervalo e da repetição, as influências não imediatas entre os elementos fílmicos. O desejo de enfrentar as formas convencionais da narrativa no cinema o levou, frequentemente, a organizar a escritura fílmica como um campo de forças ou uma constelação aberta, propicia ao engajamento ativo do espectador. Tomemos, por exemplo, *Como se vê*, em um tipo de exercício imaginário, e arranquemos algumas das imagens do fluxo que foi estabelecido pela montagem. Se, a seguir, dispusermos essas imagens sobre a superfície de uma mesa, à maneira de uma prancha warburguiana, poderemos estabelecer entre elas ilações variadas, que não se resumem à sequência do filme, mas que tal sequência, aliada à narração em voz *over*, intensifica com grande habilidade. A compreensão espacializada dessas relações, em todo caso, nos ajuda a compreender a lógica "distancial" da montagem farockiana, bem como as novas perspectivas que

ele encontra nos espaços de arte.

No conjunto de obras tratados neste capítulo, com efeito, junto a outras do capítulo anterior, que se baseiam no princípio da montagem transversal, há uma constante renovação da atitude do diretor de dissociar e recombinar as imagens do mundo. Sem abandonar os fundamentos distintivos de sua poética, ele torna concreta, por meio da multiplicação das telas, o movimento de combinação lateral dos materiais convocados. Os espaços de arte fornecem, assim, condições diferenciadas de ordenação e comparação para o pensamento, que estimulam, por outros caminhos, o surgimento de sentidos imprevistos entre as coisas mostradas. A própria constituição do filme, enquanto forma que pensa, adquire uma modalidade renovada diante das novas condições de produção, um aspecto que pode ser nuançado, em determinadas obras, por meio da comparação entre a versão de um único canal e a versão instalativa (composta por duas ou mais telas).

Sem pretensão de cumprir esse aprofundamento neste texto, daremos alguns exemplos que ajudam a melhor situar o debate. O tríptico *Olho/máquina*, que precede a realização do ensaio fílmico *Reconhecer e perseguir*, pode ser visto, sem nenhum propósito de hierarquização, como um processo gradual de investigação sobre o tema da automatização da visão — em especial dos mísseis teleguiados — presente em ambas as obras. A primeira das partes, *Olho/máquina I*, foi terminada em 2001, e as outras duas em 2003, sendo que cada uma delas destaca questões diferentes das imagens operativas e das conexões entre as tecnologias civis e militares. O que nos interessa, contudo, é que a versão instalativa traz quatro diferenças básicas em relação à versão de um único canal. Primeiro, há maior quantidade de materiais, pois embora os contextos citados permaneçam quase idênticos à versão de canal único, as peças instalativas trazem amostras mais numerosas para cada situação. Segundo, a ordenação da montagem se modifica entre um caso e outro. Terceiro, não há narração em voz *over*, que é substituída por cartelas silenciosas, embora permaneçam a trilha sonora e os depoimentos de especialistas (militares e computacionais). Quarto, evidentemente, a tela dupla permite que as imagens apareçam lado a lado constantemente, ainda que a versão de canal único, lembremos, emule a tela dupla em alguns momentos, ao dividir a tela em duas seções transversais.

O principal efeito produzido, a nosso ver, é uma maior expansão e abertura em potencial, nas instalações, da rede de sentidos e relações construída pela montagem, uma vez que as conexões entre imagens de contextos díspares tornam-se mais

frequentes. O início de *Olho/máquina I*, por exemplo, traz as mesmas imagens dos bombardeios e mísseis teleguiados, que vemos em *Reconhecer e perseguir* (em uma das cartelas de letreiros, lemos que são imagens de câmeras suicidas). Mas, após essas cenas, não somos conduzidos imediatamente ao comercial da Taurus e ao simulador de bombas alemão, de 1943. Em vez disso, Farocki insere uma sequência de imagens aparentemente feitas por câmeras de vigilância — com pontos de vista fixos e sem cores — que trazem operações de reconhecimento visual nos corpos humanos em movimento, além de setas e notações que contabilizam o tráfego, de veículos ou pessoas. Vemos, ainda, um modelo digital da arquitetura de uma ponte; e um esquema gráfico que representa, no computador, a decomposição do movimento humano em suas poses instantâneas (à maneira das cronofotografias de Marey e Muybridge). Finalmente, passamos ao plano do trabalhador colocando peças na máquina, presente também em *Reconhecer e perseguir*. Mas, na outra tela, ao lado dele, situa-se uma outra imagem de reconhecimento automático e vigilância, que mostra um homem que caminha dentro de um cômodo e, em dado momento, cai ao chão. "A guerra foi logo esquecida", lemos em uma cartela que surge na outra tela, substituindo a imagem do trabalhador. É só então que Farocki insere a associação, entre uma tela e outra, desse mesmo trabalhador e do míssil teleguiado da Taurus, como havíamos visto em *Reconhecer e perseguir*.

Sem querer delimitar o sentido exato para essa sequência de abertura, de *Olho/máquina I*, constatemos apenas que ela mobiliza uma gama de elementos temáticos aumentada, em relação a *Reconhecer e perseguir* — ainda que vários desses elementos sejam convocados, mais tarde, na montagem de um só canal. Esse aspecto se repete, com muitas variações, em outros trechos passíveis de comparação entre o tríptico e a outra versão. Essas diferenças de construção entre uma obra e outra, cabe dizer, nos ensinam sobretudo que o processo de pensamento cinematográfico, para Farocki, consiste em um exercício de ensaio contínuo e de experimentação aberta com os materiais reunidos. Cabe mencionar, nesse sentido, que o diretor realiza uma terceiro obra, também instalativa, com base nos mesmos arquivos utilizados em *Olho/máquina* e *Reconhecer e perseguir*. Em *Uma saída* (*Ausweg*, 2005), inspirada na citação brechtiana de que "a guerra sempre encontra uma saída" (extraída da peça *Mãe Coragem*), a montagem delineia, com grande concisão, as vias de transferência tecnológica entre os escopos da guerra e da produção cotidiana de uma sociedade capitalista.

O filme *Imagens da prisão*, como dissemos anteriormente, também tem uma versão instalativa cujo título, *Pensei que estava vendo condenados*, remete a uma frase proferida por Ingrid Bergman em *Europa 51* (1952). Nesse caso, além da montagem em tela dupla, da ordenação alternativa do material e do uso de cartelas de comentários em vez da narração em voz *over*, há uma diferença fundamental em relação à montagem de um único canal. Em *Pensei que estava vendo condenados*, Farocki recorre apenas a imagens que são operativas ou que foram produzidas pelas câmeras de vídeo da prisão. Ele não utiliza, como acontece em *Imagens da prisão*, materiais de arquivo que pertencem à história do cinema, nem trechos de filmes feitos pelo estado acerca de suas próprias instituições. Embora acarrete um enfraquecimento da dinâmica dialética da narração, tal aspecto nos parece reforçar certos problemas ligados aos deslocamentos do olhar em um sistema de controle e de exercício do poder apoiado pela imagem técnica.

Sobre *A saída dos operários da fábrica em onze décadas*, por fim, que é uma versão instalativa atualizada do filme *A saída dos operários da fábrica* (1995), cabe reiterar apenas que a multiplicação das telas oferece uma outra estrutura de apreensão para as imagens e seus sentidos. Em todos esses casos, contudo, cabe reiterar que, independente do meio utilizado (cinema ou instalação), é uma atitude crítica similar que motiva o trabalho da montagem do diretor, ao combinar diferentes imagens do mundo e submetê-las a um movimento peculiar do pensamento. Há, em suas instalações, uma "qualidade ensaística" significativa, e que acarreta, inclusive, desenvolvimentos importantes para o gênero do ensaio fílmico, na medida em que vão "além da forma audiovisual bidimensional do ensaio direcionado à sala de cinema, e a traduzem em uma instalação tridimensional" (ALTER, 2018, p. 299). É também nesse espírito que o diretor, em outra instalação, *Sobre a construção dos filmes de Griffith* (*Zur Bauweise des Films bei Griffith*, 2006), considera a emergência da técnica do plano/contraplano no repertório expressivo de Griffith. Por meio da espacialização em duas telas, ele elabora uma reconfiguração analítica de duas obras do diretor, *Operador* (*Operator*, 1911) e *Intolerância* (*Intolerance*, 1916). Como afirma Rick Warner (2016, p. 50):

> [Farocki] caracteriza sua própria prática imagética como derivada desse procedimento fundador do cinema narrativo, ao mesmo tempo em que sugere que o uso revisado e amplificado que ele próprio faz do plano/contraplano preserva algo do frescor de invenção e da vasta gama de aplicações que

Griffith tem em mãos, sem se aproveitar completamente.

Cabe retomar, brevemente, um artigo de 1981 publicado por Farocki na revista *Filmkritik*, intitulado "Plano/contraplano: A expressão mais importante da lei do valor cinematográfico" (FAROCKI, 2013, p. 83). Nele, o diretor realiza uma reflexão prolongada sobre a referida técnica, não apenas no sentido de criticá-la, mas também de refletir sobre formas alternativas de utilizá-la. Segundo Warner (2016, p. 47), o cineasta trairia, no artigo em questão, sua aspiração de reorientar o dispositivo cinematográfico em prol de um pensamento ensaístico. Ele escreve, por exemplo: "Posiciono-me sobre o plano/contraplano fazendo tomadas de *ambos* os lados. Uma vez reunidas, elas produzirão uma *outra imagem*, e aquilo que se encontra entre as imagens também vai se tornar visível" (FAROCKI, 2013, p. 97). Tal aspecto, em particular, encontra uma atualização bastante sofisticada em seu método de montagem transversal, no qual as relações entre as imagens são pensadas em duas ou mais telas. De uma maneira abrangente, mas que encontra, a cada vez, uma configuração singular, cabe notar que o próprio cinema e a atividade de produção imagética são submetidos, nas montagens transversais e instalativas de Farocki, a um movimento contínuo — e simultâneo — de crítica e renovação.

5.3 Como correm os cavalos?

Anselm Franke (2014) conta que, quando nos deixou em julho de 2014, Farocki estava começando a trabalhar em um filme sobre Marey, Muybridge e as origens do cinema. Tal projeto, que permaneceu e permanecerá inacabado, tinha como título provisório *Bewegte Körper* ("Corpos Moventes"), e previa uma instalação de múltiplas telas para responder a uma questão colocada por e-mail a Matthias Rajmann, um de seus principais colaboradores: "O que é possível ver, hoje, em um corpo movente?" (FAROCKI *apud* BALSOM, 2019, p. 360). Nossas evidências para discutir e expor a ideia geral de *Bewegte Körper* serão quase inteiramente baseadas no excelente artigo de Erika Balsom (2019), que retraçaremos em grande medida. Ainda que se trate de um gesto de arqueologia especulativa frágil, que ultrapassa em boa medida os propósitos desta tese, consideramos que apresentar brevemente esse projeto é uma maneira de repercutir as questões colocadas e de contribuir para futuras

pesquisas que continuem a compor, inspiradas talvez no esforço incansável de Farocki, um mapeamento cognitivo das representações de mundo que atravessam as novas máquinas e tecnologias da imagem. Balsom explica que:

> O projeto interrogaria a captura do movimento animal e humano, sua análise e síntese. Farocki reuniu um vasto conjunto de materiais para serem incluídos. Os estudos cronofotográficos de Marey e Eadweard Muybridge formaram seu ponto de partida histórico. Muybridge e Marey são frequentemente considerados juntos como cronofotógrafos, um agrupamento que corre o risco de desconsiderar diferenças significativas que existem entre suas respectivas empreeitadas. Como Marta Braun detalhou, Muybridge considerava-se acima de tudo um artista, e utilizou um dispositivo de múltiplas câmeras que não era confiável para propósitos científicos, mas alcançou resultados estéticos. Braun afirma que Muybridge, diferentemente de Marey, não podia ter esperanças de realizar uma investigação realmente científica do movimento: ele simplesmente não tinha a bagagem, o treinamento, os instrumentos ou o conhecimento necessários. No caso de *Corpos moventes*, em vez de enxergar Farocki tratando essas duas figuras como partes de um projeto comum, podemos pensar que ele estava interessado precisamente em suas divergências, em entender o campo da cronofotografia como internamente diferenciado, atravessando a Arte e a Ciência para perseguir múltiplos objetivos. [...] Na virada do século XX, a Arte e a Ciência podem ter possuído diferentes impulsos e métodos, mas a investigação do movimento corporal atravessa ambas — algo que se relaciona fortemente com as diversas aplicações das novas formas de análise e síntese do movimento que existem hoje, que se manifestam seja nos domínios da ergonomia e da guerra, seja no cinema popular e nos videogames.
> Farocki chamava as imagens de Marey e Muybridge de *Vorbilder* — imagens-modelo, imagens-precursoras — das quais ele partiria, para examinar seus descendentes no século XXI (BALSOM, 2019, p. 360-361).

Se, em seus trabalhos anteriores, Farocki lidava com imagens operativas em contextos institucionais de guerra, controle e consumo, *Moving bodies* examinaria as formas de representação e apreensão visual do movimento com ênfase nos corpos individuais. Mais especificamente, o plano era explorar de que maneira a representação dos corpos por meio de certas tecnologias trazia um campo de normatização ou modulação de seus movimentos, em prol de parâmetros de eficiência e controle. Com a ajuda de Rajmann, conta Balsom (2019, p. 391), o cineasta pesquisou tecnologias usadas para identificar ou analisar indivíduos com base em seus padrões de movimento corporal. Também coletou materiais televisivos que comparavam os movimentos de dois esquiadores por meio de uma sobreposição entre seus corpos em câmera lenta, além de inúmeros vídeos de divulgação realizados por empresas de robótica ou de computação gráfica. Uma das pastas do projeto, dedicada

a uma empresa de robôs caninos, a Boston Dynamics, continha "11 vídeos de teste, dentro e fora de laboratório, de vários protótipos" (BALSOM, 2019, p. 361). Havia também uma cópia do filme *Mundo Futuro: Ano 2003, Operação Terra* (*Futureworld*, 1976), conhecido como um dos primeiros longas-metragens a utilizar computação gráfica, além de uma coleção de avatares de videogames, em uma pasta intitulada "Corpos Virtuais". Segundo Balsom (2019, p. 362):

> O material reunido para o projeto, guardado no laptop de Farocki, vai do final do século XIX ao início do XXI. Com pequenas exceções (como *Futureworld*, e um vídeo relacionado, que parece ser a primeira animação em 3D da história, uma imagem de mão humana renderizada por Ed Catmull e Fred Parke, em 1972), o século XX é apresentado principalmente como uma ausência estruturante.

Ela cita Franke para complementar (em um trecho que optamos por estender):

> Entre Marey e a tecnologia de captura do movimento, reside o século XXI: a industrialização da morte, e a vitória do capital; a tecnologia a serviço da absoluta negação da vida, e a reconstrução da vida como a sua inscrição naquilo que se poderia chamar de "fábrica social"; a subsunção da vida perante o capital. Farocki se dedicava a observar e diagnosticar o imenso avanço da tecnologia no reino das coisas complexas (logo, da vida), e o elo entre esse avanço e a lógica da produção e da guerra. Ao mesmo tempo, ele observava o colapso das distinções, das conflações dialéticas do neoliberalismo. Por um lado, o campo de batalha (que aspira à sua própria "higiene" e aos seus "cálculos racionais"); por outro lado, o teatro do treinamento e do ensaio, da simulação e da modelagem, por meio do qual o capitalismo penetra na "vida". [...] Para mim, o trabalho de Harun sempre pareceu uma crítica da animação, dos modos industriais de animação e de produção de sujeitos (FRANKE, 2014)[154].

Todos esses temas, como Balsom também aponta, foram elaborados incansavelmente por Farocki ao longo de sua longa carreira. Nas estratégias que indicamos até aqui, seja pela via da crítica ou da observação, se há uma postura que fica patente é o enfrentamento penetrante das formas de esquematização da vida pelas forças do capitalismo. Ao avaliar o arquivo reunido para a consecução de *Moving bodies*, Balsom (2019, p. 362) nota que existe uma perspectiva bifocal em jogo:

[154] "Conflation", que traduzimos por "conflação", significa a fusão de dois ou mais conjuntos de informação, textos, ideias, opiniões ou conceitos, resultando em um termo que se mostra, frequentemente, inapropriado. É simplesmente o colapso de dois termos distintos em um, de modo que suas diferenças pareçam se perder.

> O fim do século XIX e o início do século XXI colocados lado a lado, como dois momentos paralelos durante os quais novos desenvolvimentos tecnológicos foram mobilizados para capturar movimentos corporais. Ambos são momentos de análise e de síntese: no final do século XIX, esse duplo movimento de decomposição e reconstrução estava situado na imagem cinematográfica, enquanto no início do século XXI emergem formas algorítmicas capazes de analisar o movimento e reconstituir movimentos humanos e animais com meios simulados, na robótica e na Computação Gráfica (BALSOM, 2014, p. 362).

Para interrogar essa captura do movimento humano e animal pelos processos de análise e síntese, Farocki lançaria mão de duas telas que mostrariam a imagem de um movimento cinematográfico ao lado de sua representação analítica. Ele estava interessado nas chamadas "Hilfslinien" ou "linhas auxiliares", constructos geométricos gerados pela captura do movimento com sensores e sua conversão em modelos esquemáticos. Diferentemente da obtenção das imagens cinematográficas e até mesmo das simulações digitais realistas, essas linhas auxiliares evidenciam uma etapa intermediária entre a análise e a síntese, pois representam visualmente as medições de movimento realizadas. Seguindo a troca de e-mails com Rajmann, o artigo de Balsom (2019, p. 362) sugere que Farocki "estava interessado em imagens que renunciam ao objetivo de reproduzir mimeticamente as aparências para, em vez disso, cumprirem uma função técnica".

Um dos materiais reunidos por Farocki, a esse respeito, é um vídeo da empresa suíça Qualisys, que mostra a captura dos movimentos de uma mulher montada em um cavalo e a conversão dos resultados em linhas auxiliares[155]. Vemos primeiro a mulher sobre o cavalo que caminha em uma esteira, ambos cobertos de sensores; depois, uma animação 3D nos revela o dispositivo de captura, materializando na tela cada um dos pontos de sensores e as câmeras que cercam os corpos; por fim, na nova imagem formada a partir do processamento digital dos dados obtidos, a mulher e o cavalo foram transformados em esqueletos. Como afirma Balsom (2019, p. 363), "é uma simulação virtual na qual os corpos reais do cavalo e da cavaleira desapareceram. A vida foi expulsa da imagem". O cavalo, lembremos, que é um dos temas mais conhecidos dos pré-cineastas Marey e Muybridge, havia sido usado por Farocki como metáfora para o olhar, em *Como se vê*, e para a imagem, em *Reconhecer e perseguir*.

[155] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WiiZm20F5n8.

Não sem razão, Balsom vai reconectar o mecanismo das linhas auxiliares aos estudos de Marey em cronofotografia, "nos quais realiza-se intervenções no espaço pró-fílmico que vão facilitar a legibilidade [da imagem], mas ao custo de obscurecer o corpo que o dispositivo busca interrogar ostensivamente" (BALSOM, 2019, p. 362). O interesse de Farocki pela cronofotografia, para o seu projeto inacabado, pode ser atestado por um e-mail enviado a Rajmann, no qual ele conecta Marey e Muybridge à pintura *Nu descendant un escalier n° 2* (1912) de Marcel Duchamp (BALSOM, 2019, p. 361), bem como pelo seu interesse pelo filme *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* (1975) do cineasta experimental estadunidense Thom Andersen (FRANKE, 2014). Esse interesse é feito de um viés no mínimo duplo: se por um lado ele queria conectar esses antecessores do cinema às possibilidades de captação e reprodução do movimento dos corpos, por outro lado, ele desejava explorar as diferenciações internas da cronofotografia (entre as figuras de seus dois pioneiros), bem como mostrar as múltiplas vias que se abrem a partir de seus experimentos imagéticos, nos cruzamentos entre a arte e a ciência. Trata-se, como parece estar em jogo, igualmente, em uma obra como *Paralelo*, de compreender e libertar as possibilidades represadas do olhar. Afinal, como afirma o próprio Farocki em entrevista concedida a Balsom:

> Quando a cinematografia surgiu, ela nasceu do interesse científico, como Étienne-Jules Marey e até mesmo Muybridge. Embora fosse um showman, Muybridge ainda estava fazendo uma pesquisa sobre os movimentos do cavalo. Depois de dez ou vinte anos, essa relação foi perdida e o cinema se tornou entretenimento, educação e assim por diante. Isso não é bom! (BALSOM, FAROCKI, 2019, p. 110)

A partir dos relatos de Balsom e Franke, notamos que o trabalho final de Farocki pretendia prosseguir suas reflexões e observações críticas acerca das dinâmicas operativas que submetem a vida contemporânea a um exercício invisível do poder. *Bewegte Körper* também forneceria um aprofundamento para alguns pontos específicos, em especial as imagens robóticas e as simulações digitais baseadas nos métodos de computação gráfica. Para citar mais uma vez Franke (2014):

> O corpo em movimento: esse projeto teria sido a continuação lógica de sua obra, a explicação de uma preocupação com a "vida", e sua mobilização e reconstrutibilidade, que já estava implícita na maioria de seus filmes. Mais especificamente, esse novo trabalho teria realizado comparações sobre a

> aliança entre o cinema, a fisiologia e a ciência do trabalho que estão nas origens do cinema, e o papel que as simulações e animações de computador assumiram na reorganização da vida (bem como do corpo e do trabalho) hoje.

Embora não possamos conhecer o trabalho na íntegra e nem sequer ter acesso ao arquivo reunido no laptop de Farocki, cujos componentes Balsom quase não revela, a ideia geral do projeto nos permite compreender um pouco mais dos filmes anteriores de Farocki e imaginar quais são as tarefas políticas que seu cinema nos legou. As imagens assimétricas e as modalidades das imagens técnicas que abstraem o mundo e delimitam os modos de olhar, que esvaziam a vida em nome de processos artificiais e de interesses do capital, continuam a se propagar. Mas há outro conjunto de imagens, que aguça o nosso olhar para enfrentar os desafios imensos que se colocam em nossa época. Nesse conjunto, as obras de Farocki continuam a gotejar, não como um antídoto utópico contra os problemas do mundo e suas representações, mas como um rigoroso e modesto ponto de retenção, para que a máquina do mundo possa um dia, provisoriamente quem sabe, se paralisar.

6. Considerações finais

Quando esta pesquisa começou a ser gestada, a hipótese de trabalho — lançada em aberto, com propósitos heurísticos — era que o cinema de Harun Farocki enfrentava, de maneira persistente e continuada, alguns dos principais aspectos das mídias de massa, em sua marcante presença nas formas de vida das sociedades industriais e pós-industriais. Parecia-nos que os filmes e as instalações de Farocki, guiados por um princípio crítico e analítico, que tem na montagem seu principal operador, atacavam os processos e os efeitos de visão das máquinas, responsáveis pela conformação do olhar do espectador, bem como pela incessante proliferação de imagens que se disseminavam pelo cotidiano e alcançavam, por dentro, os mais variados domínios e instituições sociais: o trabalho nas fábricas e nas empresas; a organização dos transportes urbanos; as formas de consumo e lazer; o treinamento de funcionários, vendedores e soldados (dentre tantos outros). A pesquisa almejava, também, destacar o manejo habilidoso que o alemão havia feito de materiais e processos imagéticos menos disponíveis para a construção de uma inteligibilidade a partir dos meios do cinema, como é o caso das câmeras de vigilância, dos simuladores digitais, das gravações de drones, dos videogames e das imagens robóticas, entre outras.

O estudo adivinhava, talvez, a importância crescente que Farocki viria a adquirir no panorama brasileiro, em um período no qual se multiplicaram e continuam a se multiplicar trabalhos e eventos que convocam sua obra. Desde então, os materiais disponíveis sobre o cineasta (fontes bibliográficas e filmes), se ampliaram significativamente, como resultado do esforço de muitos pesquisadores e estudiosos. Mas, ainda assim, considerando-se o vasto repertório do cineasta, muita coisa permanecia desconhecida ou pouco explorada no Brasil, e nós mesmos fomos surpreendidos pelas descobertas que fizemos, já com o percurso da pesquisa avançado.

"Tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço", escreveu Walter Benjamin (2019, p. 759), no convoluto "N, 1, 3", de sua obra inacabada das *Passagens*. Tomando essa citação de Benjamin como emblema, arriscamo-nos então a redesenhar esta pesquisa em mais de uma ocasião, com o intuito de integrar materiais — novos filmes (que até então

desconhecíamos) e textos críticos — que traziam consigo questões que tornavam ainda mais complexo o conjunto da obra de Farocki. Mesmo agora, a conclusão desta tese não é senão o giro adicional de um desenho movente, que permite vislumbrar o objeto estudado de maneira mais plurifacetada do que parecia ser possível inicialmente. Assim como nos filmes do cineasta, em que os temas e motivos parecem se associar ininterruptamente e abrir sempre novas interpretações para aquilo que vemos, também sua obra parece permitir uma vasta gama de perspectivas, a depender do prisma sob o qual a olhamos. Mas é preciso demarcar um fim, na esperança de moldar um contorno de pensamento que sirva para fomentar novos começos.

Algo que fica nítido nos filmes de Farocki é sua vocação para o pensamento e o diálogo com noções teóricas abrangentes, que se estendem do marxismo à cibernética. Esse aspecto tem despertado, em muitos estudiosos, um fascínio que os leva a se lançarem, não poucas vezes, em formulações teórico-especulativas que, não obstante a agudeza e pertinência que possam apresentar, acabam por perder de vista a materialidade das formas e dos procedimentos cinematográficos criados por Farocki. Com o desejo de resistir a essa atração, se assim podemos dizer, tomamos outra direção, circunscrevendo nosso foco em aspectos específicos da obra do cineasta. Isso nos permitiu alcançar uma mediação mais produtiva, tanto do ponto de vista conceitual quanto metodológico, entre as teorizações de alguns estudiosos que se dedicaram à investigação da técnica e das mídias (como Benjamin, Adorno e Kittler, dentre os principais), e a especificidade dos processos de criação e dos procedimentos expressivos, presentes neste ou naquele filme, nesta ou naquela instalação. Resultou, daí, um outro retrato do cineasta, mais multifacetado do aquele que vislumbrávamos no início da pesquisa.

Um primeiro ponto decisivo, e que demandou uma reconfiguração significativa dos esforços de pesquisa empenhados até então, foi o deslindamento das atividades do diretor na década de 1960. Esse aspecto apenas se tornou suficientemente claro a partir da descoberta gradual de materiais fílmicos e textuais que permitiam situá-lo como aluno da DFFB no contexto da militância estudantil em Berlim Ocidental. Muitos desses materiais só se tornaram disponíveis para a pesquisa numa etapa relativamente avançada de desenvolvimento, enquanto alguns artigos e livros importantes somente foram publicados nos dois últimos anos (e fizeram-se acessíveis mais tarde ainda). Eles nos permitiram divisar um artista cuja trajetória no cinema se inicia em franca associação com lutas políticas muito concretas, e o passo

seguinte foi reconhecer que, mesmo nos trabalhos mais especulativos, Farocki parte de um engajamento bastante corpóreo com a materialidade do seu meio de atuação e do mundo em que ele se inscreve.

Seria equivocado — parece-nos — desconsiderar a importância dessas primeiras experiências de Farocki, com a política nas ruas e nas fábricas, se queremos compreender não só a gênese, mas a permanência de determinados expedientes e preocupações que animam seu cinema. Sem a descoberta de tais materiais, possivelmente teríamos nos contentado em organizar a tese em torno dos objetos e sistemas midiáticos investigados cinematograficamente por Farocki. Sem deixar de levar em conta a complexidade e extensão da sua filmografia, era tentador mapear as variadas ocasiões em que Farocki abordou as diferentes mídias (o rádio, a televisão, o cinema, o computador, os videogames) e, a partir daí, tentar mostrar como seus filmes e suas instalações realizaram uma crítica contundente da cultura midiática moderna e contemporânea. Mas preferimos escolher outro caminho: nos lugar das relações de Farocki com as mídias, partimos dos modos encontrados por ele na década de 1960 para criticar as estruturas de produção e representação da realidade, em articulação com a militância concreta contra o Estado, na República Federal da Alemanha.

Houve um segundo fator decisivo para o surgimento de uma compreensão mais complexa da trajetória de Farocki. Estando a redação da tese adiantada, tivemos acesso a uma nova leva de filmes e a uma publicação que trazia fragmentos autobiográficos do artista (FAROCKI, 2017b). Entre os filmes, estavam dois trabalhos televisivos de viés marxista, realizados em parceria com Hartmut Bitomsky, nos dois primeiros anos da década de 1970. Estavam também dois episódios dirigidos para a série *Telekritik*, da WDR, entre 1973 e 1975, pouco antes do surgimento do primeiro longa-metragem ficcional do diretor, *Entre duas guerras* (1978). Estava, ainda, o segundo e último longa-metragem de ficção do cineasta, *Diante dos olhos, Vietnã* (1982). Foram descobertos, ademais, artigos do pesquisador Volker Pantenburg dedicados a traçar um retrospecto da WDR, emissora de televisão pública na qual Farocki trabalhou entre 1969 a 2001, tendo desenvolvido ali uma sólida trajetória de colaboração com o produtor Werner Dütsch. Novamente, todos esses achados modificaram substancialmente as bases de compreensão da obra do cineasta, em seu conjunto, pois apontaram para um trabalho rigoroso de embate com procedimentos televisivos no interior do próprio meio. Também permitiram compreender o aprimoramento crítico dos métodos de narração e montagem de

Farocki, ao longo da década de 1970, com o manejo de procedimentos que voltarão, de maneira mais austera, em filmes subsequentes — tais quais *Como se vê* (1986) e *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988). Tornou-se claro que havia uma linha de investigação ordenada entre conjuntos de temas abrangentes, como a exploração econômica, o capitalismo, o consumo, a televisão, a fábrica e a guerra.

À medida que os filmes foram decupados e estudados detalhadamente, além de bem situados em seus contextos sócio-históricos particulares, o que depreendemos deste estudo foi a existência de um projeto sistemático de análise e crítica das instituições modernas, por meio do cinema. Cada filme de Farocki é um exercício coerente e intencional de dissecar processos, estabelecer conexões e propiciar inteligibilidade a determinados temas, que abrangem boa parte da cultura midiática e corporativa. Era preciso valorizar, então, com o máximo possível de atenção, qual era a dinâmica própria de cada obra, a que ela se dispunha e de que modo ela contribuía para um propósito maior de enfrentamento crítico. Esse propósito, que pode ser nomeado de muitas maneiras, consiste no mapeamento minucioso das operações do mundo moderno e de suas representações imagéticas.

Para além dos filmes militantes da década de 1960 e dos experimentos de desconstrução da imagem televisiva na década de 1970 — além de obras que se conectam a fenômenos históricos importantes, como a Segunda Guerra e a Guerra do Vietnã — Farocki adotou duas estratégias cinematográficas principais. Em um primeiro campo, encontram-se aquelas obras regidas por um princípio de observação, sem intervenções, quase sempre em contextos empresariais; um tipo de registro que ficamos tentados a aproximar do cinema direto. Em um segundo campo, estão as obras que se encaixam com maior propriedade na forma do ensaio fílmico, um conceito que definimos, na esteira de Mateus Araújo, como a "mediação de uma subjetividade, de um eu que conduz o fluxo das imagens e dos sons (em geral heterogêneo), de uma voz que […] leva a argumentação do filme para esta ou aquela direção" (ARAÚJO, 2013, p. 114). Essas duas frentes compõem, a nosso ver, um esforço agregado de análise, dissociação e recombinação das imagens do mundo, a partir de aspectos variados. É preciso, por um lado, encontrar as imagens que faltam na superfície do mundo, recompô-las onde elas foram obscurecidas ou segmentadas; e, por outro lado, enfrentar as imagens que ameaçam destruir o mundo, interrompê-las antes que elas devorem as últimas parcelas da vida.

No primeiro caso, das obras que demandam a presença da câmera em situações que pertencem, intrinsicamente, ao programa que se deseja criticar, Farocki estabelece um jogo astuto entre o *penetrar* nos ambientes e o *criticar* aquilo que é mostrado. Para analisá-las, foi preciso por vezes descrevê-las de maneira detalhada, dado que à primeira vista elas correm o risco de serem subestimadas ou de serem entendidas de uma perspectiva demasiado literal. Mas, a partir desse exame minucioso, acreditamos ter deslindado uma frente fundamental de entendimento crítico e de reflexão sobre o capitalismo contemporâneo, tão importante quanto os ensaios fílmicos de Farocki.

O que se constatou nesse eixo de trabalho foi a paciência incansável e a perseverança do olhar do cineasta, ao se debruçar sobre eventos desprovidos, a princípio, de um interesse cinematográfico explícito. Ele assume, sobretudo, o ponto de vista do observador distanciado, coletando detalhes, gestos e palavras aparentemente desprovidos de função, e tentando reinseri-los em uma dinâmica narrativa minimamente coerente. Boa parte dos filmes se dedicam a registrar situações de caráter técnico e repetitivo — como os processos fotográficos nos estúdios publicitários — ou inseridas em contextos altamente padronizados e controlados, como as reuniões de negócios em empresas ou os treinamentos. São centros de decisão e planejamento do circuito de produção global da atualidade; mais ainda, é o domínio da cultura corporativa que se estende hoje, pelo mundo, com poderes ilimitados. O esforço do cineasta é o de construir, nesses lugares, uma inteligibilidade efetiva, dado que muito do que ocorre neles corresponde a processos que se tornaram imperceptíveis ou que foram absorvidos nos mecanismos de representação das próprias corporações — que são os departamentos de RH e de Publicidade.

Não se trata, portanto, de um puro ato de "atravessamento" de materiais da esfera privada para o bem comum, mas sim da construção de um método de observação analítica aguçado, que permite cortar e decompor, *por dentro*, aquilo que se vende como coisa única — para mostrar que ela tem partes, e que essas partes possuem funções no fluxo de um determinado processo. Falamos, especialmente, dos processos cerrados de comoditização da própria subjetividade — como os treinamentos para entrevistas de emprego, em *A entrevista* (1997) — que têm lugar nas novas sedes do capitalismo corporativo, em que os sujeitos são submetidos a regimes de "adestramento" de seus gestos e suas palavras, processos que buscam

inculcar, nos espíritos, as marcas de uma linguagem sem defasagens. Ou então, processos que medem e padronizam não apenas os comportamentos, mas também as imagens, a fim de inserir cada coisa em uma estrutura de visão de mercado unificada — como nas fotografias de estúdio da publicidade contemporânea, em *Uma imagem* (1983) ou *Natureza morta* (1997), mas também nos cálculos avançados que medem e reforçam a modulação dos sujeitos em circuitos de retroalimentação, como ocorre em *O que há?* (1991) ou *Os construtores dos mundos das compras* (2001).

Estar ali dentro, sustentar o olhar para os corpos e as interações, até que alguma coisa se desgaste nas camadas aparentes do que vemos, esse é o desafio lançado por Farocki ao tempo das instituições — como acontece em *A aparência*. E mesmo nos ensaios rotineiros da vida planificada, no país reconstruído pela via tecnocrática — em *Como viver na RFA* (1990) — Farocki vai quebrar em componentes cada processo e estabelecer ilações entre seus termos, a fim de sublinhar as condições extensivas de existência, em um mundo tomado pela crescente racionalização. Na maioria dos casos, porém, a documentação do real está restrita a um ponto de vista delimitado por um bloco de espaço ou tempo específico. A câmera raramente sai do lugar, e nunca se propõe a seguir diretamente os personagens, como acontece nos filmes de Robert Drew, D. A. Pennebaker ou Richard Leacock. As diferenças surgem, sobretudo, porque algumas investigações demandam formatos mais híbridos, que mesclam as cenas de observação aos procedimentos ensaísticos. Mas isso não muda o pressuposto geral de produzir conhecimento, pela via das imagens, acerca dos regimes recônditos de controle e depuração da vida, pessoal e profissional. Nesse sentido, Farocki foi e continua ser até hoje um dos raros cineastas — e provavelmente um dos raros artistas — que tentou elaborar de alguma maneira formas de apreender os eventos corporativos, que usualmente se restringem aos chamados vídeos institucionais.

No segundo caso, dos ensaios fílmicos, um aspecto crucial é a capacidade de Farocki para reformular elementos sociais e históricos do mundo, em uma rede coerente de conexões incontáveis. Há sempre abertura para que um novo elemento surja e venha deslocar, explosivamente, os sentidos estabelecidos até certa altura; do mesmo modo, tornam-se nítidas as dinâmicas de interseção ou transferência entre diferentes esferas, a fim de articular uma legibilidade minimamente coesa da realidade humana. Esse movimento pode ocorrer seja em relação a um tema mais circunscrito, com um campo de ilações menos abrangente, como é o caso de

Videogramas de uma revolução (1992), seja em relação a um tema amplo e que convoca consigo um vastíssimo feixe de associações, como é o caso de *Como se vê* (1986) e *Reconhecer e perseguir* (2003). Em ambos os casos, o trabalho da montagem busca estabelecer certos efeitos e certas ilações, na combinação dos termos convocados, a fim não apenas de deslocar suas interpretações usuais, mas principalmente de compreender o sistema mais amplo de apreensão de sentidos que fundamenta a própria possibilidade do pensamento cinematográfico. Além disso, também como parte de uma crítica imanente, vemos surgirem discrepâncias na própria superfície das instituições, que nem sempre conseguem sustentar a equivalência entre suas práticas e seus discursos, como fica claro nos episódios de abuso e violência policial em *Imagens da prisão* (2000) ou *Pensei que estava vendo condenados* (2000).

Essa tensão imanente — entre as coisas abordadas e as diferentes formas de se apreender o mundo e as imagens — acaba por se refletir na própria estrutura de montagem de alguns filmes, que parecem encontrar uma relação de co-determinação com os objetos e contextos examinados. Tal aspecto pode ser aproximado, recordemos, à tendência dos documentários de observação farockianos a se infiltrarem no terreno das instituições e adotarem, ali, posturas camaleônicas, capazes de assimilar o ritmo de cada processo para melhor depurá-los. Mas, em ensaios como *Como se vê* (1986) e *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989), essa penetração tácita na imanência das coisas abordadas se mostra ainda mais clara. Ambos os filmes, ao lidarem diretamente com a modernização técnica da vida e a mecanização dos sentidos humanos, mimetizam em algum grau a lógica temporal daquilo que buscam criticar. A montagem, fundada em princípios complexos de ordenação matemática, especialmente o serialismo musical, confere às imagens um ritmo constante, repetitivo e regular que se assemelha à dinâmica das máquinas. Nos dois filmes, também, a trilha sonora e a voz *over* subvertem o caráter maquinal da narrativa, a primeira ao estabelecer efeitos de des-familiarização, a segunda ao abrir nas imagens certas zonas de indecibilidade.

Em obras subsequentes, que fazem uso da *montagem transversal*, e que abordam as chamadas *imagens operativas* ou categorias de visão fundadas na computação gráfica, esse princípio de operação se mantém. No tríptico *Olho/máquina* (2001-2003), por exemplo, é o próprio Farocki quem aponta que, com a modalidade das duas telas, ele buscava se apropriar formalmente da operação de comparação e

reconhecimento utilizada pelos programas de processamento de imagens, nos quais cada material de entrada é comparado às imagens do banco de dados (FAROCKI; DZIEWIOR, 2011, p. 210). Em uma obra como *Contra-música* (2004), por sua vez, a montagem se aproxima do ritmo frio e profundamente desapaixonado das novas imagens que modulam o espaço da cidade. Além disso, nas instalações de Farocki que convocam imagens de simuladores ou videogames, a montagem parece incorporar a dimensão de jogabilidade ou navegabilidade das imagens. O trabalho de Farocki se assemelha, assim, a um tipo decodificador que busca, na comparação entre os diferentes meios e mecanismos de produção — do mundo e de suas imagens — a aprimorar as formas de compreensão do presente.

Reconhecemos que, em nosso esforço, alguns fios ficaram soltos, e aguardam um desenvolvimento pleno em futuros trabalhos, como por exemplo a comparação prismática de sua obra com outros artistas que a influenciaram de maneira decisiva, como Godard, Bitomsky e os Straub. Ou de repercussões que podem ser observadas no contexto bastante difuso da arte contemporânea, como as obras de Hito Steyerl e Kevin B. Lee. Foi necessário ainda não adentrar demasiado no campo mais vasto da construção das artes visuais em espaços de exposição, dado que tal discussão exigiria um outro repertório e uma outra linha de investigação. Algumas dessas obras foram analisadas, não no sentido de destacar suas inserções em espaços de arte, mas sim para mostrar de que maneira nelas ainda permanece um pensamento cinematográfico, realizado através de outros meios.

Não fossem as obras de caráter instalativo, talvez fosse possível extrair conclusões de ordem mais geral, que separam a dinâmica da observação e a do ensaio fílmico, ainda que os cruzamentos entre elas subsistam invariavelmente. Além disso, ficaria mais marcado certo programa político, dividido entre o exame atento do mundo e a sua reformulação crítica pelo pensamento. Filmes como *Paralelo* (2012-2014) e *Jogos sérios* (2009-2010), contudo, tornam mais escorregadia a fronteira entre a análise e a crítica. No geral, a construção discursiva em torno dessas novas imagens da computação gráfica se dá de maneira sutil, e parecem mais interessadas em entender os mecanismos e avaliar seus caminhos — passados e presentes — do que em julgar ou tomar uma posição marcada. Era crucial, em todo caso, convocar esses trabalhos, pois eles constituem uma peculiar reconfiguração dos procedimentos cinematográficos de Farocki. Com a montagem especializada das galerias de arte, ele pode acentuar o seu trabalho de coletar as imagens do mundo e dispô-las em pranchas

de pensamento e de comparação. Além disso, tais lugares forneceram ao cineasta um campo ampliado de apreensão para as novas representações de mundo, que surgiram dos avanços da computação gráfica e da robótica.

Fundamental é constatar que Farocki foi capaz, como poucos, de preservar sua independência em desenvolver ideias e reflexões pela via das imagens, transitando entre diferentes dispositivos e possibilidades. Sempre relutante em aceitar categorias, para classificar sua obra, ele gostava de contar uma anedota filosófica: Diógenes, o Cínico, apreciava frequentar a Academia de Platão para provocá-lo e questioná-lo. Certa vez, ao tentar definir o que é um homem, Platão teria dito que um homem é um animal sem penas, e que caminha sobre duas pernas. Diógenes concorda provisoriamente, e após muito matutar, tem a ideia arteira de roubar uma galinha e levá-la até a renomada Academia. Ao chegar lá, se dirigiu ao centro do salão e, enquanto depenava o pobre do galináceo, exclamava: "Vejam! É um homem! Um homem!".

Se retomamos essa anedota é para sublinhar que, no percurso desta pesquisa, nos demos da conta da dificuldade de construir uma categorização condizente com a complexidade da obra de Farocki. Entre todos os capítulos, há linhas transversais que se confrontam e complementam, ao apreenderem fenômenos afins, a partir de lógicas distintas, algumas das quais optamos por sublinhar ao longo do texto. É o caso — dentre outros — das relações de trabalho, que perpassam quase toda a obra de Farocki e encontram ressonâncias em diferentes períodos e formatos de seu cinema. De todo modo, nossa investigação não se guiou, em nenhum momento, pela procura de uma chave explicativa totalizante para a obra de Farocki. Temos plena consciência de que demos a ver somente algumas das faces de um cineasta pródigo em se lançar a muitas experimentações, manejando recursos expressivos variados. Melhor assim: daquilo que escrevemos, emerge um retrato ainda inacabado de Farocki, incompleto e, portanto, aberto a muitas descobertas por vir.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *Aesthetic theory*. London: Continuum, 2002.

_____. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970 (*Gesammelte Schriften*, Band 7).

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. "O que é um dispositivo?". In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. "Notas sobre o gesto". In: Revista *Artefilosofia*, nº. 4, Jan. 2008, pp. 9-14.

ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. "A liberdade na poética tecnológica de Harun Farocki". In: *Rapsódia*, n. 12, 2018, pp. 45-64.

ALPERS, Svetlana. *The art of describing*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

ALTER, Nora M. *The essay film after fact and fiction*. New York: Columbia University Press, 2018.

_____. "One, Two, Three Montages … Harun Farocki's War Documentaries". In: JUHASZ, Alexandra; LEBOW, Alisa. *A companion to contemporary documentary film*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015, pp. 431-453.

_____. "The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's *Images of the World and the Inscription of War*". In: *New German Critique*, n. 68, edição especial sobre literatura. Primavera – verão de 1996, p. 165-192.

ALTER, Nora M.; CORRIGAN, Timothy. *Essays on the essay film*. New York: Columbia University Press, 2017.

ANDERS, Günther. *La obsolescencia del hombre (vol. I): Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Valência: Pre-Textos, 2011a.

_____. *La obsolescencia del hombre (vol. II): Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial*. Valência: Pre-Textos, 2011b.

_____. "Schinkensemmelfrieden – Rede zum Dritten Forum der Krefelder Friedensinitiative". In: *Konkret*, Hamburgo, novembro de 1983.

_____. *Bert Brecht: Gespräche und Erinnerungen*. Zurique: Arche, 1962.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "A máquina do mundo". In: *Claro Enigma*. Rio de Janeiro: José Olymio, 1951.

_____. "O sobrevivente". In: *Alguma poesia*. Bello Horizonte: Edições Pindorama, 1930.

ARAUJO, Mateus. "A mise en scène do pensamento em Godard". In: La Furia Umana, n. 33, 2018.

_____. "Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros". In: *Devires*, v. 10, n. 1, pp. 108-137, jan./jun. 2013.

_____. "Dramaturgo exerceu influência sobre cineastas". In: Jornal *O tempo*, "Caderno Magazine / Engenho & Arte", 25 de Janeiro de 1998, p. 4.

ARCA, Elisa. "Mit Anderen Mitteln: By other means by Harun Farocki". In: *desistfilm*, 2018. Disponível em: https://desistfilm.com/mit-anderen-mitteln-by-other-means-by-harun-farocki/. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

ARNHEIM, Rudolf. "The new Laocoon: Artistic composites and the talking film". In: *Film as art*. Berkeley: University of California Press, 1957, pp. 199-230.

ASTRUC, Alexandre. "Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo". In: *L'écran français*, n. 144, 30 de março de 1948. Tradução disponível em: http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris: Nathan/VUEF, 2002.

AUST, Stefan. *Der Baader Meinhof Komplex*. Hamburgo: Hoffmann und Campe, 1985.

BARDON, Xavier Garcia. "EXPRMNTL: an Expanded Festival. Programming and Polemics at EXPRMNTL 4, Knokke-le-Zoute, 1967". In: *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. 1, n. 2, 2013, p. 53-64.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Relógio d'Água: Lisboa, 1991.

BAUMGÄRTEL, Tilman. "Die Rolle der dffb-Studenten bei der Revolte von 1967/68". In: *Junge Welt*, setembro/outubro de 1996. Disponível em: http://www.infopartisan.net/archive/1967/266705.html. Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

BAUTE, Michael. "Telekritik: Über *Song of Ceylon* von Basil Wright". Texto de 2008. Disponível em: https://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/bildforschung-farocki/filmbeschreibung-telekritik-ueber-song-of-ceylon-von-basil-wright/.

BAZIN, Andrè. "Ontologia da imagem fotográfica". In: *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014a, p. 27-34.

_____. BAZIN, Andrè. "Pintura e cinema". In: O que é o cinema?. São Paulo: Cosac Naify, 2014b, p. 205-210.

_____. "Lettre de Sibérie". In: *France Observateur*, n. 443, 30 de outubro de 1958. Reimpresso em NARBONI, Jean (org.). *Le Cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945-1958)*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1983, p. 179-81.

BECKER, Jörg. "Images and thoughts, people and things, materials and methods". In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004, pp. 55-60.

BELLOUR, Raymond. "La querelle des dispositifs: Cinéma - installations, expositions". Disponível em: http://bit.ly/1KlJZYR. Acesso em: 12 de setembro de 2015.

_____. La querelle des dispositifs: Cinéma, installations, expositions. Paris: P.O.L. Trafic, 2012.

_____. L'entre-images: Photo. Cinéma. Vidéo. Paris: Éditions de la Différence, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Passagens, vol. II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
_____. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BITOMSKY, Hartmut. "Filmwirtschaft und Bewusstseinsindustrie". In: *Film*, vol. 1, n. 3, 1969, pp. 46-49.

BITOMSKY, Hartmut; AKASAKA, Daisuke. "Interview with Hartmut Bitomsky". Entrevista realizada por ocasião do Festival Internacional de Cinema Documentário

de Yamagata, em outubro de 2001. Disponível em: http://www.ncncine.com/interviewbitom.html. Acessado em: 21 de dezembro de 2020.

BLUMENTHAL-BARBY, Martin. "*Counter-Music*: Harun Farocki's Theory of a New Image Type". In: *October*, n. 151, Winter, 2015, p. 128-150.

BLÜMLINGER, Christa. "Memory and montage: On the installation *Counter-music*". In: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (Eds.). *Harun Farocki: Against what? Against whom*?. Londres: Koenig Books, 2009.

_____. "Incisive divides and revolving images: On the instalation *Schnittstelle*". In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004a, pp. 61-66.

_____. "Slowly Forming a Thought While Working on Images". In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004b, pp. 163-175.

_____. "Harun Farocki: Critical Strategies". In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004b, pp. 315-322.

_____. "Harun Farocki: L'art du possible". In: *Trafic*, n. 43, outono de 2002.

BRADY, Martin. "Brecht and film". In: THOMSON, Peter; SACKS, Glendyr (Eds.). *The cambridge companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 297-317.

BRASIL, André. Ensaio de uma revolução. Cinética, [S.l.], set. 2008. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/videogramas.htm. Acesso em: 22 mai. 2019.

BRECHT, Bertolt. *O processo do filme* 'A ópera de três vinténs': *Uma experiência sociológica*. Porto: Campo das Letras, 2005.

_____. *Brecht on film & radio*. London: Bloomsbury, 2000.

BRENEZ, Nicole. "Harun Farocki e a gênese romântica do princípio de crítica visual". In: *Festival internacional do cinema documentário*. Goiânia: Fronteira, 2014.

_____. "Contre-attaques: Soubresaults d'images dans l'histoire de la lutte des classes." In: DIDI-HUBERMAN, Georges (ed.). *Soulèvements*. Paris: Gallimard/Jeu de Paume, 2016, p. 73-74.

BROWN, Timothy Scott. "*Break the Power of the Manipulators*: Film and the West German 1968". In: GERHARDT, Christina; ABEL, Marco. *Celluloid revolt: German screen cultures and the long 1968*. Rochester: Camden House, 2019, p. 42-52.

BRÜCKNER, Peter. *Ulrike Marie Meinhof und die deutschen Verhältnisse*. Berlim: Wagenbach, 1976.

BRUGIONI, Dino A., POIRIER, Robert G. "The Holocaust Revisited: A Retrospective Analysis of the Auschwitz-Birkenau Extermination Complex", Washington DC, 1979.

BRYSON, Norman. *Looking at the overlooked: Four essays on still life painting*. Londres: Reaktion Books, 1990.

BUSH, Peter. "The 'Vietnam Legion': West German Psychological Warfare against East German Propaganda in the 1960s". In: *Jornal of Cold War Studies*, vol. 16, n. 3, verão de 2014, pp. 164-189.

BUTLER, Judith. "What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue". In: INGRAM, David (Org.). *The political: Blackwell readings in continental philosophy*. New Jersey: Blackwell Publishers, 2002, p. 212-226. Disponível em: https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/744/files/2012/03/butler-2002.pdf. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

CALLOU, Hermano. *Uma arte das relações: A montagem de Harun Farocki* (Dissertação). Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. *A Máquina do Mundo Repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

CHAMAYOU, Grégoire. *Teoria do drone*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

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

COWAN, Michael. "Cutting through the Archive: Querschnitt Montage and Images of the World in Weimar Visual Culture". In: *New German Critique*, vol. 40, n. 120, outono de 2013.

_____. "8 June 1986: Farocki's *Wie man sieht* urges new ways of seeing". In: KAPCZYNSKI, Jennifer M.; RICHARDSON, Michael David (Eds.). *A new history of german cinema*. Rochester, New York: Camden House, 2014.

_____. “Rethinking the City Symphony after the Age of Industry : Harun Farocki and the ‘City Film’”. In: *Intermédialités*, n. 11, primavera de 2008, pp. 69-86.

CORRIGAN, Timothy. *O filme ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus, 2015.

CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Suspensões da percepção*: Atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Técnicas do observador*: Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DE SEYNES, Elsa (Ed.). *Harun Farocki: What ought to be done*. Berlim: Harun Farocki Institut e Motto Books, 2017, p. 3-8.

DE SEYNES, Elsa (Ed.); PANTENBURG, Volker (Org.); et al. *Harun Farocki: On Display: Peter Weiss*. Berlin: Harun Farocki Institut e Motto Books, 2016.

DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.

DELEUZE, Gilles. Cinema 1: *A imagem-movimento*. São Paulo: Ed. 34, 2018a.

_____. *Cinema 2: A imagem-tempo.* São Paulo: Ed. 34, 2018b.

_____. *Conversações*: 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. Post-scriptum sobre as sociedades de controle (1990). *In*: *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992, pp. 219-226.

_____; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Devolver uma imagem”. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 205-225.

_____. “Imagem-arquivo ou imagem-aparência”. In: *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012. p. 119-154.

_____. *L’oeil de l’histoire, 2: Remontage du temps subi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

_____. Quand les images prennent position: L’oeil de l’histoire, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo. “A to Z of HF or: 26 introductions to HF”. In: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (Eds.). *Harun Farocki: Against what? Against whom*?. Londres: Koenig Books, 2009, p. 204-216.

_____. “De la A a la Z (o veintiséis introducciones a Harun Farocki)”. In: FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELSAESSER, Thomas. “West German’s ‘Workers’ Films”: A cinema in the service of television?”. In: GERHARDT, Christina; ABEL, Marco. *Celluloid revolt: German screen cultures and the long 1968*. Rochester: Camden House, 2019, p. 122-133.

_____. “The essay film: From film festival favorite to flexible commodity form?”. In: ALTER, Nora M.; CORRIGAN, Timothy. *Essays on the essay film*. New York: Columbia University Press, 2017, p. 240-258.

_____. “Holocaust memory as the epistemology of forgetting? Re-wind and postponement in *Respite*”. In: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (Eds.). *Harun Farocki: Against what? Against whom*?. Londres: Koenig Books, 2009, p. 57-68.

_____. “Sauts temporels et dé-placements: Le souvenir du travail dans les machines de vision de Farocki”. In: Revista *Intermédialités*, nº. 11, primavera de 2008.

_____. “Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist”. In: *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004a, pp. 12-40.

_____. “Working at the Margins: Film as a Form of Intelligence”. In: *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004b, pp. 95-107.

_____. “Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for Example”. In: *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004c, pp. 133-153.

_____. *New German Cinema: A history*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.

_____. “’It Started with These Images’ – Some Notes on Political Filmmaking after Brecht in Germany: Helke Sander and Harun Farocki”. In: *Discourse*, vol. 7, 1985, pp. 95–120.

ELSAESSER, Thomas; ALBERRO, Alexander. “Farocki: A frame for the no longer visible: Thomas Elsaesser in conversation with Alexander Alberro”. In: *e-flux*, n. 59, novembro de 2014. Disponível em: https://www.e-flux.com/journal/59/. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

ENZENSBERGER, Hans-Magnus. “Algerien ist überall” (1961). In: BALSEN, Werner; RÖSSEL, Karl (Org.). *Hoch die internationale Solidarität: Zur Geschichte der Dritte Welt-Bewegung in der Bundesrepublik*. Cologne: Kölner Volksblatt Verlag, 1986, p. 72-74.

ERNST, Wolfgang; FAROCKI, Harun. “Towards an archive for visual concepts”. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004, pp. 261-286.

ESPERANÇA, Ilma. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FÄRBER, Helmut. “De près, de loin: *Quelque chose devient visible*”. In: *Trafic*, n. 93, primavera de 2015, p. 102-109.

FAROCKI, Harun. “Everyday Myth”. In: *Grey Room*, n. 79, primavera, 2020a, p. 90-92. [Trata-se de tradução a partir da seguinte publicação: “Der taegliche Mythos”. In: Spandauer Volkblatt, v. 20, n. 5763, 1965, p. 22].

_____. “Vacuum Cleaner or Submachine Gun: A Traveling Cinema for Engineers”. In: *Grey Room*, n. 79, primavera, 2020b, p. 96-99. [Trata-se de tradução a partir da seguinte publicação: “Staubsauger oder Maschinenpistolen: Ein Wanderkino fürTechnologen”. In: *Film*, vol. 1, n. 7, 1968, p. 1].

_____. “Film Courses in Art Schools”. In: *Grey Room*, n. 79, primavera, 2020c, p. 93-95. [Trata-se de tradução a partir da seguinte publicação: “Filmklassen an Kunsthochschulen,” Filmkritik, n. 182, fevereiro de 1972, p. 64–66].

_____. “*Snowdrops Bloom in September*”. In: *Grey Room*, n. 79, primavera, 2020d, p. 100-105. [Trata-se de tradução a partir da seguinte publicação: “Schneeglöckchen blühn im September”. In: *Filmkritik*, n. 219, 1975, p. 138–140].

_____. “Necessary Variation and Variety”. In: *Grey Room*, n. 79, primavera, 2020e, p. 106-118. [Trata-se de tradução a partir da seguinte publicação: “Notwendige Abwechslung und Vielfalt”. In: Filmkritik, n. 224, agosto de 1975, p. 360–69].

_____. “1st page of exposé Erzählen (film essay On Narration)”. In: *Critical Studies in Television*, v. 14, n. 1, 2019, p. 134-135.

_____. *On Ici et ailleurs*. Berlim: Harun Farocki Institut e Motto Books, 2018.

_____. “What ought to be done/Survey”. In: DE SEYNES, Elsa (Ed.). *Harun Farocki: What ought to be done*. Berlim: Harun Farocki Institut e Motto Books, 2017a, p. 3-8.

_____. *Harun Farocki. Zehn, zwanzig, dreißig, vierzig. Fragment einer Autobiografie. Schriften. Band 1*. (Fragmentos autobiográficos de Harun Farocki). Berlim: n.b.k, 2017b.

_____. "À propos du cinema documentaire". In: *Trafic*, n. 93, Primavera de 2015, p. 78-84.

_____. "Imagens fantasmas". In: *Eco Pós*, v. 18, n. 2, 2015a, p. 151-160. [Trata-se de tradução a partir de uma conferência de Harun Farocki no ZKM, o Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe, na Alemanha, em 2003].

_____. "Influências transversais/montagem flexível". In: YOEL, Gerardo (Org.). *Pensar o cinema: Imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015b, p. 227-234.

_____. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

_____."Trailers escritos". In: BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia; MOURÃO, Maria D. G. *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, pp. 64-97.

_____. "Histoire d'une installation (sur la Coupe du monde de football)". In: *Trafic*, n. 64, inverno de 2007, p. 18-47.

_____. "*Phantom images*". In: *Public*, n. 29, 2004a, p. 12-22.

_____. "Dog from the freeway". In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004b, pp. 109-132.

_____. "What ought to be done". Disponível em: https://www.harun-farocki-institut.org/wp-content/uploads/2016/08/HaFI002-EN-CC.pdf

_____. *Critica de la mirada*. Buenos Aires: Altamira, 2003.

_____. "Influences tranversales". In: *Trafic*, n. 43, outono de 2002.

_____. *Imprint*. New York / Berlim: Lukas & Sternberg / Vorwerk, 2001.

_____. "Eine rede über zwei Filme". In: *Zelluloid*, n. 27, 1988.

_____. "Ödenwaldstetten, 1964". In: *Filmkritik*, n. 273, setembro de 1979. Tradução disponível em: https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/2007filnkritiknlisboa.html. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

_____. "Arbeiten–beim Fernsehen". In: *Filmkritik*, n. 291, março de 1975, p. 110–17.

_____. "Drückebergerei vor der Wirklichkeit. Das Fernsehfeature / Der Ärger mit den Bildern". Publicado originalmente em: *Frankfurter Rundschau*, v. 11, junho de 1973, p. 85-91. Republicado no site Kunst der Vermittlung por ocasião de um dossiê dedicado a Farocki, ano ano de 2008. Disponível em: https://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/bildforschung-farocki/harun-farocki-drueckebergerei-vor-der-wirklichkeit/. Disponível também em: https://www.bpb.de/lernen/projekte/filmbildung/43419/filmemacher-als-filmvermittler-ii.

_____. "Zu den Filmen. H. Farocki und Gemeinschaftsproduktionen Farocki- Bitomsky". 1971, páginas datilografadas e não numeradas.

_____. “Die Votze ist kein Radio”. In: *Filmkritik* n. 141, setembro de 1968. Munique: Filmkritik, 1968, p. 621.

_____. “Guerilleros ohne Troß. Neue Fibel für die Revolutionäre in Südamerika”. In: *Die Zeit*, 1º de dezembro de 1967a, p. 22. [com o codinome Franz Putz]

_____. “Revolution der Castro und Co”. In: *Die Zeit*, 20 de outubrode 1967b, p. 28. [com o codinome Franz Putz]

_____. “Sie kochen den besten der Welt. Experte in eigener Sache”. In: *Die Zeit*, 8 de setembro de 1967c, p. 46. [grafado como Faroqhi no original].

FAROCKI, Harun; BITOMSKY, Hartmut; MILHOFFER, Petra; LENK, Wolfgang. “Forschungsprogramm audiovisuelles Lernmittel zu einem Thema der politischen Okonomie”. Berlin, 1969 (25 páginas datilogafadas).

FAROCKI, Harun; BITTCHER, Nina von.; KROLCZYK, Radek. “Es ist eine Art kapitalistischer Sozialismus, der da entworfen wird”. In: *Jungle World*, 5 de julho de 2012. Disponível em: https://jungle.world/artikel/2012/27/es-ist-eine-art-kapitalistischer-sozialismus-der-da-entworfen-wird. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

FAROCKI, Harun; BLÜMLINGER, Christa. “The ABCs of the film essay”. In: ALTER, Nora M.; CORRIGAN, Timothy. *Essays on the essay film*. New York: Columbia University Press, 2017, p. 297-313.

FAROCKI, Harun; DIDI-HUBERMAN, Georges; SCHWARTE, Ludger. “Ein Gespräch zwischen Harun Farocki, Georges Didi-Huberman und Ludger Schwarte im Schaulager Basel, 2008: Dispersion und Montage. Disponível em: https://www.textezurkunst.de/articles/interview-schwarte-farocki-huberman/. Acessado em: 21 de dezembro de 2020.

FAROCKI, Harun; DZIEWIOR, Yilmaz. “Gespräch, 23. Oktober 2010, Kunsthaus Bregenz / Conversation, October 23, 2010, Kunsthaus Bregenz”. In: DZIEWIOR, Yilmaz (ed.). *Weiche Montagen / Soft Montages*. Köln: Kunsthaus Bregnenz, 2011, p. 204-227.

FAROCKI, Harun; ELSAESSER, Thomas. “Making the World Superfluous: An Interview with Harun Farocki”. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004, p. 177-189.

FAROCKI, Harun; HALLE, Randall. “History Is Not a Matter of Generations: Interview with Harun Farocki”. In: *Camera Obscura*, 46, vol. 16, n. 1, 2001.

FAROCKI, Harun; REINECKE, Stefan. “Gespräch mit Harun Farocki”. In: *Frankfurter Rundschau*. Disponível em: https://www.basisfilm.de/Filme/bilderderwelt/bilderderwelt02.html. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

FAROCKI, Harun; SILVERMAN, Kaja. *Speaking about Godard*. New York: New York University Press, 1998.

FAGIOLI, Julia Gonçalves Declie. *Videogramas de uma revolução: O acontecimento e as imagens de arquivo no cinema documentário* (dissertação). Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FARIA, Siomara Gomes. *Memória, vestígio e montagem*: um estudo sobre o arquivo em *Imagens do mundo e inscrições de guerra*, de Harun Farocki (dissertação). Belo Horizonte: UFMG, 2013.

FERNÁNDEZ, Diego. *Sobre Harun Farocki: La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014.

FICHTER, Tilman; LÖNNENDONKER, Siegward. *Kleine Geschichte des SDS: Der Sozialistische Deutsche Studentenbund von 1946 bis zur Selbstauflösung*. Berlim: Rotbuch Verlag, 1977.

FIELKE, Giles Simon. "Concern for big business: Harun Farocki's *A new product*". In: PDF, n. 4, Junho de 2017, p. 5-37.

FISHER, M. *Capitalist realism*: Is there no alternative? Winchester: Zero Books, 2009.

FLORES, Luís. "Reconhecer a imagem, perseguir a história: crítica da visibilidade técnica no cinema de Harun Farocki". Goiânia: Compós, 2016. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/reconheceraimagem,perseguirahisto_ria_xxvcompos_comautoria_3359.pdf

_____. Max *Ophuls, mestre de cerimônias: mise en scène reflexiva em La ronde e Lola Montès*. Belo Horizonte: EBA-UFMG, 2013.

FLORES, Luís; GUIMARÃES, César. "Uma sinfonia silenciosa: A cidade contemporânea segundo Harun Farocki". In: *Rebeca*, vol. 9, n. 1, Jan-Jun 2020a, p. 18-37.

_____; _____. "Remontar as mídias: O pensamento imagético de Harun Farocki". In: *Intexto*, n. 48, jan./abr. 2020b, pp. 22-43.

_____; _____. "Desfazendo a trama das imagens técnicas: Crítica da visibilidade midiática segundo Harun Farocki". In: *Fronteiras*, vol. 22, n. 2, Mai-Ago 2020c, p. 26-41.

FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: Reflexões sobre o futuro: As conferências de Bochum*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

_____. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2013b.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. "Qu'est-ce que la critique? Critique et *Aufklärung*". In: *Bulletin de la Société française de philosophie*, vol. 82, n. 2, p. 35-63, abril/junho de 1990 (Conferência proferida em 27 de maio de 1978). Tradução disponível em: http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/critica.pdf. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

FRANCHETTI, Paulo. "Funções e Disfunções da Máquina do Mundo". In: *Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 de setembro de 2000, Caderno 2.

FURUHATA, Yuriko. *Cinema of Actuality*: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics. 2013.

GENARO, Ednei de. *Farocki: Pensador e operador de mídias* (Tese). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2015.

GERHARDT, Christina. *Screening the Red Army Faction – Historical and cultural memory*. New York: Bloomsbury, 2018a.

_____. "Internationalism and the early student films of the German Film and Television Academy Berlin (DFFB)". In: GERHARDT, Christina; SALJOUGHI, Sara (Ed.). *1968 and global cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2018b, p. 95-116.

_____. "1968 and the early cinema of the dffb". In: *The Sixties: A Journal of History, Politics and Culture*, vol. 10, n. 1, 2017, p. 26-44.

GODARD, Jean-Luc. "What is to be done?". In: *Afterimage*, n. 1, abril de 1970, p. 10–16. Manifesto disponível em: https://www.diagonalthoughts.com/?p=1665. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

GUNNING, Tom. "'Now You See it, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions". In: *Velvet Light Trap*, n. 32, p. 3-12, 1993.

HAGENER, Malte. "Cinephilia in the age of the post-cinematographic". In: *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* (Valença), n. 18, Jul.-Dez., 2014.

HANSEN, João Adolfo. "Máquina do mundo". In: *Teresa*, n. 19, 2018, p. 295-314.

HEIDEGGER, Martin. *The question concerning technology and other essays*. New York: Harper and Row, 1977

HILDEBRANT, Toni. "*Corpi e luoghi*: Harun Farocki on Pasolini". In: *Senses of cinema*, n. 73, dezembro de 2014. Disponível em: https://www.sensesofcinema.com/2014/feature-articles/corpi-e-luoghi-harun-farocki-on-pasolini/. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

HILLAIRE, Norbert. "Harun Farocki : un dispositif contre les dispositifs". Janeiro de 2018. Disponível em: https://norbert-hillaire.com/harun-farocki-un-dispositif-contre-les-dispositifs/

HOBERMAN, James. "Science fictions". In: *ctrl[space]*. Karlsruhe: ZKM, 2001.

HOGARTH, William. *The analysis of beauty*. Londres: W. Strahan, 1772.

HOLERT, Tom. "Tabular images: *On the division of all days* (1970) e *Something self explanatory (15x)* (1971)". In: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (Eds.). *Harun Farocki: Against what? Against whom*?. Londres: Koenig Books, 2009, p. 75-92.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: Reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JOVANOVIC, Nenad. "The Semiotics of Insurrection: Farocki and Ujică's: Videograms of a Revolution". In: *Apparatus*, n. 10, 2020.

KITTLER, Friedrich. *Optical media: Berlin lectures 1999*. Cambridge: Polity Press, 2010.

_____. *Gramophone, Film, Typewriter*. 1999.

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film*. Princeton: Princeton University Press, 1947.

KRAUS, Karl. "Die Sprache". In: Die Fackel, Dezembro de 1932, n° 885-887, p. 3-4.

KÜNTZEL, Matthias. *Bonn und die Bombe: Deutsche Atomwaffenpolitik von Adenauer bis Brandt*. Frankfurt: Campus Verlag, 1992.

LEFEBVRE, Henri. *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1981.

LESSARD, John. "A second look: *Kuhle Wampe, or who owns the world?*". In: *Cineaste*, vol. 34, n. 4, Outono de 2009, p. 71-73.

LOTMAN, Jurij M. "On the semiosphere". In: *Sign System Studies*, vol. 33, n. 1, 2005, p. 225-229.

_____. "A estrutura do texto artístico". Lisboa: Estampa, 1978.

LOURENÇO, Sandra. *Performative interplay: Contemporary art as role model to anti-model of corporate management*. Londres: University of London, 2017 (Tese).

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MALAVASI, Luca. "Storie di fantasmi". In: FARINOTTI, Luisella; GRESPI, Barbara; VILLA, Frederica. *Harun Farocki: Pensare con gli occhi*. Milano, Udine: Mimesis, 2017, p. 297-308.

MARX, Karl. *O Capital - Livro I: crítica da economia política: O processo de produção do capital*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MEINHOF, Ulrike. "Vietnam und Deutschland". In: *konkret*, vol. 1, p. 2–3", 1966.

_____. "Napalm und Pudding". In: *konkret*, vol. 5, p. 2, 1967.

_____. "Vietnam und die Deutschen". In: *konkret*, vol. 11, p. 2–3, 1967.

MELLO, Jamer Guterres de. *Agenciamentos estéticos e políticos no audiovisual contemporâneo: Imagens de arquivo na obra de Harun Farocki* (Tese). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

MENGERSHAUSEN, Joachim von. "Letter to Harun Farocki". In: *Critical Studies in Television*, v. 14, n. 1, 2019, p. 136-138.

MICHELSON, Annette. "*The man with a movie camera*: From magician to epistemologist". In: *Artforum*, vo. 10, n. 7, março de 1972, p. 60-72.

MONTERO, David. “Unfinalizability, Addressivity and Tact: Harun Farocki’s Videograms of a Revolution”. In: *Thinking images: The essay film as a dialogic form in European cinema*. Bern: Peter Lang, 2012, p. 103-115.

MOURÃO, Patrícia; CALLOU, Hermano. “Harun Farocki: Quem é responsável?”. In: *Aniki*, vol. 7, n. 1, 2020, p. 239-244.

MUELLER, Roswitha. *Bertolt Brecht and the theory of media*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.

MULVEY, Laura. “Prazer Visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983. 475 p. pt. 3, p. 437-454.

MÜNKLER, Herfried. “The wars of the 21st century”. In: *International Review of the Red Cross*, vol. 85, n. 849, março de 2003, p. 7-22.

MUSSER, George. “The Origin of Cubicles and the Open-Plan Office”. In: *Scientific American*, 17 de agosto de 2009. Disponível em: https://www.scientificamerican.com/article/the-origin-of-cubicles-an/. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

NESTLER, Peter. Sem título/Carta para Harun Farocki. In: SEYNES, Elsa de (Ed.). *Harun Farocki: What ought to be done*. Berlim: Harun Farocki Institut, 2017, p. 21-22.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos de. “Jarmusch e a busca de um outro olhar”. In: *Contracampo*, n. 50, outubro de 2003. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/50/jarmusch.htm. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

OTXOTEKO, Mikel. “El otro lado de la imagen. Harun Farocki y el paradigma Playboy”. In: *Asparkía*, n. 31, 2017, pp. 13-28.

PANTENBURG, Volker. “From the golden age of television: The case of Westdeutscher Rundfunk (WDR)”. In: *Critical Studies in Television*, v. 14, n. 1, 2019, p. 106-124.

_____. “Towards an alternative history of the video essay: Westdeutscher Rundfunk, Cologne”. In: *NECSUS*, vol. 6, n. 2, 2017a, p. 275-280.

_____. “TELEKRITIK: Über Song of Ceylon”. In: *NECSUS*, vol. 6, n. 2, 2017b, p. 281-285.

_____. "TELEKRITIK: Über zwei Filme von Peter Nestler". In: *NECSUS*, vol. 6, n. 2, 2017c, p. 287-290.

_____. *Farocki/Godard: Film as theory*. Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2015.

_____. "Sobre o passado do cinema no presente da arte". In: BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia; MOURÃO, Maria D. G. *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, pp. 162-187.

_____. "Visibilities: Harun Farocki between image and text,". In: FAROCKI, Harun. *Imprint*. New York, Berlim: Lukas & Sternberg, Vorwerk, 2001, p. 12-40.

PARENTE, André. "A forma cinema: variações e rupturas". In: MACIEL, Katia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

PARKER, Stephen. *Bertolt Brecht: A Literary Life*. London: Bloomsbury, 2014.

PELECHIAN, Artavazd. "Montagem distancial, ou teoria da distância". In: LABAKI, Amir (Org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 162-184.

PÉRIOT, 2015. "Une histoire visuelle: La Rote Armee Fraktion et ses images". In: BRENEZ, Nicole; MARINONE, Isabelle (Org.). *Cinémas libertaires: Au service des forces de transgression et de révolte*. Paris: Septentrion, 2015.

PETZOLD, Christian; ABEL, Marco. "The Cinema of Identification Gets on my Nerves: An Interview with Christian Petzold". In: *Cineaste*, v. 33, n. 3, 2008. Disponível em: https://www.cineaste.com/summer2008/the-cinema-of-identification-gets-on-my-nerves. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

PLUTARCO. "The obsolescence of oracles". In: *Moralia, volume V*. Cambridge: Harvard University Press, 1999, pp. 347-501.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

PRECIADO, Beatriz. Gender, *Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*. (Tese). New Jersey: Princenton University, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. "Les incertitudes de la dialectique". In: *Trafic*, nº. 93, 2015, pp. 94-101.

_____. "Ten thesis on politics". In: *Theory and Event*, v. 5, n. 3, 2001.

REIMER, Robert C.; REIMER, Carol J. *The A to Z of German Cinema*. Lanham: The Scarecrow Press, 2010.

RICHTER, Hans. "Der Filmessay: Eine neue Form des Dokumentarfilms". In: BLUMLINGER, Christa; WULFF, Constantin (eds.). *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*. Viena: Sonderzahl, 1992.

RING, Annie. "Harun Farocki's Critical Film Archive". In: OSBORNE, Dora (ed.). *Archive and Memory in German Literature*. Rochester: Camden House, 2015, pp. 141-160.

RODOWICK, David Norman. "Harun Farocki's Liberated Consciousness". In: *What philosophy wants from images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017, p. 75-102.

ROMANDINI, Fabián Ludueña. *A ascensão de Atlas*: Glosas sobre Aby Warburg. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017.

_____. *A comunidade dos espectros*: I. Antropotecnia. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.

ROSS, Kristin. *May '68 and its afterlives*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

ROUSH, Paula. "AK on Video Essay: 'Workers Leaving the Factory in Eleven Decades'". Publicado em blog pessoal, em 31 de janeiro de 2010. Disponível em: https://thinkingpractices.wordpress.com/2010/01/31/ak-on-video-essay-workers-leaving-the-factory-in-eleven-decades/. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

RUMMEL, R. J. *Statistics of Democide: Genocide and Mass Murder Since 1900*. Charlottesville: Center for National Security Law, School of Law, University of Virginia, 1997.

SÁNCHEZ, David Montero. "Comentar imágenes con imágenes: El concepto de crítica visual dialógica en el cine de Harun Farocki". In: *L'Atalante*, n. 21, Junho de 2016, p. 191-201.

SCHMITT, Carl. *O conceito do político / Teoria do* Partisan. Belo Horizonte: Del Rey, 2008.

SÉNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SHKLOVSKY, Viktor. *Knight's move*. Champaign: Dalkey Archive Press, 2005.

SIEBEL, Volker. "Painting pavements". In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004, pp. 43-54.

SILBERMAN, Marc. "Whose Revolution? The Subject of Kuhle Wampe (1932)". In: ISERNBERG, Noah (Ed.). *Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era*. New York, Chichester: Columbia UP, 2009, p. 311–330.

_____. "The rhetoric of the image: Slatan Dudov and Bertolt Brecht's *Kuhle Wampe or Who owns the world?*". In: *German cinema: Texts in context*. Detroit: Wayne State University Press, 1995, p. 34-48.

_____. "The politics of representation: Brecht and the media". In: *Theatre Journal*, vol. 39, n. 4, 1º de dezembro de 1987.

SKORECKI, Louis. "Mon bloc-notes?". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 329, Novembro de 1981, p. VIII-IX.

SLOBODIAN, Quinn. *Foreign front: Third world politics in sixties West Germany*. Durham & Londres: Duke University Press, 2012.

SOHN-RETHEL, Alfred. *The economy and class structure of German fascism*. Londres: Free Association Books, 1987.

_____. "Die soziale Rekonsolidierung des Kapitalismus / Ein Kommentar Nach 38 Jahren (1932/1970)". In: Kursbuch, n. 21, setembro de 1970, p. 17-23. Disponível em: https://www.medienberatungev.org/?p=10429.

STAM, Robert. "The 'long 1968' and radical film aesthetics". In: GERHARDT, Christina; SALJOUGHI, Sara (Ed.). *1968 and global cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2018, p. 23-42.

_____. *Reflexivity in film and literature* – From Don Quixote to Jean-Luc Godard. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.

STEYERL, Hito. "Is a museum a factory?". In: *e-flux*, n. 7, junho de 2009. Disponível em: https://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

STIEGLER, Bernard. *Technics and time, 3*: Cinematic time and the question of malaise. Stanford: Stanford University Press, 2011.

_____. *Technics and time, 2*: The fault of Epimetheus. Stanford: Stanford University Press, 2009.

_____. *Technics and time, 1*: The fault of Epimetheus. Stanford: Stanford University Press, 1998.

TIETKE, Fabian. "A laboratory for political film: The formative years of the german film and television academy and participatory filmmaking from workerism to feminism". In: GERHARDT, Christina; ABEL, Marco. *Celluloid revolt: German screen cultures and the long 1968*. Rochester: Camden House, 2019, p. 105-121.

TOMAS, David. *Vertov, Snow, Farocki:* Machine vision and the posthuman. New York: Bloomsbury, 2013.

TOMME, Niels Van. "The image as machine". In: *Visibility machines : Harun Farocki and Trevor Paglen*. Baltimore, Maryland : Center for Art, Design and Visual Culture, 2014, p. 25-35.

VARON, Jeremy. *Bringing the War Home: The Weather Underground, the Red Army Faction and the Revolutionary Violence of the 1960s and the 1970s*. Berkeley: University of California Press, 2004.

VERTOV, Dziga. *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.

VIENS, Lise. "Stratégies citationnelles dans Die Soldaten de Bernd Alois Zimmermann". In: *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 17, n. 1, 1996, p. 1–19.

_____. *La citation dans la pensée créatrice de Bern Alois Zimmerman* (Tese). Montreal: Université McGill, 1995.

VIRÍLIO, Paul. *Estética da desaparição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *O espaço crítico.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

VOLTZENLOGEL, Thomas. "Conjurer les images, abîmer les regards: Temps et montage chez Harun Farocki". In: Proteus, n. 12, Julho de 2017, p. 22-31.

_____. "Harun Farocki (1944-2014), or Dialectics in Images". In: *Senses of cinema*, nº. 73, Dezembro de 2014. Disponível em: http://bit.ly/1QuTEVs. Acessado em: 10 de janeiro de 2020.

YOUNG, Benjamin. “On media and democratic politics: *Videograms of a revolution*”. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004, pp. 245-260.

WARNER, Rick. “Essaying the Forms of Popular Cinema: Godard, Farocki and the Principle of Shot/Countershot”. In: PAPAZIAN, Elizabeth; EADES, Caroline (Orgs.). *The essay film: Dialogue, politics, utopia*. New York: Columbia University Press, 2016, p. 28-67.

WITTE, Ludo de. *The Assassination of Lumumba*. New York: Verso, 2001.

WITTLICH, Angelika. “Entwurf für eine Konzeption ‘Telekritik 1975’ ÜBER DOKUMENTARISCHE ARBEIT; Beispiele und Analysen; Draft for a concept ‘Telekritik 1975’ ABOUT DOCUMENTARY WORK”. In: *Critical Studies in Television*, v. 14, n. 1, 2019, p. 129-133.

WITTNER, Lawrence. *Confronting the Bomb: A Short History of the World Nuclear Disarmament Movement.* Stanford: Stanford University Press, 2009.

WYMAN, David A. “Why Auschwitz Was Never Bombed”. In: *Commentary*, n. 65, 1978.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

ZISCHLER, Hanns. “Travailler avec Harun”. In: *Trafic*, n. 43, outono de 2002, p. 25-27.

Anexo I: O que deve ser feito[156]

Queremos criar uma instituição que, a princípio, seja apenas um escritório para iniciar e coordenar algum trabalho de documentário.

Em última análise, uma (a) biblioteca nacional da imagem.

Produzir material para investigar o presente, o passado futuro.

A instituição se destina a coletar, isto é, assegurar o que está disponível, e produzir, isto é, iniciar o que ainda não existe.

Seu trabalho deve ser não comercial, seus recursos e sua equipe deve vir da esfera científica pública.

Modos de trabalho.
A instituição encarregar um grupo de produzir material fílmico sobre um tema específico

A instituição coordena o trabalho de vários grupos trabalhando em temas específicos.

A instituição permite que alguém que está fazendo um filme sobre
um tema específico
concretize no cinema investigações documentárias que
do contrário só existiriam no papel ou na sua cabeça,

ou ela dá a alguém que tocou brevemente algo importante
como parte de uma obra existente a oportunidade de expandir
esse tema.

Algo sobre o valor documentário dos filmes
Assim como no trabalho com fontes escritas, a documentação não pode
ser deixada ao jornalismo. Os milhões de quilômetros que são

produzidos anualmente no cinema e na televisão são inadequados para documentar o mundo real de maneira a permitir o trabalho com as fontes.

Não apenas o material carece de indicações de localização, tempo e condição de filmagem: ele é totalmente absorvido no produto final, mais ainda do que no trabalho com textos. A partir de um texto que diz algo, também se pode deduzir algo que não está dito. Pode-se afirmar isso com base no valor material do próprio texto.

[156] Em meados da década de 1970, Harun Farocki escreveu esta chamada de duas páginas, intitulada programaticamente "O que deve ser feito", seguida por uma pesquisa dirigida a colaboradores e apoiadores em potencial. A tradução do texto para o português é nossa, com base nas versões em inglês e alemão publicadas, recentemente, pelo Harun Farocki Institut.

Pode-se talvez deduzir algo diferente a partir do material cinematográfico, mas dificilmente escrever qualquer outra coisa com ele. Quando se tenta fazer isso, como é comum nas compilações, chega-se a afirmações insustentáveis.

Um jornal cinematográfico de 1947 documenta, sobretudo, de que modo um jornal cinematográfico era montado e falado na época, dificilmente como eram as coisas e o que as pessoas diziam. Ao contrário do trabalho textual, a edição do negativo consuma o alinhamento do material com um determinado interesse cognitivo/representativo. (Enquanto uma fonte escrita se abre a novos usos por meio de sua interpretação). No expediente das emissoras de televisão, o material excedente (as sobras da edição) é também destruído.

O propósito de utilização/expressão específico no jornalismo também impede uma investigação suficientemente intensa e continuada sobre um tema.

Além disso, não há pesquisas o bastante sendo feitas quanto ao que realmente constitui uma biblioteca útil de imagens; o sistemático e o não-sistematizável.

A chamada documentação mostra o mundo como se fosse algo conhecido, resultando no fato de que alguns anos depois não podemos mais apreendê-lo como parecia ser. Deve-se fazer imagens com as quais o estranho mundo de hoje possa ser descoberto e o presente se torne história. Precisamos produzir blocos de construção.

Primeiro, precisamos desenvolver um modo de obtê-los e depois precisamos montá-los e desmontá-los.

Com uma tal instituição, podemos também organizar uma associação de trabalhadores, não de uma perspectiva abstrata, mas a partir dos pontos de contato do trabalho.

PESQUISA

estamos escrevendo esta carta para ver o que você espera de uma instituição, tal como a projetamos. (conferir o primeiro esboço de h. farocki, em anexo). estamos escrevendo para descobrir em detalhes o que você poderia fazer para tal instituto.

assumimos
que as imagens produzidas e preservadas pelo jornalismo, sobretudo o telejornalismo, têm pouco valor documental. são produzidas por pessoas que possuem na cabeça um pequeno conjunto de suposições. ilustrações descartáveis de regimes pré-concebidos de pensamento e discurso. quase nenhum processo é filmado, praticamente só metáforas visuais. os originais são montados para uma única apresentação. alguns anos depois, percebe-se que as imagens documentaram apenas o jargão dos jornalistas de uma determinada época, nada mais. além disso, é difícil acessar as imagens por razões legais.

assumimos
que, a partir de um esforço conjunto, meios de produção devem ser obtidos em instituições de ensino e pesquisa, a fim de produzir imagens cinematográficas com genuíno valor documental. podem ser feitas com o desejo de preservar algo que existe (e não apenas sua expressão comumente aceita), e podem ser feitas com o desejo de transmitir algo que existe (e não somente sua expressão comumente aceita).

tendo descoberto se e como podemos nos constituir, pretendemos indicar um/a secretário/a ou intermediário/a para investigar em tempo integral onde obter recursos.

perguntamos-lhe se estaria disposto e apto a fazer esse trabalho, ou se conhece alguém que gostaria de fazê-lo (1).

conexões
precisamos descobrir quais instituições da rfa poderiam apoiar uma proposta como a nossa – universidades e autoridades públicas, sindicatos e partidos, empresas e fundações. talvez companhias televisivas também, se nos aproximarmos de tal maneira que um arranjo especial se torne possível. é importante que você escreva qualquer organização que tem potencial para financiar nosso trabalho. anote o nome exato, o endereço, e a respectiva pessoa para contato. acrescente sua experiência com essa pessoa e com a organização. talvez a organização possa promover só uma parte de nosso trabalho. então, não deixe da lado nem mesmo a possibilidade mais remota, talvez uma empresa que faça filmes pedagógicos (2).

sugira também se devermos nos juntar a uma instituição existente (3).

projetos
a fim de coletar, comparar e conectar, todos devem nos informar sobre seus projetos individuais. breve descrição. incluindo projetos que foram rejeitados pela televisão e outros locais de produção, trabalhos interrompidos ou abandonados ou descartados. identifique o estado do projeto: ideia inicial, ou com 5 anos de pesquisa... (4)

material existente

com certeza há muito material jogados nos porões das pessoas. breves descrições a esse respeito também são bem-vindas, por exemplo, “5 horas de conversação em agosto de 1961 com um ceramista de Kulmbach sobre seus esmaltes, 16mm, preto/branco, som sincrônico em dois rolos”.

por favor, também nos dê informações sobre materiais acessíveis de outras pessoas (5).

referências
chegamos à conclusão de que, para podermos fazer solicitações, precisaremos de referências, isto é, deve haver membros dessa iniciativa que possuam materiais filmados, vídeos e fitas de áudio para demonstrar que somos qualificados a fazer trabalho documental. por favor, cite as suas obras que podem cumprir tal função (6).

plano
além de contribuições individuais, sugestões sobre as áreas de trabalho e os métodos de trabalho desejados de tal instituto são muito bem-vindas. o esboço anexo lista alguns métodos de trabalho possíveis. por favor, descreva quais você considera realistas, seja para você, seja no geral (7).

equipamento
você tem câmera, mesa de montagem, gravador, equipamento de vídeo? você tem acesso a equipamentos de outras pessoas ou instituições? por favor, nos diga em que condições esses aparelhos, e possivelmente também os materiais filmados e as fitas televisivas, estão disponíveis (8).

disposição
será difícil construir um local de trabalho. precisamos saber quanto tempo e energia cada um pode investir. por favor, escreva como você pode estar disponível no decorrer do próximo ano e meio. por favor, responda até 30 de setembro de 76. escreva para os editores da filmkritik 8 munich 2, kreittmayrstraße 3 (9).

saudações cordiais, em nome de h. farocki

Anexo II: Filmografia de Harun Farocki

1. *Zwei Wege* (*Dois caminhos*, 1966). Diretor de fotografia: Horst Kandeler. País: Alemanha. Produção: SFB, Berlin-West. Produção televisiva: Hanspeter Krüger. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 3 min. Estreia: 31.3.1966, Nord 3. Feito para a série televisiva *Berliner Fenster*.

2. *Jeder ein Berliner Kindl* (*Todo mundo é um Berliner Kindl*, 1966). Direção de fotografia: Gerd Delp. País: Alemanha. Produção: DFFB, Berlin-West. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 4 min.

3. *Der Wahlhelfer* (*O voluntário de campanha*, 1967), Direção de fotografia: Thomas Hartwig. País: Alemanha. Produção: DFFB, Berlin-West. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 14 min.

4. *Die Worte des Vorsitzenden* (*As palavras do presidente*, 1967). Assistência de direção: Helke Sander. Roteiro: Harun Farocki, a partir dos textos de Lin Piao. Direção de fotografia: Holger Meins. País: Alemanha. Produção: DFFB, Berlin-West. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 3 min.

5. *Ohne Titel oder Wanderkino für Ingenieurstudenten* (*Sem título ou: O cinema itinerante para estudantes de engenharia*, 1968). Roteiro: Parceria com o grupo Rote Zelle Technik da TU (Technische Universität / Universidade Técnica) de Berlim. Produção: DFFB, Berlin-West. Formato: Ampex de 1 polegada, p/b, 1:1,37. Duração: 40 min.

6. *Drei Schüsse auf Rudi* (*Três tiros em Rudi*, 1968). Direção de fotografia: Skip Norman. Som: Ulrich Knaudt. País: Alemanha. Produção: DFFB, Berlin-West. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 4 min. (Considerado perdido)

7. *White Christmas* (*Natal branco*, 1968). Direção de fotografia: Skip Norman. Som: Ulrich Knaudt. País: Alemanha. Produção: DFFB, Berlin-West. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 3 min.

8. *Ihre Zeitungen* (*Os jornais deles*, 1968). Assistência de direção: Helke Sander. Direção de fotografia: Skip Norman. Som: Ulrich Knaudt. País: Alemanha. Produção: DFFB, Berlin-West. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 17 min.

9. *Ohne Titel oder Nixon kommt nach Berlin* (*Sem título ou: Nixon vem a Berlin*, 1969). Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Giorgios Xylandreu. Som: Ulrich Knaudt. País: Alemanha. Produção: Larabel Film

Harun Farocki, Berlin-West, Sozialistische Filmemacher Cooperative West-Berlin. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 2 min.

10. *Nicht löschbares Feuer* (*Fogo inextinguível*, 1969). Roteiro, Montagem: Harun Farocki. Assistência de direção: Helke Sander. Direção de fotografia: Gerd Conradt. Som: Ulrich Knaudt. Elenco: Harun Farocki, Hanspeter Krüger, Eckart Kammer, Caroline Gremm, Gerd Volker Bussäus, Ingrid Oppermann. País: Alemanha. Produção: Harun Farocki, Berlin-West for WDR, Cologne. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 25 min. Estreia televisiva: 27.7.1969, West 3.

11. *Anleitung, Polizisten den Helm abzureissen* (*Instruções para remover capacetes de polícia*, 1969). Roteiro, Montagem: Harun Farocki. Direção de fotografia: Michael Geißler. País: Alemanha. Produção: Larabel Film Harun Farocki, Berlin-West, Rote Zelle Germanistik (FU Berlin), Sozialistische Filmemacher Cooperative West-Berlin. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 2 min.

12. *Die Teilung aller Tage* (*A divisão dos dias*, 1970). Co-direção: Hartmut Bitomsky. Roteiro, Montagem: Hartmut Bitomsky, Harun Farocki. Assistência de direção: Petra Milhoffer, Ingrid Oppermann. Programa pedagógico: Petra Milhoffer, Wolfgang Lenk, a partir de textos de Karl Marx. Direção de fotografia: Carlos Bustamante, Adolf Winckelmann. Assistência de fotografia: Georg Lehner. Câmera de animação: Helmut Herbst, Carlos Bustamante. Maquinistas: Klaus W. Bunser, Gerhard Braun. Som: Johannes Beringer. Mixagem: Gerhard Jensen. País: Alemanha. Produção: Cinegrafik, Helmut Herbst, Hamburg, WDR, Cologne. Produtor: Helmut Herbst. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 65 min. Estreia: 17.4.1970, Oberhausen. Estreia televisiva: 19.4.1970, West 3. Distribuição: Freunde der Deutschen Kinemathek.

13. *Eine Sache, die sich versteht (15x)* (*Algo auto-explicativo (15x)*, 1971). Co-direção: Hartmut Bitomsky. Roteiro: Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, a partir de textos de Karl Marx e Friedrich Engels. Direção de fotografia: Carlos Bustamante, David Slama. Montagem: Hasso Nagel. Som: Johannes Beringer. Mixagem: Gerhard Jensen. País: Alemanha. Produção: Larabel Film Harun Farocki, Berlin-West, com apoio financeiro do conselho curatorial de jovens filmes alemães. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 64 min. Estreia: 06.1971, Berlin-West, Internationales Forum des Jungen Films. Distribuição: Freunde der Deutschen Kinemathek.

14. *Die Sprache der Revolution. Beispiele revolutionärer Rhetorik, untersucht von Hans Christoph Buch* (*A linguagem da revolução. Exemplos de uma retórica revolucionária, examinados por Hans Christoph Buch*, 1972). Roteiro:

Hans Christoph Buch. Direção de fotografia: Bernd Maus, Joachim Pritzel. Som: Christian Praszer. Montagem: Ulla Agne, Claudia Karsunke. País: Alemanha. Produção: WDR, Cologne. Produção executiva: Volker Dieckmann. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 45 min. Estreia televisiva: 30.10.1972, Nord 3.

15. *Remember Tomorrow is the First Day of the Rest of Your Life* (1972). Roteiro, Montagem: Harun Farocki. Direção de fotografia: Fritz Grosche. Assistência de direção: Klaus Krahn. Música: The Velvet Underground, Afterhours, Don McLean, American Pie, The New Seekers, I'd like to Teach the World to Sing, Neil Young, Heart of Gold, Ray Stevens, Turn Your Radio On. Som: Johannes Beringer. Mixagem: Gerhard Jensen. País: Alemanha. Produção: SFB, Berlin-West. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 10 min. Estreia televisiva: 14.04.1972, Nord 3. Feito para a série televisiva Studio III / Aus Kunst und Wissenschaft.

16. *Der Ärger mit den Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki* (*O problema com as imagens. Uma telecrítica de Harun Farocki*, 1973. Roteiro: Harun Farocki. Montagem: Evelyn Reichert-Panitz. Arte gráfica: Franziska Scherer. Narração: Harun Farocki. Gerência de produção: Wolfgang Kreck. Produção: WDR, Cologne e Guenther R. Weinhold. Produção televisiva: Angelika Wittlich. Formato: 16mm, b/w, cor, 1:1,37. Duração: 48 min. Estreia televisiva: 16.05.1973, WDR 3.

17. *Einmal wirst auch Du mich lieben. Über die Bedeutung von Heftromanen* (*Algum dia você também irá me amar. Sobre o significado dos romances baratos*, 1973). Direção, roteiro: Hartmut Bitomsky, Harun Farocki. Assistência de direção: Walter Adler. Direção de fotografia: Karl Heinz Blöhm. Assistência de fotografia: Dietmar Jütten. Som: Peter Grätz. Desenho de luz: Hans Heinrichs. Montagem: Ursula Hermann. Assistência de montagem: Brigitte Schröder. Figurino: Detlef Papendorf, Christel Röttgen. Maquiagem: Christiane Becker, Günther Wöhn. Acessórios: Walter Giese, Horst Koch. Gerência de produção: Wolfgang Sperling. Produção: WDR, Cologne. Produção executiva: Kurt Zeimert. Produção televisiva: Christhart Burgmann, Leo Kreutzer. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 44 min. Estreia televisiva: 30.08.1973, West 3.

18. *Brunner ist dran* (*Brunner é o próximo*, 1973). Roteiro: Harun Farocki, baseado na história *Le mauvais vitrier*, de Charles Baudelaire. Direção de fotografia: David Slama. Assistência de fotografia: Marina Koischwitz, Fritz Grosche, Klaus Krahn (programa geral). Som: Hans Beringer. Montagem: Rolf Basedow. Gerência de produção: Giefer Thomas. Produção: Larabel Film, Harun Farocki, Berlin-West, para a SFB, Berlin-West. Produção televisiva:

Jürgen Tomm. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 17 min. Estreia televisiva: 08.10.1973, Nord 3.

19. *Make up* (1973). Roteiro: Harun Farocki. Assistência de direção: Tillmann Taube. Direção de fotografia: Carlos Bustamante. Assistência de fotografia: Marco Fumasoli. Som: Hans Beringer. Montagem: Rolf Basedow. Desenho de set: Simone Bergmann. Modelo: Marie-Christine Deshaies. Maquiagem: Serge Lutens. Elenco: Verena Reichel, Helma Sanders, Hans Zischler. Redação: Axel von Hahn. Produção: Larabel Film Harun Farocki, Berlin-West, para Bayerischen Rundfunk, Munique. Produção executiva: Walter Adler, Dirk Gerhard. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 29 min. Estreia televisiva: 14-20.10.1973, Bayern 3.

20. *Sesamstraße* (*Rua Sésamo*, 1973). Direção, roteiro: Hartmut Bitomsky, Harun Farocki. Direção de fotografia: Carlos Bustamante. Som: Hans Beringer. Montagem: Rolf Basedow. Produção: Larabel Film Harun Farocki, Berlin-West. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Episódios: *Transport 1* (3 min.), *Transport 2* (3 min., estreia 23.01.1973), *Container 1* (3 min.), *Container 2* (3 min., estreia 12.11.1974), *Sägen* (3 min., estreia 10.05.1973), *Hammer* (3 min., estreia 19.06.1973), *Der Weg des Geldes* (3 min., 27.09.1973), *Baggerlied* (4 min., 01.10.1973), *Dock* (3 min., 21.05.73), *Schiffsentladung* (3 min.).

21. *Die Arbeit mit den Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki* (*O trabalho com as imagens. Uma telecrítica de Harun Farocki*, 1974). Roteiro: Harun Farocki. Montagem: Marion Zausch. Arte gráfica: Franziska Scherer. Gerência de produção: Wolfgang Kreck. Produção: WDR, Cologne. Produção executiva: Kurt Zeimert. Produção televisiva: Angelika Wittllich. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 44 min.. Estreia televisiva: 08.11.1974, West 3.

22. *Plakatmaler* (*Artistas de cartazes*, 1974). Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Rainer März. Som: Manfred Stelzer. Montagem: Harun Farocki. Produção: WDR, Cologne e Harun Farocki. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 20 min. Note commissioned for the magazine program Kino 74, but not broadcasted.

23. *Über "Gelegenheitsarbeit einer Sklavin"* (*Sobre "Trabalhos ocasionais de uma escrava"*, 1974). Roteiro: Harun Farocki. Narração: Harun Farocki. Produção: WDR, Cologne. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 22 min. Citações do filme: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (Alexander Kluge, BRD 1973/4) Note: commissioned for the magazine *program Kino 74*, but not broadcasted.

24. *Moderatoren im Fernsehen* (*Moderadores da televisão*, 1974). Roteiro, compilação: Harun Farocki. Produção: WDR, Cologne. Formato: 2-inch- MAZ,

cor, 1:1,37 Length 22 min. Note intended for broadcast in the series Telekritik (12.11.1973, West 3), but not broadcasted.

25. *Erzählen* (*Narrar*, 1975). Direção, roteiro: Harun Farocki, Ingemo Engström. Textos de base: Walter Benjamin, Gebrüder Grimm, Franz Kafka, Jurij M. Lotman, Boris Pasternak, Cesare Pavese, Alfred Sohn-Rethel, Sergej Tretjakov, Franz Carl Weiskopf. Direção de fotografia: Axel Block. Assistência de fotografia: Chris Strewe. Montagem: Erika Kisters, Birgit Schuldt. Som: Karl-Heinz Rösch. Gerência de produção: Renate Sami. Elenco: Avinho Barbeitov, Ingemo Engström, Harun Farocki, Hanspeter Krüger, Willem Menne, Karl Retzlaw, Otto Sander, Hanns Zischler. Produção: WDR, Cologne e Harun Farocki. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 58 min. Estreia televisiva: 27.06.1969, West 3.

26. *Über* Song of Ceylon *von Basil Wright* (*Sobre* Song of Ceylon *de Basil Wright*, 1975). Roteiro: Harun Farocki. Montagem: Marianne Müller-Kratsch. Narração: Harun Farocki. Produção: WDR, Cologne. Produção executiva. Kurt Zeimert. Duração: 25 min.

27. *Die Schlacht. Szenen aus Deutschland* (*A batalha. Cenas da Alemanha*, 1976). Direção, adaptação para a televisão: Harun Farock, Hanns Zischler, com base em uma peça de Heiner Müller. Direção de fotografia: Jupp Steiof. Técnico de vídeo: Peter Schlögel. Montagem: Lilo Gieseler. Som: Hans Joachim König. Desenho de set: Walter Hallerstede. Figurino: Brigitte Schünemann. Maquiagem: Horst Mühlbrandt. Gerência de produção: Erwin Dräger. Elenco: Marie Bardischewski, Ulrike Bliefert, Lili Schönborn-Anspach, Gisela Stein, Joachim Baumann, Peter Fitz, Otto Mächtlinger, Willem Menne, Hubert Skolud et al. Produção: SFB, Berlin-West. Produção televisiva: Jürgen Tomm. Produção executiva: Martin Stachowitz . Formato: 2-inch-MAZ, cor, 1:,1,37. Duração: 52 min. Estreia televisiva: 10.05.1976, Nord 3.

28. *Sarah Schumann malt ein Bild* (*Sarah Schumann pinta uma imagem*, 1977). Roteiro: Harun Farocki. Direção de Fotografia: Ingo Kratisch. Montagem: Rolf Basedow. Som: Johannes Beringer. Produção: Harun Farocki Filmproduction, Berlin-West, NDR, Hamburg. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 8 min. Comissionado para a série televisiva *Sesamstraße*.

29. *Einschlafgeschichten 1-5* (*Histórias de ninar 1-5*, 1977). Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Montagem: Johannes Beringer. Som: Harun Farocki, Johannes Beringer. Assistência: Ursula Lefkes. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, NDR, Hamburg. Formato: 16mm/35mm, cor, 1:1,37. Duração: 5 episódios de 3 min. Comissionado para as séries televisivas *Sesamstraße* e *Das Sandmännchen* (3-5).

30. *Häuser 1-2* (*Edifícios 1-2*, 1978). Roteiro: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, for NDR, Hamburg. Formato: 16 mm, cor, 1:1,37. Duração: 10 min. Comissionado para a série televisiva *Sesamstraße*.

31. *Einschlafgeschichten 1-3 / Katzengeschichten* (*Histórias de ninar 1-3 / Histórias de gato*, 1978). Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, David Slama. Produção: Harun Farocki Filmproduction, Berlin-West, for NDR, Hamburg. Formato: 3 mm, cor. Duração: 3 minutos por episódio. Comissionado para a série televisiva *Sandmännchen*, NDR.

32. *Zwischen Zwei Kriegen* (*Entre duas guerras*, 1978). Direção, montagem: Harun Farocki. Roteiro: Harun Farocki, Wolfgang Bruckschen, com base na peça de rádio *Das große Verbindungsrohr* (1975), de Harun Farocki. Assistência de direção: Jörg Papke. Consultoria científica: Hella Jürgens. Direção de fotografia: Axel Block, Ingo Kratisch. Assistência de fotografia: Melanie Walz. Desenho de luz: Melanie Walz. Som: Karl-Heinz Rösch. Mixagem: Gerhard Jensen. Música: trechos de *Lied von der Erde*, de Gustav Mahlers. Direção de arte, figurino, maquiagem: Ursula Lefkes. Acessórios: Ursula Lefkes, Jörg Papke. Gerência de produção: Wolfgang Bruckschen. Elenco: Ingemo Engström (Enfermeira), Jeff Laysound (Hochöfner), Reneé Schlesier (Enlutada), Stephan Mattusch (Engenheiro), Willem Menne (Engenheiro), Peter Fitz (Engenheiro), Hildegard Schmahl (Mulher), Konrad Born (Aprendiz), Friedelm Ptok (Barão industrial), Ingrid Oppermann (Comunista), Wolfgang Winkler (Kommunist), Peter Nau (Comunista), Caroline Neubaur (bela burguesa), Harun Farocki (Harun Farocki). Narração: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion (produção interna, financiada pelos participantes). Produção executiva: Jörg Papke. Formato: 16mm, p/b, 1:1,66. Duração: 83 min. Estreia: 05.11.1978, Duisburger Filmwoche. Lançamento: 17.11.1978 Berlin-West (Cinema Bundesallee). Distribuição: Basis. Estreia televisiva: 11.12.1993, Hessen 3. Prêmios: *Prix Carosse d´Or* 1978.

33. *Ein Bild von Sarah Schumann* (*Uma imagem de Sarah Schumann*, 1978). Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Montagem, som: Hans Beringer. Produção: Harun Farocki Filmproduction, Berlin-West, para a WDR, Cologne. Produtor: Harun Farocki. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 30 min. Estreia televisiva: 02.04.1978, West 3. Comissionado para a série televisiva *Kunstgeschichten*.

34. *Der Geschmack des Lebens* (*O gosto da vida*, 1979). Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Rosa Mercedes. Montagem, som: Hanns Beringer. Música: Tony Conrad and Faust, The Rolling Stones, Jimi Hendrix, Deep Purple. Assistência, gerência de produção: Karl-Heinz Wegmann. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West. Formato: 16 mm, cor,

1:1,37. Duração: 29 min. Estreia televisiva: 05.08.1979, SFB. Lançamento: 28.06.1980, Berlin-West, (Cinema Bundesallee). Comissionado para a série televisiva *Projektionen*.

35. *Zur Ansicht: Peter Weiss* (*Em exibição: Peter Weiss*, 1979). Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Gerd Braun. Montagem: Rosa Mercedes. Som: Lasse Sjäström. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West. Formato: 16 mm, col., 1:1,37. Duração: 44 min. Estreia televisiva: 19.10.1979, West 3. Estreia no cinema: February 1980, Berlin-West, Internationales Forum des Jungen Films.

36. *Single. Eine Schallplatte wird produziert* (*Single. Uma gravação está sendo produzida*, 1979). Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, David Slama, Gerd Braun. Montagem: Gerd Braun, Gerrit Sommer, Helga Kohlmeier, Dorothea Haffner, Brigitte Kurde. Som: Rolf Müller, Johannes Beringer, Karl-Heinz Wegmann. Música: *Time to Love* by Stephan Baal, Caryn McCombs production. Coordenação de produção: Rosa Mercedes. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, para a SFB . Formato: 1-inch-MAZ, cor, 1:1, 37. Duração: 49 min. Estreia televisiva: 27.07.1980, West 3 e Hessen 3 (evidentemente não transmitido). Comissionado para a série televisiva *DENKSTE!?*.

37. *Anna und Lara machen das Fernsehen vor und nach* (*Anna e Lara estão brincando de televisão*, 1979). Direção de fotografia, montagem: Harun Farocki. Roteiro: Annabel Lee Faroqhi, Larissa Lu Faroqhi. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West . Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 18 min. Presumivelmente perdido.

38. *Industrie und Fotografie* (*Indústria e fotografia*, 1979). Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes, Rolf Silber. Montagem: Hella Vietzke. Música: Tony Conrad and Faust. Narração: Christhart Burgmann. Coordenação de produção: Hans-Dieter Müller. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, para a WDR, Cologne. Produtor: Guenther Weinhold. Produção televisiva: Werner Dütsch. Formato: 35 mm., p/b, 1:1,37. Duração: 44 min. Estreia televisiva: 01.03.1979, West 3.

39. *Stadtbild* (*Vista da cidade*, 1981). Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, Ronny Tanner. Assistência de fotografia: Matthias von Gunten. Som: Rolf Müller. Montagem: Johannes Beringer. Coordenação de locação: Rosa Mercedes, Karl-Heinz Wegmann. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, para a WDR, Cologne. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 44 Min. Estreia televisiva: 10.09.1981, West 3.

40. *Kurzfilme von Peter Weiss* (*Curtas-metragens de Peter Weiss*, 1982). Roteiro, comentário: Harun Farocki. Direção de fotografia: Rainer März. Produção: Harun Farocki Filmproduction, Berlin-West, para a WDR, Cologne. Formato: 16mm, p/b, 1:1, 37. Duração: 44 min (versão televisiva); 80 min. (versão completa). Estreia televisiva: 05.04.1982, West 3 (versão televisiva), 08.11.1996, 3sat (versão completa). O filme foi feito para ser exibido em duas partes, mas em 1982 apenas a primeira parte foi transmitida.

41. *Etwas wird sichtbar* (*Diante dos olhos, Vietnam*, 1982). Assistência de direção: Ursula Lefkes. Roteiro: Harun Farocki, Karl-Heinz Wegmann. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Segunda unidade de fotografia: Rainer März, Peter Wirths. Assistência de fotografia: Wolf-Dieter Fallert, Ebba Jahn. Montagem: Johannes Beringer. Assistência de montagem: Klaus Klinger. Som: Rolf Müller, Manfred Blank. Assistência de som: Karl-Heinz Wegmann. Alimentação, transporte: Marion Lange. Fotografia, pintura: Manfred Wilhelms. Cabelo, maquiagem: Veronika Wildt. Mixagem: Gerhard Jensen. Música, direção musical: Markus Spies. Execução musical: Thomas Duven, Thomas Lange, Friederike Schenk. Elenco: Anna Mandel, Marcel Werner, Hanns Zischler, Inga Humpe, Bruno Ganz, Ernst Helter, Ming HuToMo, Jeff Layton, Ronny Tanner, Hartmut Bitomsky, Rainer Homann, Olaf Scheuring, Michael Wagner, Manfred Lindlbauer, Klaus Henrichs, Elfriede Irrall, Jusri Jusuf, Ingrid Oppermann, Frank Arnold, Jacques Thiti, Ursula Hoffman, Lina Lubig, Nannette Lorraine Schumacher, Gisela Stelly, Klaus Wohlfart, Willem Menne, Ulf Kadritzke, Gerd Volker Bussäus, Harun Farocki. Narração: Till Hagen. Poema: "Bilder" (1974), de Heiner Müller. Livros: *North Vietnam's strategy for survival* (Palo Alto, 1972), de Jon M. Van Dyke; *Reise nach Hanoi* (Reinbek bei Hamburg, 1969), de Susan Sontag; *Fire in the lake* (Londres, 1972), de Francis FitzGerald; *Theorie des Partisanen* (Berlim, 1963), de Carl Schmitt. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, ZDF, Mainz. Produção executiva: Ulrich Ströhle. Laboratório: Geyer-Werke GmbH, Berlim. Redação: Eckart Stein. Formato: 35mm, p/b, 1:1,37. Duração: 114 min. Estreia: 24.01.1982, Saarbrücken (Max-Ophüls-Preis). Lançamento: 26.02.1982, Berlin-West (Cinema Bundesallee). Estreia televisiva: 05.09.1984, ZDF. Distribuição: Basis German Film Board Classification Prädikat "Wertvoll" (of high artistic quality and social relevance).

42. L'Argent *von Bresson* (L'Argent *de Bresson*, 1983). Direção: Hartmut Bitomsky, Manfred Blank, Harun Farocki. Roteiro, comentário: Harun Farocki, Manfred Blank, Hartmut Bitomsky, Jürgen Ebert, Gaby Körner, Melanie Walz, Barbara Schlungbaum. Direção de fotografia: Leo Borchard, Carlos Bustamante. Montagem: Manfred Blank. Edição MAZ: Horst Imlau. Som: Manfred Blank, Egon Bunne, Susanne Röckel. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, WDR, Cologne. Formato: 16mm + 2-inch-VTR (trechos

de *L'Argent*) cor, p/b, 1:1,37. Duração: 30 min. Estreia televisiva: 30.11.1983, WDR. Comissionado para a série televisiva *Kino '83*.

43. *Interview: Heiner Müller* (*Entrevista: Heiner Müller*, 1983). Roteiro, entrevista: Harun Farocki. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: cerca de 30 min. Presumivelmente perdido.

44. *Jean-Marie Straub und Daniéle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment* Amerika (*Jean-Marie Straub e Daniéle Huillet trabalhando em um filme baseado em* Amerika *de Franz Kafka*, 1983). Roteiro, comentário: Harun Farocki. Colaboração: Karl-Heinz Wegmann. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Montagem: Rosa Mercedes. Som: Klaus Klingler. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, WDR, Cologne, Large Door, London. Produção televisiva: Helmut Merker. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 26 min. Estreia televisiva: 13.11.1983, ARD Comissionado para a série televisiva *Schaukasten, Bilder und Berichte vom Kino*.

45. *Ein Bild* (*Uma imagem*, 1983). Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Assistência de fotografia: Melanie Walz. Montagem: Rosa Mercedes. Som: Klaus Klingler. Mixagem: Gerhard Jensen. Música: Markus Spies. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, em colaboração com a SFB. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 25 min. Estreia televisiva: 12.09.1983, Hessen 3, Nord 3, West 3. Comissionado para a série televisiva *Projektionen´83*.

46. *Peter Lorre – Das Doppelte Gesicht* (*Peter Lorre – A dupla face*, 1984). Roteiro, comentário: Harun Farocki, Felix Hofmann. Direção de fotografia: Wolf-Dieter Fallert, Ingo Kratisch. Câmera de animação: Ronny Tanner. Som: Klaus Klingler, Gerhard Metz. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, para a WDR, Cologne, Transtel, Cologne. Formato: 16mm, cor, p/b, 1:1,37. Duração: 59 min. Estreia televisiva: 05.09.1995, WDR.

47. *Filmtip: Tee im Harem des Archimedes* (1985). Direção, roteiro, comentário: Harun Farocki. Produção: WDR, Cologne. Formato: 1-inch-VTR, cor, 1:1,37. Duração: 7 min. Estreia televisiva: 12.12.1985, West 3. Comissionado para a série televisiva *Filmtip*.

48. *Betrogen* (*Traído*, 1985). Roteiro: Harun Farocki, Victoria Esch. Assistência de direção: Ronny Tanner. Direção de fotografia: Axel Block. Assistência de fotografia: Michael Tötter, Christoph Oberdieck. Desenho de luz, cenário: Holger Greiss, Joachim Scholz, Peter Arndt. Montagem: Renate Merck. Assistência de montagem: Dagmar Haferi. Som: Rolf Müller. Assistência de som: Ernst-Hermann Marell. Mixagem: Richard Borowski. Música: Andreas Köbnerset. Direção de arte: Ursula Lefkes, Hermann Pitz,

Raimund Kummer. Acessórios: Michael Möldner, Inken Planthaber. Figurino, maquiagem: Peter Guttenberg, Jues Justin. Coordenação de locação: Sandra Wulff, Michael Danilow. Elenco: Roland Schäfer, Katja, Rupé, Nina Hoger, Rolf Becker, Marquard Bohm, Gerd Volker Bussäus, Gerd David, Micheal Dick, Peter Franke, Dietmar Mues, Burkhard Röschmann, Michael Schönborn, Peter Stadlmayer, Angelika Thomas. Produção: Common Film Filmproduktion GmbH, Berlin-West, with Cinegrafik Helmut Herbst, Hamburg, Winkelmanns Filmproduction, Dortmund, BR, Munich, com apoio financeiro de Hamburgische Filmförderung / Hamburger Filmbüro / Bundesministerium des Innern. Produtor: Helmut Wietz. Produtor associado: Helmut Herbst, Adolf Winkelmann. Produção executiva: Raphael Bürger. Formato: 35mm, Fujicolor, 1:1,66. Duração: 99 min. Estreia: 26.10.1985, Hof (Filmtage). Estreira televisiva: 09.06.1989, Bayern 3.

49. *Filmbücher* (*Livros de cinema*, 1986). Roteiro, comentário: Harun Farocki. Produção: WDR, Cologne . Formato: video-1-inch-VTR, cor, 1:1,37. Duração: 15 min. Estreia televisiva: 17.04.1986, West 3. Comissionado para a série televisiva *Kino '86*.

50. *Filmtip:* Kuhle Wampe (1986). Roteiro, comentário: Harun Farocki. Formato: video-1-inch-VTR, cor, 1:1,37. Duração: 6 min. Estreia televisiva: 01.05.1986, WDR, Cologne. Comissionado para a série televisiva *Filmtip*.

51. *Schlagworte, Schlagbilder. Eine Gespräch mit Vilém Flusser* (*Frases de impacto, imagens de impacto. Uma conversa com Vilém Flusser*, 1986). Roteiro, comentário, entrevista: Harun Farocki. Produção: WDR, Cologne. Formato: Video-1-inch-VTR, cor, 1:1,37. Duração: 13 min. Estreia televisiva: 01.05.1986, West 3. Comissionado para a série televisiva *Filmtip*.

52. *Wie man sieht* (*Como se vê*, 1986). Roteiro, comentário, entrevista: Harun Farocki. Assistência de direção: Michael Pehlke. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, Ronny Tanner. Montagem: Rosa Mercedes. Corte negativo: Elke Granke. Som: Manfred Blank, Klaus Klingler. Mixagem: Gerhard Jensen. Pesquisa: Michael Pehlke. Narração: Corinna Belz. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, com apoio financeiro de Hamburger Filmbüro. Produtor: Harun Farocki, Ulrich Ströhle. Formato: 16mm, p/b e Eastmancolor, 1:1,37. Duração: 72 min. Estreia: 08.06.86, Berlin-West (Kinofest '86). Estreia austríaca: 03.04. 1987, Vienna (Stadtkino). Lançamento: 28.05. 1987, Cologne. Distribuição: Basis. Estreia televisiva: 9.03.1990, West 3.

53. *Bilderkrieg* (*Imagens-guerra*, 1987). Roteiro: Harun Farocki, com base nos livros *Das Buch des Alfred Kantor*, de Alfred Kantor, e *Femmes Algeriennes*, de Marc Garanger. Assistência de direção, pesquisa: Michael Trabitzsch. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Câmera de animação: Irina Hoppe. Montagem: Rosa Mercedes. Corte negativo: Elke Granke. Som: Klaus Klingler. Mixagem: Gerhard Jensen-Nelson. Narração: Corinna Belz. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, para a WDR, Cologne. Produtor: Harun Farocki.

Produção televisiva: Werner Dütsch. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 44 min. Estreia televisiva: 03.12.1987, West 3.

54. *Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen* (1987). Roteiro: Harun Farocki, Michael Trabitzsch, com base no poema "Die Menschen stehen vörwärts in den Straßen" (1911), de Georg Heym. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Montagem: Harun Farocki. Som: Klaus Klingler. Narração: Adelheid Rogger. Produção: SWF, Baden-Baden. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 8 min. Estreia televisiva: 14.11.1987, Südwest 3.

55. *Filmtip: Der Tod des Empedokles* (1987). Roteiro, comentário, montagem: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Som: Klaus Klingler. Produção: WDR, Cologne. Produção televisiva: Werner Dütsch . Formato: 16mm, col., 1:1,37. Duração: 7 min. Estreia televisiva: 08.10.1987, West 3. Citações usadas no filme: *Der Tod des Empedokles oder Wenn dann der Erde Grün von neuem Euch erglänzt* (BRD 1986/87, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet). Comissionado para a série televisiva *Filmtip*.

56. *Die Schulung* (*Treinamento*, 1987). Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Simon Kleebauer. Segunda unidade de fotografia: Rosa Mercedes. Desenho de luz, técnicos de vídeo: Jürgen Frieß, Fabian Meyer. Montagem: Roswitha Gnädig. Som: Rolf Müller. Produção: SWF, Baden-Baden. Produção televisiva: Ebbo Demant. Coordenação de locação: Uwe Kremp. Formato: video-1-inch-VTR, cor, 1:1,37. Duração: 44 min. Estreia televisiva: 19.02. 1987, ARD. Comissionado para a série televisiva *Ziele*.

57. *Kinostadt Paris* (*Cine-cidade Paris*, 1988). Roteiro, comentário: Manfred Blank, Harun Farocki, a partir de uma citação de *Ein Ethnologe in der Metro*, de Marc Augé. Entrevistas: Manfred Blank. Direção de fotografia: Helmut Handschel. Montagem: Edith Perlaky. Som: Thomas Schwadorf. Pesquisa: Ursula Langmann. Narração: Corinna Belz, Helmut Grieser. Produção: WDR, Cologne. Coordenação de produção: Friedhelm Maye. Produção televisiva: Werner Dütsch. Formato: video-BetaSp, cor, 1:1,37. Duração: 60 min. Estreia televisiva: 05.03.1990, West 3.

58. *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (*Imagens do mundo e inscrições da guerra*, 1988). Roteiro: Harun Farocki. Assistência de direção, pesquisa: Michael Trabitzsch. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Câmera de animação: Irina Hoppe. Montagem: Rosa Mercedes. Corte negativo: Elke Granke. Som: Klaus Klingler. Mixagem: Gerhard Jensen-Nelson. Narração: Ulrike Grote. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, com apoio financeiro do fundo cinematográfico da NRW. Produtor: Harun Farocki. Formato: 16mm, cor, p/b, 1:1,37. Duração: 75 min. Estreia televisiva: 10.11.1988, Duisburg (Duisburger Filmwoche).

59. *Georg K. Glaser – Schriftsteller und Schmied* (*Georg K. Glaser – Escritor e ferreiro*, 1988). Roteiro, comentário, entrevista: Harun Farock, com citações de *Jenseits der Grenzen*, de Georg K. Glaser. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Montagem: Rosa Mercedes, Klaus Klingler. Corte negativo: Elke Granke. Som: Klaus Klingler. Mixagem: Gerhard Jensen-Nelson. Narração:

Harun Farocki (comentário), Georg K. Glaser (textos). Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, para a SWF, Baden-Baden. Produtor: Harun Farocki. Produção televisiva: Ebbo Demant. Formato: 16mm, Eastmancolor, cor, 1:1,37. Duração: 44 min. Estreia televisiva: 20.09.1988, SWF 3.

60. *Image und Umsatz oder: Wie kann man einen Schuh darstellen* (*Imagem e vendas ou: Como representar um sapato*, 1989). Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Montagem: Egon Bunne, Rosa Mercedes. Som: Klaus Klingler. Coordenação de locação: Michael Trabitzsch. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West para a SWF, Baden-Baden. Produção: Harun Farocki. Produção televisiva: Ebbo Demant. Formato: video-BetaSp, cor e p/b, 1:1,33. Duração: 52 min. Estreia televisiva: 29.08.1989, ARD.

61. *Leben – BRD* (*Como viver na RFA*, 1990). Roteiro: Harun Farocki. Assistência de direção: Michael Trabitzsch. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Montagem: Rosa Mercedes, Irina Hoppe. Corte negativo: Elke Granke. Som: Klaus Klingler. Mixagem: Gerhard Jensen-Nelson. Pesquisa: Michael Trabitzsch, Ronny Tanner. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, ZDF, Mainz, La Sept, Paris. Produtor: Harun Farocki. Produção televisiva: Eckart Stein, Claire Doutriaux. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 83 min. Estreia: 10.02.1990, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin-West. Distribuição: Basis. Estreia televisiva: 20.02.1990, ZDF.

62. *Was ist los* (*O que há?*, 1991). Roteiro, entrevistas: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Segunda unidade de fotografia: Arthur Ahrweiler. Montagem: Rosa Mercedes, Irina Hoppe. Som: Gerhard Metz. Assistência de som: Klaus Klingler, Ronny Tanner. Mixagem: Gerhard Jensen-Nelson. Pesquisa: Michael Trabitzsch. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, para a WDR, Cologne. Produtor: Harun Farocki. Redação: Werner Dütsch. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 58 min. Estreia: 12.11.1991, Duisburg (Duisburger Filmwoche). Estreia televisiva: 18.11.1991, West 3.

63. *Kamera und Wirklichkeit* (*Câmera e realidade*, 1992). Director, scriptwriter, commentary Harun Farocki, Andrei Ujica On the podium Harun Farocki, Andrei Ujica, Andrei Plesu, Friedrich Kittler, Manfred Schneider, Peter M. Spangenberg Production SWF, Baden-Baden, in collaboration with Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, for arte, Straßburg Producer Harun Farocki TV-producer Ebbo Demant Format video-BetaSp, col.,1:1,37 Length 120 min. (SWF-version); 186 min. (arte-version) First broadcast 07.12.1992, SWF 3; 22.12.1992, arte

64. *Videogramme einer Revolution* (*Videogramas de uma revolução*, 1992) Director, scriptwriter, commentary Harun Farocki, Andrei Ujica Translation Nathalie Roth (German) Graphic artist Hauke Sturm, Angela Zumpe, Peter U. Petersen Editor Egon Bunne Assistant Beate Ochsner (Germany), Velvet Moraru (Romania) Narrator Thomas Schultz Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Bremer Institut Film / Fernsehen Produktionsgesellschaft mbH, Bremen with financial support from Berliner Filmförderung Producer Harun Farocki Executive producer Ulrich

StröhleFormat video transferred to 16mm, col., 1:1,37 Length 106 min. First screening 12.08.1992 Locarno (International Filmfestival) German premiere 14.11.92 Duisburg (Duisburger Filmwoche) First release 06.05.1993 First broadcast 20.12.1993, West 3 German Film Board classification Prädikat "Wertvoll" (of high artistic quality and social relevance)

65. *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* (*Um dia na vida do consumidor*, 1993). Director, scriptwriter, compiled by Harun Farocki Assistant Aysun Bademsoy, Michael Trabitzsch Collaboration Annabel Faroqhi, Elke Naters, Christian Petzold Video cut Max Reimann Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin for SWF, Baden-Baden and WDR, Cologne Producer Harun Farocki Executive producer Aysun Bademsoy TV-producer Ebbo Demant Format video-BetaSp, col., b/w, 1:1,37 Length 44 min. First broadcast 24.06.1993, ARD

66. *Die führende Rolle* (*O papel da liderança*, 1994). Director, scriptwriter, commentary Harun Farocki Researcher Tanja Baran Editor Max Reimann Narrator Harun Farocki Production Tele Potsdam, Berlin, 3sat, Mainz Producer Lew Hohmann Executive producer Marco Mundt TV-producer Inge Classen Format:video-BetaSp, col. 1:1,37 Length 35 Min. First broadcast 04.12.1994, 3sat

67. *Die Umschulung* (*O re-treinamento*, 1994). Director, scriptwriter Harun Farocki Assistant director Ronny Tanner Cinematographer Ingo Kratisch, Thomas Arslan Editor Max Reimann Sound Klaus Klingler Assistant producer Aysun Bademsoy, Anna Faroqhi, Elke Naters Production SWF, Baden-Baden, Harun Farocki Filmproduktion, Berlin Producer Harun Farocki TV-producer Ebbo Demant Format video-BetaSp, col., 1:1,37 Length 44 min. First broadcast 09.06.1994, ARD Awards Adolf-Grimme-Preis, 1995 (category "General films / Information and culture") Note commissioned for the TV series *leben lernen inklusive*

68. *Arbeiter verlassen die Fabrik* (*A saída dos operários da fábrica*, 1995). Director, scriptwriter, commentary Harun Farocki Assistant Jörg Becker Editor Max Reimann Narrator Harun Farocki Researcher:Janny Léveillé (Paris), Marina Nikiforova (Moskau), David Barker (Washington), Kinemathek im Ruhrgebiet, Paul Hoffmann Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, WDR, Cologne with contributions by ORF, Vienna, Dr. Heinrich Mis, LAPSUS, Paris, Christian Baute, DRIFT, New York, Chris Hoover Producer Harun Farocki TV-producer Werner Dütsch Format video-BetaSp, col. and b/w, 1:1,37 Length 36 min. First broadcast 02.04.1995, 3sat; 18.12.1995, West 3

69. *Der Werbemensch* (*O cara do comercial*, 1996). Director, scriptwriter Harun Farocki Cinematographer Ingo Kratisch Second cinematographer Rosa Mercedes Editor Max Reimann Sound Ronny Tanner Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, for 3-sat, Mainz Producer Harun Farocki TV-producer Inge Classen Format video-BetaSp, col., 1:1,37 Length 3 min. First broadcast 17.01.1997, arte

70. *Der Auftritt* (*A aparência*, 1996). Director, scriptwriter Harun Farocki Cinematographer Ingo Kratisch Second cinematographer Rosa Mercedes Editor Max Reimann Sound Ronny Tanner Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, for 3-sat, Mainz Producer Harun Farocki Executive producer Ulrich Ströhle TV-producer Inge Classen Format video-BetaSp, col., 1:1,37 Length 40 min. First broadcast 14.07.1996, 3sat

71. *Theater der Umschulung* (*O teatro do re-treinamento*, 1996). Director, scriptwriter Harun Farocki Assistant director Ronny Tanner Cinematographer Ingo Kratisch, Thomas Arslan Editor Max Reimann Sound Klaus Klingler Assistant producer Aysun Bademsoy, Anna Faroqhi, Elke Naters Production SWF, Baden-Baden, Harun Filmproduktion, Berlin Producer Harun Farocki TV-producer Ebbo Demant Format video-BetaSp, col. 1:1,37 Length 4 min. First broadcast 27.06.1996, arte

72. *Die Küchenhilfen* (*Ajudantes de cozinha*, 1996). Director, scriptwriter, interviews Harun Farocki Cinematographer Ingo Kratisch Second cinematographer Arthur Ahrweiler Editor Rosa Mercedes, Irina Hoppe Sound Gerhard Merz Sound assistant Klaus Klingler, Ronny Tanner Mixing Gerhard Jensen-Nelson Researcher Michael Trabitzsch Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, for WDR, Cologne Producer Harun Farocki TV-producer Werner Dütsch Format 16mm, col., 1:1,37 Length 60 min. First broadcast: 26.01.1996, arte

73. *Die Werbebotschaft* (*A informação publicitária*, 1997). Director, scriptwriter Harun Farocki Cinematographer Ingo Kratisch Second cinematographer Rosa Mercedes Editor Max Reimann Sound Ronny Tanner Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin Producer Harun Farocki Executive producer Ulrich Ströhle TV-producer Inge Classen Length 3 min. Format video-BetaSp, col., 1:1,37 First broadcast 04.04.1997, arte

74. *Der Ausdruck der Hände* (*A expressão das mãos*, 1997). Director Harun Farocki Scriptwriter Harun Farocki, Jörg Becker Cinematographer Ingo Kratisch Sound Klaus Klingler Editor Max Reimann Researcher in the USA David Barker, Tom Bigelow Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, for WDR TV-producer Werner Dütsch Format video-BetaSp, 1:1,37, col. Length 30 min. First broadcast 07.09.1997, 3sat

75. *Stilleben* (*Natureza morta*, 1997). Director, scriptwriter Harun Farocki Cinematographer Ingo Kratisch Editors Irina Hoppe, Rosa Mercedes, Jan Ralske Sound Ludger Blanke, Jason Lopez, Hugues Peyret Mixing Gerhard Jensen-Nelson Collaboration Jörg Becker, Dina Ciraulo, Cathérine Mariette Narrator Hanns Zischler Production 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) TV-producer Inge Classen Format 16mm,

col. Length 56 min. First screening August 1997, documenta X First broadcast 07.09.1997, 3sat

76. *Die Bewerbung* (*A entrevista*, 1997). Director, scriptwriter Harun Farocki Cinematographer Ingo Kratisch Second cinematographer Bernd Löhr Editor Max Reimann Sound Ludger Blanke Music Neil Young Researcher Ludger Blanke Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, for Süddeutsche Rundfunk, Stuttgart Producer Harun Farocki TV-producer Juliane Endres Format video-BetaSp, col., 1:1,37 Length 58 min. First broadcast 18.02.1997, arte Note commissioned for the TV series *La vie en face / Welt im Blick*

77. *Worte und Spiele* (*Palavras e jogos*, 1998). Director, scriptwriter Harun Farocki Cinematographer Ingo Kratisch, Rosa Mercedes, Ludger Blanke Editor Max Reimann Light design Leo Lumen Technicians Horst Brams, Anna Faroqhi Sound Ludger Blanke, Sylvia Mittelstädt, Rolf Merker Music Markus Spies after Johannes Brahms, Opus 121 *Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh*Collaboration, researcher Ludger Blanke Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin TV-producer Bernd Michael Fincke Format video-BetaSP, col., 1:1,37 Length 68 min.

78. *Der Finanzchef* (*O diretor financeiro*, 1998). Director, scriptwriter Harun Farocki Cinematographer Ingo Kratisch Editor Max Reimann Sound Ludger Blanke Researcher Ludger Blanke Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, for Süddeutschen Rundfunk, Stuttgart Producer Harun Farocki TV-producer Juliane Endres Format video-BetaSP, col., 1:1,37 Length 7 min. First broadcast 06.03.1998, arte

79. *Gefängnisbilder* (*Imagens da prisão*, 2000)**. Roteiro:** Harun Farocki. Direção de fotografia: Cathy Lee Crane, Ingo Kratisch. Montagem: Max Reimann. Som: Louis van Rooky. Pesquisa: Jörg Becker, Cathy Lee Crane. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute, comissionado pela ZDF/3sat. Produção televisiva: Inge Classen. Formato: vídeo, cor e p/b. **Duração:** 60 min.

80. *Die Schöpfer der Einkaufswelten* (*Os criadores dos mundos das compras*, 2001). Roteiro: Harun Farocki. Assistência: Matthias Rajmann. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes. Montagem: Max Reimann. Som: Ludger Blanke, Matthias Rajmann, Leo van Rooki. Pesquisa: Rob Miotke, Stefan Pethke, Matthias Rajman, Brett Simon. Produção executiva: Thomas Lorenz. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, em co-produção com SWR, NDR e WDR, em colaboração com Arte. Produção televisiva: Gudrun Hanke-El Ghomri (SWR), Bernd Michael Fincke (NDR), Werner Dütsch (WDR). Formato: vídeo, cor. Duração: 72 min. Estreia: Wiener Festwochen. Este filme foi transformado em uma produção teatral, *The Creators of Shopping Worlds – a quasi maoistic didactic play*. Concepção: Tom Kühnel, Jürgen Kuttner. Direção: Tom Kühnel. Estreia: 09.16, 2005, Theater Basel, Basel.

81. *Erkennen und Verfolgen* (*Reconhecer e perseguir*, 2003). Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes. Pesquisa,

assistência: Matthias Rajmann. Som: Louis van Rouki. Montagem: Max Reimann. Colaboração: Michael Baute, Kilian Hirt, Mike Jarmon, Ondine Rarey Narrator Margarita Broich. Produção televisiva: Inge Classen. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, em colaboração com a ZDF/3sat, 2003. Formato: vídeo, cor. Duração: 58 min.

82. *Nicht ohne Risiko* (*Nenhum risco*, 2004). Roteiro: Harun Farocki, Matthias Rajmann. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Som: Matthias Rajmann. Montagem: Max Reimann. Produção televisiva: Werner Dütsch. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, em colaboração com a WDR, Cologne . Formato: vídeo, cor. Duração: 50 min.

83. *Aufschub* (*Intervalo*, 2007). Autor, produtor: Harun Farocki. Colaboração: Antje Ehmann, Christiane Hitzemann, Lars Pienkoß, Matthias Rajmann, Jan Ralske, Meggie Schneider. Documentação: Herinneringscentrum Kamp Westerbork, Memorial Center Camp Westerbork Hoogdalen. Fotos: Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie / The Netherlands Institute for War Documentation, Amsterdam. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, comissionado e financiado pelo Jeonju International Filmfestival, Jeonju. Material de arquivo: Rijksvoorlichtingsdienst Filmarchief, The Netherlands Institute for Sound and Vision, Hilversum. Formato: vídeo, p/w, silencioso. Duração: 40 min.

84. *Zum Vergleich* (*Em comparação*, 2007). Roteiro: Harun Farocki, Matthias Rajmann. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Som: Matthias Rajmann. Montagem: Meggie Schneider. Desenhos: Andreas Siekmann. Colaboração: Antje Ehmann, Anand Narayan Damle, Michael Knauss, Regina Krotil, Iyamperumal Mannankatti, Mamta Murthy, Markus Nechleba, Jan Ralske, Yukara Shimizu, Isabelle Verreet. Formato: 16mm, cor. Duração: 61 min.

85. *Ein neues Produkt* (*Um novo produto*, 2012). Montagem: Harun Farock. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Pesquisa, som: Matthias Rajmann. Mixagem, edição online: Jan Ralsk. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Matthias Rajmann, a convite de *Die Auftraggeber*, com curadoria de Nina Möntmann, para a Deichtorhallen. Internationale Kunst und Fotografie, Hamburg, 2012. Formato: vídeo, cor. Duração: 37 min.

86. *Sauerbruch Hutton Architekten* (*Arquitetos Sauerbruch-Hutton*, 2013). Montagem: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Som: Matthias Rajmann. Mixagem, edição online: Jan Ralske. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Matthias Rajmann. Produção televisiva: Udo Bremer, Inge Classen (ZDF/3sat). Formato: vídeo HD, cor. Duração: 73 min. Estreia televisiva: 10.11.2013.

INSTALAÇÕES

1. *Schnittstelle* (*Interface*, 1995). Roteiro, comentário, narração, elenco: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Segunda unidade de fotografia: Leo Borchard. Montagem: Max Reimann. Som: Klaus Klingler. Assistência: Jan Ralske. Produção: Musée Moderne d'art de Villeneuve d' Ascq, Harun

Farocki Filmproduktion, Berlin. Produtor: Harun Farocki. Formato: video-BetaSp (projeção dupla), cor,1:1,37, 23 min. (Loop). Estreia alemã: 08.11.1995, Duisburg (Duisburger Filmwoche). Estreia televisiva: 25. 06. 1995, 3sat. Versão de um único canal disponível.

2. *Auge / Maschine* (*Olho / Máquina*, 2000). Director, scriptwriter Harun Farocki with Matthias Rajmann, Ingo Kratisch, Rosa Mercede Editor Max Reimann with support from ZDF/3sat, Mainz, (Inge Classen), Galerie Greene Naftali, New York, (Carol Greene), ZKM, Karlsruhe, (Peter Weibel) Producer Harun Farocki Format video-BetaSp, col., 1:1,3, 23 min. (Loop), Germany 2000 Versão de um único canal disponível.

3. *Musikvideo* (*Vídeo-clipe*, 2000). Director, scriptwriter Harun Farocki Cinematographer Harun Farocki, Antje Ehmann Editor, sound Harun Farocki Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin Kurator Hans-Ulrich Obris Format mini DV, col. 50 sek. and 20 sek. (Loop) Germany 2000, First presentation Digital City Seoul 2000, Seoul, South Korea, 31.08. 2000 Note video produced for art spaces

4. *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (*Pensei que estava vendo condenados*, 2000). Director, scriptwriter Harun Farocki Researcher, cinematographer Cathy Lee Crane Editor Max Reimann Sound Luis Van Rook Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Generali Foundation, Vienna with support from ZDF/3sat, Mainz Inge Classen, Movimento, Paris Christian Baute Format BetaSp (double projection), col. 23 min. (Loop), Germany 2000 First screening International Festival Locarno, 6.08. 2000 Versão de um único canal disponível.

5. *Auge / Maschine II* (*Olho / Máquina II*, 2001). Director, scriptwriter Harun Farocki with Matthias Rajmann, Ingo Kratisch, Kilian Hirt Editor Max Reimann with support from ZDF/3sat, Mainz, (Inge Classen), Galerie Greene Naftali, New York, (Carol Greene), and Brugge 2002, European Capital of Culture / desire productions, Cis Bierinckx Producer Harun Farocki Format video (double projection), col. and b/w, 15 min. (Loop), Germany 2000 Versão de um único canal disponível.

6. *Auge / Maschine III* (*Olho / Máquina III*). Director, scriptwriter Harun Farocki with Matthias Rajmann, Ingo Kratisch, Rosa Mercedes Editor Max Reimann with support from ZDF/3sat, Mainz, (Inge Classen), Galerie Greene Naftali, New York, (Carol Greene) Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin in coproduction with Institute of Contemporary Arts Arts, ICA, London Format video (double projection), col. 25 min. (Loop), Germany 2003 Versão de um único canal disponível.

7. *Gegen-Musik* (*Contra-música*, 2004). Director, scriptwriter Harun Farocki Collaboration Matthias Rajmann Cinematographer Ingo Kratisch Sound Matthias Rajmann Editor Max Reimann Production Le Fresnoy, Tourcoing Curator Pascale Pronnier Executiveproducer Olivier Rignault, Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Lille 2004, capitale européenne de la culture, Délégation aux Arts Platiques, Fonds Image / Mouvement Centre National de la

Cinèmatographie, Fonds DICREAM Format video (double projection), col., 23 min. (Loop), Germany 2004 Versão de um único canal disponível.

8. *Ausweg* (*Um caminho*, 2005). Director, scriptwriter Harun Farocki Collaboration Antje Ehmann, Matthias Rajmann, Jan Ralske Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin Format DV, b/w and col., 14 min. (Loop), Germany 2005 Note video produced for art spaces

9. *Aufstellung* (*In-formação*, 2005). Director, scriptwriter Harun Farocki Idea, researcher Antje Ehmann Researcher Matthias Rajmann with support from TRANSIT MIGRATION, Kulturstiftung des Bundes Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin Format DV, b/w and col., 16 min. (Loop), Germany 2005 Note video produced for art spaces

10. *Drei Montagen* (*Três montagens*, 2005). Curators Klaus Biesenbach, Ellen Blumenstein, Felix Ensslin Idea, realisationandmontage Harun Farocki Recherche Matthias Rajmann Drei Frauen, 13 min., Ulrike Meinhof, 11 min., Tatort: Mordkommando , 5 min. Format video, b/w and col., sound, tot. 13:20 min. (Loop), Germany 2005

11. *Synchronisation* (*Sincronização*, 2006). A video installation, produced for the exhibitionCinema like never before (Generali Foundation 2006, curators Antje Ehmann and Harun Farocki) Idea and realisation Antje Ehmann, Harun Farocki Research Matthias Rajmann video, col., sound, 3 min. (Loop), Germany 2006

12. *Arbeiter verlassen die Fabrik in elf Jahrzehnten* (*Trabalhadores saindo da fábrica em onze décadas*, 2006). A video installation for 12 monitors, produced for the the exhibitionCinema like never before (Generali Foundation 2006, curators Antje Ehmann and Harun Farocki) Idea, realisation Harun Farocki Collaborator Jan Ralske, video b/w and col., sound, tot. 36 min. (Loop), Germany 2006

13. *Zur Bauweise des Films bei Griffith* (*Sobre a construção dos filmes de Griffith*, 2006). A video installation produced for the exhibitionCinema like never before (Generali Foundation 2006, curators Antje Ehmann and Harun Farocki) Idea Antje Ehmann, Harun Farocki Realisationand montage Harun Farocki Editing Jan Ralske, video (two channel), b/w, silent, 9 min. (Loop), Germany 2006

14. *Hörstationen* (*Estações de escuta*, 2006). An audio installation for seven phones, produced for the exhibitionCinema like never before, (Generali Foundation 2006, curators Antje Ehmann, Harun Farocki) Ideaandrealisation Antje Ehmann, Harun Farocki Speaker, german Michael Baute Speaker, english Cynthia Beatt

15. *Übertragung* (*Transmissão*, 2007). Director, scriptwriter Harun Farocki Idee Antje Ehmann Research Antje Ehmann, Christiane Hitzemann, Regina Krotil, Matthias Rajmann, Isabell Verret Camera Carlos Echeverria, Harun Farocki, Ingo Kratisch, Matthias Rajmannn Editing Meggie

Schneider Sound Jochen Jezussek Locationmanager Avi Perez, Haim Perez Technical director Jan Ralske Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin commissioned by "Kunst Öffentlichkeit Zürich" with support of Schwyzer-Winker Stiftung Format video, color, 43 min. sound, (Loop), Germany 2007 first screening 2.11. 2007, Limmatplatz (Tramhaltestelle), Zürich / Switzerland Note Video installation made for art spaces or public spaces

16. *Deep play* (2007). Director, scriptwriter Harun Farocki Assistance Matthias Rajmann Camera Ingo Kratisch Editing Bettina Blickwede Playersoftware Benjamin Geiselhart Animation Regina Krotil Installation Gregor Luft Technical Consultant Ralph Niebuhr Research, Producer Matthias Rajmann Technical Director Jan Ralske collaboration Antje Ehmann, Wiebke Enwaldt, Christiane Hitzemann, Ronny Tanner with support of DFB Kulturstiftung Berlin and Cine-Plus Media Service GmbH & Co. KG Berlin Format Multichannel-Installation, 12 tracks à 2 hours 15 min. (Loop), Germany 2007, Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin Thanks to MA.JA.DE. Film Heino Deckert, Meike Martens, Berlin, Ingeburg Krause, Berlin

17. *Vergleich über ein Drittes* (*Comparação via um terceiro*, 2007). Scriptwriter, director Harun Farocki Camera Ingo Kratisch Sound Matthias Rajmann with the assistance of Antje Ehmann, Regina Krotil, Mamta Murthy, Markus Nechleba, Jan Ralske, Claus Üblacker Locations Burkina Faso (Gando), India (Mumbai, Nimbut, Pune), France (Leers) Germany (Dachau-Pellheim, Köln-Lövenich, Mücke-Atzenhain, Olfen-Vinnum) with the support of Kulturstiftung des Bundes, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna Thanks to Diébédo Francis Kéré Executive Producer Matthias Rajmann Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Installation, 16-mm double projection, color, sound, 24 min. (Loop), Germany 2007 First screening 2007, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna Note Videofile in a single-channel-version available

18. *Fressen oder Fliegen* (*Festejando ou voando*, 2008). Realisation Antje Ehmann, Harun Farocki Idea, research, editor Antje Ehmann commissioned by HAU. Hebbel am Ufer, Berlin, with support of Siemens Arts Programm, Haupstadtkulturfonds, Berlin Format 6 videos, b/w & color, sound, tot. 24 min. (Loop), Germany 2008

19. *Ernste Spiele III: Immersion* (*Jogos sérios III: Imersão*, 2009). Director, scriptwriter Harun Farocki Research Matthias Rajmann Editor Harun Farocki, Max Reimann Cinematographer Ingo Kratisch Sound Matthias Rajmann Production Harun Farocki Filmproduction, Berlin with support from Medienboard Berlin-Brandenburg GmbH Co-production Jeu de Paume, Paris, Stuk, Leuven Format video (double projection), color, sound, 20 min. (Loop), Germany 2009

20. *Serious Games I: Watson ist hin* (*Jogos sérios I: Watson foi atingido*, 2010). Director Harun Farocki Cinematographer Ingo Kratisch Sound Matthias Rajmann Editing Harun Farocki Online-editing Max Reimann, Jan Ralske Script Harun Farocki, Matthias Rajmann Production Harun Farocki

Filmproduktion, Berlin supported by medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, Bienal de Sao Paulo and KUB, Kunsthaus Bregenz Format Video (double projection), color, sound, 8 min. (Loop), Germany 2010 Versão de um único canal disponível.

21. *Ernste Spiele II: 3 tot* (*Jogos sérios II: 3 mortos*, 2010). Director Harun Farocki Cinematographer Ingo Kratisch Sound Matthias Rajmann Editing Harun Farocki Online-editing Max Reimann, Jan Ralske Script Harun Farocki, Matthias Rajmann Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin supported by medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, Bienal de Sao Paulo and KUB, Kunsthaus Bregenz Format Video, color, sound, 8 min. (Loop), Germany 2010 Versão de um único canal disponível.

21. *Sonne ohne Schatten* (*Jogos sérios IV*, 2010). Director Harun Farocki Cinematographer Ingo Kratisch Sound Matthias Rajmann Editing Harun Farocki Online-editing Max Reimann, Jan Ralske Script Harun Farocki, Matthias Rajmann Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin supported by medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, Bienal de Sao Paulo and KUB, Kunsthaus Bregenz Format Video (double projection), color, sound, 8 min. (Loop), Germany 2010 Versão de um único canal disponível.

22. *Umgießen* (*Verter*, 2010). Variation von Opus 1 von Tomas Schmit Concept and realisation Harun Farocki Image Ingo Kratisch, Matthias Rajmann Postproduction Jan Ralske Assistance Anna Bartholdy Production management Matthias Rajmann Commissioned by Osram Art Projects: Seven Screens, Dr. Christian Schoen Format Installation for 7 light steles, Variation I and II: 20 min, variation III: 21 min., video, silent (Loop), Germany 2010

23. *Das Silber und das Kreuz* (*A prata e a cruz*, 2010). Concept and realisation Harun Farocki Image Ingo Kratisch Editing Christine Niehoff Postproduction, management, sound Matthias Rajmann Narration Cynthia Beatt Translation Michael Turnbull Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin Format video (double projection), color, sound, 17 min. (Loop), Germany 2010 produced for the exhibitionThe Potosí Principal, curated by Alice Creischer, Max Jorge Hinderer and Andreas Siekmann Venues MNCARS – Museo Nacinal Centro de Arte Reina Sofia, Madrid / Spain; HKW – Haus der Kulturen der Welt, Berlin / Germany; Museo Nacional de Arte and Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz / Bolivia

24. *War tropes* (*Tropos de guerra*, 2011). Concept and realisation Antje Ehmann and Harun Farocki collaboration Michael Baute, Rubaica Jaliwala, Matthias Rajmann, Jan Ralske, Wolfgang Schmidt Production Harun Farocki Filmproduktion Berlin commissioned by KLEIST-FESTIVAL am MAXIM GORKI THEATER 4.-21.11. 2011 funded by Kulturstiftung des Bundes Format 6 videos, b/w and col., tot. 35 min., (Loop), Germany 2011

25. *Parallel* (*Paralelo*, 2012). Director Harun Farocki Research Matthias Rajmann Collaboration Christian Brosche, Paul Felkner, Ingo Kratisch, Reiner Meyer, Niko Neu, Matthias Oborski, Jan Ralske, Andrew Stifter Production

Harun Farocki Filmproduktion Format Video, col., sound, 16 min. (Loop), Germany 2012

26. *Parallel II* (*Paralelo II*, 2014). Director Harun Farocki research Matthias Rajmann Collaboration Christian Brosche, Paul Felkner, Ingo Kratisch, Reiner Meyer, Niko Neu, Matthias Oborski, Jan Ralske, Andrew Stifter Production Harun Farocki Filmproduktion, Berlin Format Video, col., sound, 9 min. (Loop), Germany 2014

27. *Parallel III* (*Paralelo III*, 2014). Director Harun Farocki Research Matthias Rajmann Collaboration Christian Brosche, Paul Felkner, Ingo Kratisch, Reiner Meyer, Niko Neu, Matthias Oborski, Jan Ralske, Andrew Stifter Production Harun Farocki Filmproduktion Format Video, col., sound, 7 min. (Loop), Germany 2014

28. *Parallel IV* (*Paralelo IV*, 2014). Director Harun Farocki research Matthias Rajmann Collaboration Christian Brosche, Paul Felkner, Ingo Kratisch, Reiner Meyer, Niko Neu, Matthias Oborski, Jan Ralske, Andrew Stifter Production Harun Farocki Filmproduktion Format Video, col., sound, 11 min. (Loop), Germany 2014

PROJETO CONTINUADO DE OFICINA

1. *Eine Einstellung zur Arbeit* (*Trabalho em um único plano*, 2011-2014). Coordenação: Harun Farocki e Antje Ehmann.

SÉRIES DE RÁDIO

1973: Subjekt? – Objekt? Aus dem Leben des Rentners W. – Ein Porträt (WDR)
1974: Berufsarbeit und Entfremdung – Sechs Studien zum Bewußtsein abhängig Arbeitender
1976: Barfüßiges Denken. Berufstätige zu ihrer Arbeit (WDR)
1976: Gespräche mit Zeitgenossen (WDR)
1976: Das große Verbindungsrohr, Regie: Walter Adler (WDR)
1977: Das hohe Fenster oder Das Halsband des Todes. Eine Montage, Regie: Otto Düben (SDR)
1978: So long good-bye (WDR)