

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO



# FAROCKI

PENSADOR E OPERADOR DE MÍDIAS

EDNEI DE GENARO  
defesa de doutorado

CEZAR MIGLIORIN  
orientador

Niterói - RJ  
Abril, 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**EDNEI DE GENARO**

**HARUN FAROCKI**  
**PENSADOR E OPERADOR DE MÍDIAS**

Niterói

2015

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

**G324 Genaro, Ednei de.**

Harun Farocki – pensador e operador de mídias / Ednei de Genaro.

—

2015.

402 f. ; il.

Orientador: Cezar Migliorin.

Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2015.

Bibliografia: f. 360-377.

1. Farocki, Harun, 1944-2014. 2. Mídia. 3. Cinema. 4. Estética. 5. Capitalismo. 6. Política. 7. Arquivo. I. Migliorin, Cezar. I. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 302.23

**EDNEI DE GENARO**

**HARUN FAROCKI**  
**PENSADOR E OPERADOR DE MÍDIAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutorado em Comunicação. Área de concentração: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

ORIENTADOR:  
Cezar Migliorin

Niterói  
2015

EDNEI DE GENARO

**HARUN FAROCKI**  
**PENSADOR E OPERADOR DE MÍDIAS**

BANCA EXAMINADORA

.....  
Prof. Dr. Cezar Migliorin (orientador)  
Universidade Federal Fluminense

.....  
Prof. Dr. Antônio Carlos Amancio da Silva  
Universidade Federal Fluminense

.....  
Prof. Dr. Felipe Muanis  
Universidade Federal Fluminense

.....  
Prof. Dr. Carlos Augusto Moreira Da Nóbrega  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

.....  
Prof. Dr. Pedro Peixoto Ferreira  
Universidade Estadual de Campinas

Niterói  
2015

*Dedico esta tese  
À Mirian.  
A Harun Farocki, in memoriam.*

## **AGRADECIMENTOS**

*Ao Cezar, por ter aceitado prontamente a minha empreitada, fazendo-me aprimorar muitos pontos de vistas, sempre sutilmente. Admiração e gratidão.*

*Ao Alex, o maior bricoleur que conheço. Um luxo tê-lo como amigo-leitor da tese.*

*Ao Jorge Henrique, neste momento, por me fomentar o gosto pela criação de conceitos.*

*Ao Luiz Garcia, pessoa sincera, amiga, grande companheiro do doutorado.*

*Agradeço a linda capa desta tese.*

*Aos velhos amigos Fabião, Renan, Lelê, Robson, Kiki, Carol. Quero-os sempre por perto!*

*Au prof. Bernard Stiegler, pour votre gentillesse. Grand maître pour moi.*

*Aux amis Brigitte, El Houssine et Omar, qui m'a promptement offert amitié et m'a donné le confort pour continuer à étudier.*

*Aos amigos "do Rio": Issac, Fred, Rodrigo, Caio, Hermano, Dupim, Guilherme, André Rojas, Gabi, Fabrício, Vitor, Petrus, Vanessa, Pedro Lessa, Pedro Félix, Helena, Tiago... Impossível listar a turma toda, que deveria incluir todos os bem queridos alunos do curso de cinema que ministrei no segundo semestre de 2011. Foram todos esses que me fizeram compreender os muitos porquês de escrever a presente tese.*

*À Antje Ehmann e ao Mathias Rajmann, por sempre prestativos, ajudando-me a obter materiais importantes da pesquisa.*

*Aos professores de minhas bancas, Pedro Ferreira, Tunico, Guto, Fernanda, Mariana, Felipe, Paula, Índia. Obrigado!*

*Aos meus familiares, pelo apoio, sempre. Obrigado!*

*Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, PPGCOM, pela oportunidade de pesquisa de doutorado.*

*À CAPES-REUNI, pela bolsa de doutorado.*

*À CAPES, pela bolsa sanduíche.*

## RESUMO

A presente tese expõe uma perspectiva da obra do cineasta alemão Harun Farocki (1944-2014) – constituída por filmes (ficcionais e documentais), ensaios, artigos, instalações artísticas, entrevistas, workshop –, a partir das questões e estratégias de teoria, método, trajetória estético-política, trabalho com arquivo e montagem e, por fim, naquilo que estas questões e estratégias – e sua visão de mundo –, contribuíram para pensarmos a modernidade (especificamente a partir dos estudos de mídia). Defendemos que sua obra, analisada globalmente, nos revela um cineasta que prima por ser um *pensador e operador de mídias*. Em todo o percurso da tese estaremos buscando os porquês e as decorrências disto, ponderando sobre: 1. A visão *materialista-fenomenológica* de cinema/mídias; 2. A posição ético-política de gesto de *reconciliação prometeu-epimeteu*; 3. A noção de *operar mídias* dentro de um método-estilo que explora os aportes *horizontal, transversal e transindividual*; 4. A *periodização* de seu *operar mídias* em meio às influências, contextos e posições de autoria estética e política; 5. A dimensão específica do *operar cinematográfico* (Farocki como arqueólogo e montador); e 6. As contribuições da obra deste pensador-operador no lugar em que mais movimentou questões e análises: estudos de mídias. Na conclusão, o pensador-operador de mídias Farocki nos leva a uma reflexão contemporânea: pensar a tecnoestética.

**Palavras-chaves:** Harun Farocki; Estudos de Mídia; Teoria de Mídia; Teoria do Cinema; Tecnoestética; Capitalismo; Estética; Política; Montagem; Arquivo

## ABSTRACT

The thesis offers an overview of the work of German filmmaker Harun Farocki (1944-2014) – made up of films (fiction and documentary), essays, articles, art installations, interviews, workshop – from the issues and strategies of theory, method, aesthetic-political career, work with archives and montage; and, finally, what these issues and strategies – and his worldview – contributed to think modernity (specifically from media studies). We argue that his work, analyzed globally, reveals a filmmaker who stands out for being a *thinker and media operator*. Throughout the course of the thesis, we will be seeking the whys and the consequences of it, pondering: 1. The *materialist-phenomenological* view of film / media; 2. The ethical-political position in the *gesture of prometheus-epimetheus's reconciliation*; 3. The notion of media operate within method-style that explores the *horizontal, transversal and transindividual* dimensions; 4. The *periodization* of his media operate considering the influences, contexts and aesthetics and politics authorship positions; 5. The specific dimension of *cinematographic operation* (Farocki as archaeologist and film editor); and 6. The contributions of Farocki thinker-operator work in the place where he most raised questions and analyzes – on media studies. At the conclusion of the thesis, Farocki media thinker-operator leads us to a contemporary reflection: think the techno-aesthetic.

**Keywords:** Harun Farocki; Media Studies; Media Theory; Theory of Cinema; Techno-aesthetic; Capitalism; Montage; Politics; Archive

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
<b><u>CAPÍTULO 1 - TEORIA</u></b>	
<b>TEORIA DO CINEMA A PARTIR DE HARUN FAROCKI .....</b>	<b>18</b>
I – MATERIALIDADE E MEMÓRIA .....	19
II – CINEMA COMO OBJETO TEMPORAL .....	26
III – RECONCILIAÇÃO PROMETEU-EPIMETEU .....	41
<b><u>CAPÍTULO 2 - MÉTODO</u></b>	
<b>OPERAR MÍDIAS.....</b>	<b>45</b>
I – APORTE HORIZONTAL: IMAGEM / PALAVRA .....	47
II – APORTE TRANSVERSAL: IMAGENS DO MUNDO .....	51
III – APORTE TRANSINDIVIDUAL: OPERAÇÃO .....	56
<b><u>CAPÍTULO 3 - OBRA</u></b>	
<b>A ROAD NOT TAKEN – PERCURSO ESTÉTICO-POLÍTICO.....</b>	<b>66</b>
I – AGITPROP – <i>SURPREENDER O INIMIGO</i> .....	66
MEINS – <i>primeiras lições</i> .....	69
BRECHT – <i>estética do distanciamento</i> .....	71
II – CRÍTICA DA INDÚSTRIA CULTURAL- <i>Uma subversão institucionalizada</i> ...	85
GODARD – <i>“We must make films politically”</i> .....	89
HEINER MÜLLER – <i>proposições pós-brechianas</i> .....	91
III – ARQUEOLOGIA POLÍTICA DAS IMAGENS DO MUNDO – <i>OBJETIVO POLÍTICO</i> MAIS REFLEXIVO; OBJETIVO FILOSÓFICO MAIS OUSADO .....	104
STRAUB-HUILLET / BRESSON – <i>“pedagogias” cinematográficas</i> .....	107
FLUSSER – <i>imagem técnica e a “volta da magia”</i> .....	110
IV – DISPOSITIVO OBSERVACIONAL DO CAPITALISMO – <i>ENTRAR NOS</i> LABORATÓRIOS DO CAPITALISMO MUDIÁTICO.....	119
WISEMAN – <i>cinema-dispositivo</i> .....	120
FOUCAULT – <i>observar o biopoder</i> .....	122
V – INSTALAÇÃO – <i>DIANTE DO ESPECTADOR EMANCIPADO DOS MUSEUS</i> .....	133
PROFESSOR .....	137
INFLUÊNCIAS TRANSVERSAIS .....	139
<b><u>CAPÍTULO 4 - ARQUIVO</u></b>	
<b>ARQUEOLOGIA DE MÍDIAS .....</b>	<b>148</b>
I – MODERNIDADE E ARQUIVO.....	149
II – FOUCAULT: LEGADO E LIMITE .....	155
III – ARQUEÓLOGO DAS MÍDIAS.....	159

IV – BILDERSCHATZ .....	163
-------------------------	-----

## **CAPÍTULO 5 - MONTAGEM**

<b>MONTAR / ENSAIAR .....</b>	<b>189</b>
I – MONTAR .....	193
II – ENSAIAR .....	199
ESTRATÉGIAS (I) .....	202
- <i>Conjunção “e”</i> .....	202
- <i>“Não buscar a bela imagem”</i> .....	205
- <i>Décadrage</i> .....	206
- <i>Détournement</i> .....	208
- <i>Ready-made / Pop-art</i> .....	210
- <i>Comentários escritos</i> .....	212
CRÍTICA E PROPOSIÇÃO (II) .....	214
- <i>Crítica: plano e contra-plano</i> .....	214
- <i>Proposição: montagem suave</i> .....	217
EXPERIÊNCIAS COM VÍDEO (III) .....	220

## **CAPÍTULO 6 - ESTUDOS DE MÍDIA**

<b>ESTUDOS DE MÍDIA: CONTRIBUIÇÕES DE UM CINEASTA-PENSADOR.....</b>	<b>224</b>
I – <i>BROADCASTING / SINCRONIZAÇÃO</i> .....	226
II – <i>INDUSTRIALIZAÇÃO E CULTURA</i> .....	248
III – <i>CENTRAIS DE CÁLCULO – CIVIL-MILITAR</i> .....	271
IV – <i>IMAGEM OPERATIVA / PÓS-FOTOGRAFICA</i> .....	291
V – <i>TRABALHO E TECNICIDADE</i> .....	314
VI – <i>GESTO E MEDIATIZAÇÃO</i> .....	329

## **CONCLUSÃO**

<b>FAROCKI E A TECNOESTÉTICA.....</b>	<b>344</b>
---------------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>356</b>
--	------------

<b>ANEXOS.....</b>	<b>375</b>
--------------------	------------

(1. ESCRITOS DE/SOBRE FAROCKI; 2. FILMOGRAFIA & INSTALAÇÕES [1966-2014])



Harun Farocki (1944-2014)

## INTRODUÇÃO

*Fazer a crítica é tornar difíceis os gestos fáceis demais.  
Nessas condições, a crítica – e a crítica radical – é  
absolutamente indispensável para qualquer  
transformação –  
Michel Foucault*

Aquele que entra pela primeira vez em contato com a obra de Harun Farocki descobre rapidamente que está diante de um cineasta que transpõe a noção de cinema para um sentido mais amplo, evocando continuamente questões de audiovisual, mídias, tecnologias, capitalismo, estética...

Além do conteúdo extenso e múltiplo, há ainda dois fatores que destacam também as questões. O primeiro, a quantidade de obras cinematográficas: pode-se estimar 106 produtos, distribuídos em 28 documentários, 22 curtas, 7 ficções, 14 videoinstalações, 13 filme-videoinstalações, 8 materiais de divulgação, 6 telecríticas, 1 filme-entrevista, 1 projeto coletivo de *workshop* e 5 filmes perdidos)<sup>1</sup>. O segundo fator é a *autoria* em Farocki, que não pode ser apenas compreendida pela sua ocupação principal de cineasta, mas, ao mesmo tempo, em maior medida, pelos papéis de escritor, crítico, professor e teórico do cinema; e, em menor medida, como roteirista, ator e editor.

É justamente pela diversidade de conteúdo, extensão e variedade de autoria que a tarefa de “classificar” a obra de Farocki se torna uma tarefa difícil: Farocki como “filme-ensaísta”? Como “arqueólogo”? Como “cineasta experimental”? Como “crítico da violência das imagens”? Houve diversas

---

<sup>1</sup> Para uma apresentação sistemática das obras, consultar o Anexo, no fim da tese.

classificações e, decididamente, todas assentadas em uma perspectiva de gênero cinematográfico ou de objetivo político. Com razão, em diversas entrevistas e declarações, Farocki permaneceu cético ou contestou tais selos, que enquadravam seu trabalho em um ponto de vista específico.

Arqueólogo, filme-ensaísta, crítico das imagens... Penso que todas estas categorizações estejam adequadas, porém parciais. Posso dar pistas das causas disso: os comentários acerca da obra de Farocki, ainda que já relativamente abundante, encontram-se, porém, dispostos quase integralmente em concisos textos, ensaios, críticas de arte, notas, artigos acadêmicos, coletâneas em livros. Farocki é reconhecido apenas tardiamente e poucos críticos escreveram de modo mais significativo e/ou recorrentemente sobre o artista. Desses poucos autores, três críticos foram talvez os que mais tiveram êxito: Thomas Elsaesser (o mais antigo crítico de Farocki), por seus textos inteligentes e mais abrangentes; Christa Blümlinger, por sua persistência e precisão de comentários; e Didi-Huberman, por seu texto (sempre) instigante, que realizou ensaio mais longo sobre Farocki, no segundo volume de sua obra *O olho da história* (2010).

Em perspectiva de tese de doutorado, acredito que seja possível abordar a obra de Farocki de uma maneira mais abrangente e compreensiva: em sua teoria, método ou estilo, periodização, técnicas, estratégias, influências, proposições, críticas. De tal modo, poderei fazer um balanço mais trabalhoso e propositivo. Um balanço necessário, pois, na atual conjuntura de análise crítica da obra deste cineasta falecido recentemente torna-se imprescindível uma tese que enfrente a demarcação do *legado* de uns dos artistas que viveram o *maio de 1968* e direcionou sua arte em uma “road not taken”, como disse, certa vez, o crítico americano Jonathan Rosenbaum.

Caso a tese satisfaça regularmente o projeto que se propõe, ela realizará não apenas um enfoque abrangente mas principalmente uma *entrada* para o entendimento das problemáticas que a obra de Farocki trouxe ou esteve envolvida. E a *entrada* não é outra: o cineasta será, acima de tudo, um pensador e operador de mídias.

Farocki pode ser considerado um *teórico de mídias* "atípico", pois nunca deixou de empreender seus estudos e pensamento *a partir de suas obras filmicas*. Ele almejava que seus filmes fossem seus "livros", querendo com isso encontrar um apropriado *pensar cinematográfico*. Ele precisava entender e praticar seus gestos para operar as mídias diversas *que formavam seus filmes*; e ele estudava minuciosamente seus temas ou problemas de mídias, *que eram conteúdo de seus filmes*.

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

O cineasta é um dos artistas que transbordam as fronteiras do cinema justamente porque ele efetivamente lida com a multiplicidade de *imagens-movimento* que foram sendo gerados na alta modernidade. Com Farocki encontramos o "cinema" em todo lugar: nas casas, ruas, prisões, fábrica, caserna, escritórios, ou até em lugares inesperados e inóspitos, como em um cano subterrâneo ou em um filme institucional de um campo de concentração... Mas, finalmente, encontramos o cinema, ou melhor, a câmera, o vídeo, a foto, as simulações virtuais, nos espaços civil e de guerra. Dois lugares que se mostraram em uma dialética inédita no mundo moderno. Com a obra de Farocki estamos em um barco que passa pelo século XX para chegar ao *contemporâneo*, isto é, em um barco que passa pelas inéditas e crescentes *midiatizações* do mundo, de histórias diversas e de lutas políticas que também são agora geradas por *gramatizações não-literárias* – reveladas em códigos, telas, visores, interfaces, arquivos e outros dispositivos que *atravessam* o cinema, e o operar de Farocki, quando este produz suas obras.

\*\*\*

Entre os anos 2008 e 2010 percebi cada vez mais minha afinidade acadêmica em pensar as materidades de mídias e tecnologias em suas

perspectivas filosóficas, políticas e arqueológicas. A obra de Farocki foi então o que posso dizer, antes de tudo, um *encontro* – que me levou, por conseguinte, ao cinema. E como Deleuze certa vez esclareceu (autor-nômade que escreveu obras sobre Kafka, Leibniz, Nietzsche, Proust), um *encontro* nunca quer ser uma simples monografia – mas propriamente a busca de um ambiente que faça surgir “coisas novas”, que proposições, individualizações, afetos e intensidades ocorram. Foi tal perspectiva que muito me motivou, pois rematava, ainda, outro esclarecimento, agora do crítico Adrian Martin: para honrar uma obra, não é necessariamente preciso minar sua estrutura, “[...] mas pelo menos escrever algo que esteja em sintonia com o seu espírito. Apanhar algum desse espírito...” (MARTIN, 2013).

Entre os anos 2012 e 2014 obtive três oportunidades de me aproximar do “objeto de estudo”. Primeiro, devido ao evento realizado no Rio de Janeiro, do qual eu participei, em que Farocki (e Antje Ehmman) ministrou o *workshop Labour in a single shot* e deu uma conferência<sup>2</sup>. As duas outras oportunidades vieram devido à *bolsa sanduíche* na cidade de Paris<sup>3</sup>. Estando na Europa, foi possível visitar instalações de Farocki expostas em Bruxelas e em Paris<sup>4</sup>, bem como agendar uma entrevista com o próprio Farocki<sup>5</sup>.

Com Farocki, aprende-se muito e não apenas cinema: estética, ética, persistência, rigor, paixão, política, filosofia... e crítica. Com ele, pode-se compreender o valor e o sentido da frase de Foucault, que colocamos na

---

<sup>2</sup> Evento *Harun Farocki e a política das imagens*, realizado por iniciativa de Fernanda Bruno (MediaLab/UFRJ) e Tadeu Capistrano (PPGAV/UFRJ), por meio do programa *MAR na Academia*, entre os dias 21 de novembro a 05 de dezembro de 2012. *Workshop* e conferência ocorridos, respectivamente, no Centro de Artes Hélio Oiticica e no Museu de Arte Moderna. Também neste evento, eu ministrei, junto com outros Hermano Callou e Héman Ulm, um minicurso (*As Imagens do Mundo: posições em torno de Harun Farocki*) no Museu de Arte Moderna (MAM-Rio); e pude, no mesmo local, assistir diversos filmes de Farocki em projeção cinematográfica, sob a curadoria de Ícaro Vidal Jr. e Hermano Callou.

<sup>3</sup> Programa de Doutorado *Sanduíche no Exterior (PDSE-CAPES)*, entre março de 2013 a fevereiro de 2014, no *Institut de Recherche et d'Innovation (IRI-Centre Pompidou)*, sob a supervisão do Prof. Dr. Bernard Stiegler.

<sup>4</sup> Em Bruxelas, na exposição *Harun Farocki – Side by Side*, ocorrida entre março e junho de 2013, na Argos – Centro de Arte e Mídia; e em Paris, na exposição *Harun Farocki. Parallel*, ocorrida nos meses de janeiro e fevereiro de 2014, na Galeria Thaddaeus Ropac.

<sup>5</sup> Entrevista conduzida por mim e Hermano Callou. Ocorrida no mês de fevereiro de 2014, em Berlin. Publicada na revista *Devires – Cinema e Humanidades (UFMG)*, vol. 12, n.1 (Jan.Jun. 2015).

epígrafe. Sabemos que nem tudo que se diz *crítico* o é realmente. Farocki certamente concordaria com dois enunciados: uma verdadeira crítica é, antes de tudo, uma *tomada de posição* – e algo que vem a 'tornar difíceis os gestos que já são considerados fáceis demais' (Foucault).

### **Como procurei sistematizar a tese**

Caro leitor, como disse, a tese quer exatamente edificar e explicar o seu título: evidenciar como e porque Farocki pode ser considerado um *pensador e operador de mídias*. Para tanto, elaborei o seguinte roteiro. Realizo uma compreensão do pensamento ou da teoria (explícita ou implícita) na alargada concepção cinematográfica de Farocki, abordando três temas centrais: sua perspectiva filosófica materialista, sua visão materialista-fenomenológica de cinema (objeto temporal cinematográfico); e sua a posição ético-política: gesto de reconciliação prometeu-epimeteu (*cap.1 – teoria*).

Apresento a seguir a noção de *operar mídias*, demonstrando seu sentido geral na obra de Farocki. Isto significou demarcar a coerência lógica de seu pensar – via aportes que acreditamos ser de cunho horizontal, transversal e transindividual (*cap.2 – método ou estilo*). Após, em uma perspectiva de periodização de esse seu operar mídias, faço concisas análises dos filmes e instalações, assim como proponho e discuto as influências, contextos e posições de autoria estética e política (*cap.3 – obra*).

Os dois próximos capítulos (*cap. 4 e 5 – arquivo e montagem*) dão especial atenção às técnicas, estilos e proposições na dimensão específica de *operação cinematográfica*: a mesa de montagem e o modo de tratar os arquivos. Discuto as consequências de sua teoria e método que formaram suas estratégias de montar-e-ensaiar e de trabalhar com arquivos. Isto me levou a pensar como ocorreu seu diálogo com a modernidade a partir de suas experiências práticas (Farocki como arqueólogo e montador).

No último capítulo (*cap. 6 – estudos de mídia*), atendo-me exclusivamente em pensar a obra do pensador-operador Farocki onde ela mais trouxe contribuições: os estudos de mídias. Analisando o conjunto da obra, ocorreram-

me seis contribuições centrais: 1. Broadcasting e sincronização; 2. Industrialização e cultura; 3. Centrais de cálculo – civil-militar; 4. Imagem pós-fotográfica / operativa; 5. Trabalho e tecnicidade; 6. Gesto e mediatização. Discuto cada uma delas debruçando-me diretamente sobre as obras.

A conclusão que impetra minha *leitura* do pensador-operador Farocki me leva a um desafio: pensar a tecnoestética. Esta será nossa *abertura de pensar* a partir da investigação do pensador-operador Farocki.

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

Espero enfim que o leitor possa *reaver* um pouco do percurso que tive.

Boa leitura!

**CAPÍTULO 1**  
**TEORIA DO CINEMA A PARTIR DE HARUN FAROCKI**

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

A compreensão do que vem a ser o *cinema*, a partir de Harun Farocki, decorre de três questões teóricas centrais interligadas, que serão discutidas neste capítulo de abertura. Primeiro, a disposição filosófica em termos materialista, permitindo ao cineasta, pensar a afinidade entre *matéria* e *memória*. Segundo, a disposição em trabalhar com a *matéria do cinema*, estabelecendo, fundamentalmente, reflexão acerca da montagem e compreensão do cinema no sentido fenomenológico de *objeto temporal*. Terceiro, analisando conjuntamente com os dois primeiros: a questão da materialidade (1) e do tempo da memória inerente à montagem cinematográfica (2) se encontram em um *modo ético-político*, almejando aquilo que denominaremos: gesto de *reconciliação prometeu-epimeteu* (3).

## I – MATERIALIDADE E MEMÓRIA

No final da década de 1960, Farocki inicia sua produção cinematográfica dialogando intensamente com as questões teóricas, estéticas e políticas advindas do marxismo. Assim, seu filme, *Fogo inextinguível* (1969), exhibe uma *visão de mundo* oriunda de ideias de materialistas e dialéticas: a produção material do napalm – a desumana bomba incendiária usada no Vietnã – era evidenciada em sua materialidade de surgimento, isto é, *no chão* de uma indústria química estadunidense, e explicada a partir da dialética que envolve o Estado, a empresa, os proletários e os estudantes.

Ao longo dos anos, a *visão de mundo* terá variadas transformações, sobretudo pela influência de teóricos da mídia alemães e franceses<sup>6</sup>. Porém, mesmo que os temas se apresentassem de outras maneiras, ainda assim, a estima e a efetiva presença do materialismo, genealogicamente vindas do marxismo, seriam notadas em toda a obra de Farocki. De tal modo, a disposição filosófica mais importante seria, sem dúvida, aquela que refletiu sobre a materialidade. Em uma entrevista de 2007, o cineasta teve a oportunidade de salientar e até recobrar tal *visão*: “Eu creio que a produção material tem sua importância, mesmo se ela tende a ficar cada vez mais imaterial. Creio também que hoje as contradições entre superestrutura ideológica e os modos de produção não são realmente elaboradas” (FAROCKI, 2007a). Em outra declaração, aparecia um enunciado bastante preciso, como alicerce de uma concepção que buscava se afastar de uma concepção idealista ou abstrata a propósito da mídia cinematográfica:

Contudo, pode ser uma completa radicalidade viver no mundo das ideias da teoria de cinema, privilegiando as ideias do cinema frente ao cinema real. Em geral não são somente os conceitos que nos levam aos objetos, senão que também são os objetos que nos levam aos conceitos (FAROCKI, 2013a, p.288-289).

---

<sup>6</sup> Tema que abordaremos no capítulo 3.

Farocki se mostrou sensível em relação às materialidades e, não obstante, também as examinou. Em *Como se vê* (1986), filme no qual apresenta uma história da gênese das tecnologias digitais, encontramos um comentário que corresponde bem a visão de Farocki sobre a materialidade e a perspectiva na qual ele quer que o espectador seja imerso: "Diz-se que os movimentos dos planetas serviram de protótipo para o movimento da roda de fiar. Mas eu prefiro dizer: é porque os humanos já tinham inventado o torno que puderam reconhecer o movimento dos planetas". Uma perspectiva em que a experiência com o ambiente, suas propriedades reais (sociais e técnicas) explicam o surgimento das ideias, e não o contrário.

O mundo de Farocki não é, portanto, um mundo "liquefeito", desmaterializado. Mesmo vivendo em momento de ascensão do pós-modernidade, no final do século XX, ele não se uniu àqueles que pensaram o mundo sob o viés apenas dos signos, a saber, disposto apenas no campo do simbólico *per se* – desaparecimento da realidade e das inferências da materialidade ou do suporte material de produção social, cultural e econômica destes signos.

### **-Forças produtivas/dispositivos**

No início da carreira, a partir das noções de *força produtiva*, a questão da materialidade foi determinada diretamente por um plano político. Farocki é influenciado pelo marxismo da Teoria Crítica (de Adorno e de Sohn-Rethel, notadamente). Contudo, desde a década de 1980, houve também a influência em termos de *dispositivo* ou de *aparatos técnicos* de comunicação, despertando-o para a análise e crítica das tecnologias de produção, regulação e subjetivação de mídias, empreendidas por autores pós-estruturalistas, desconstrutivistas ou fenomenológicos: Lyotard, Deleuze, Foucault; Flusser e Kittler, por exemplo. Estas noções – e esses autores – foram imprescindíveis para constituir a visão filosófica e política de Farocki em relação às materialidades.

A noção de força produtiva – em relação dialética com as relações de produção –, perfaz a análise das tecnologias no campo do trabalho, sendo uma análise do mundo do trabalho e suas implicações na organização da

produção, exploração, desemprego etc., tal como podemos observar em *Entre duas guerras* (1978). Por sua vez, a noção de dispositivo ampliou o horizonte, analisando e compreendendo as tecnologias não somente como ferramentas e máquinas no campo do trabalho, mas também as considerando frente regras, normatizações, códigos de diferentes ambientes (tecnocientíficos, arquitetônicos, cibernéticos, jurídicos, morais etc.), sendo, portanto, vistas como tecnologias de produção, regulação e subjetivação da sociedade como um todo, tal como podemos observar de forma emblemática nos filmes *Trabalhadores saindo da fábrica* (1995) e *Imagens da prisão* (2001).

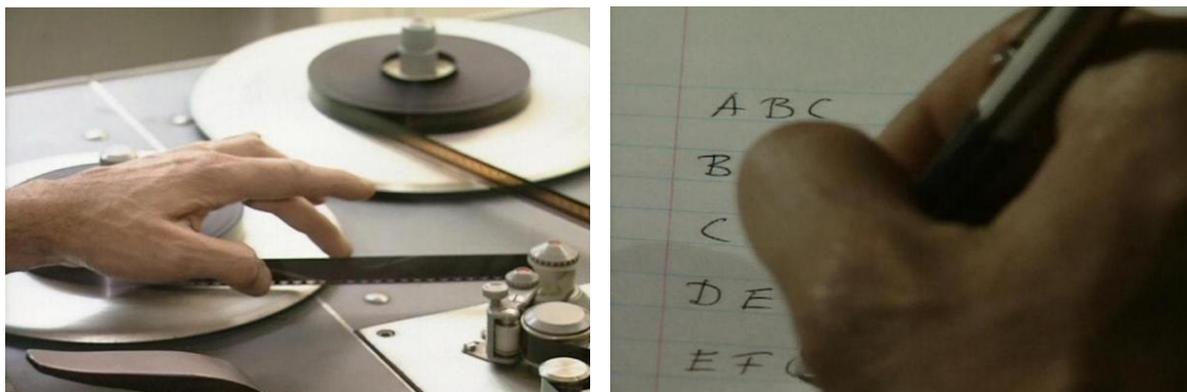
Farocki, em sua compreensão de mundo dialética, ao salientar a questão das forças produtivas ou dos dispositivos, não o veremos sob uma exposição reducionista ou dogmática a respeito. Como em Walter Benjamin, ele compreende que o desenvolvimento material não é uma variável independente das demais variáveis de desenvolvimento da sociedade, de tal modo que a noção de progresso não é definida por uma variável apenas tecnológica. Benjamin escreveu: “nada corrompeu tanto o movimento operário alemão quanto a crença de que estava nadando com a corrente, uma corrente que se localizava na dinâmica do desenvolvimento tecnológico” (nas *Teses sobre a História*). Antes de tudo, Farocki buscava compreender que as forças produtivas ou os dispositivos, todos eles, são em si mesmos portadores de sentido e agenciamento próprios ao mundo. Esta era uma das noções que ele apreciava na obra do cineasta francês Robert Bresson. *Motocicleta*, *copo*, *dinheiro*, *talheres*, *jumento* etc. foram magistralmente filmados por Bresson, de modo que o cinematógrafo era acionado para mostrar a “força”, o caráter ativo, das coisas não-humanas – e, assim, o mundo se mostrava menos centralizado e antropocêntrico. Ao observar o trabalho de Bresson, Farocki não apenas procurava um materialismo de cunho estritamente marxista, outras questões o eram importantes, como por exemplo, a abordagem fenomenológica sobre as técnicas e mídias. Em seu artigo sobre Bresson, Farocki tentava explicitar as consequências filosóficas do gesto do cineasta francês. Para tanto, citaria o pensador alemão Joseph Weizenbaum (pioneiro nos estudos das tecnologias de computação digital):

As ferramentas e máquinas não são apenas um sinal do poder da imaginação e da criatividade do ser humano; certamente não são somente relevantes como instrumentos para a transformação da terra domesticada: são simbólicas em si mesmas. Simbolizam as atividades que possibilitam o próprio uso. Um remo é uma ferramenta para remar e representa toda a complexidade da capacidade do remador. Uma pessoa que nunca remou não pode ver um remador realmente assim. A maneira de ver um violino para uma pessoa que nunca tocou este instrumento é totalmente distinta da percepção de um violinista. [...] A ferramenta como símbolo transcende o seu papel como um meio prático para um fim [...] (Joseph Weizenbaum *apud* FAROCKI, 2013b [1984], p.105).

Assim, na materialidade das mídias – e, em especial, na mídia cinematográfica – os sentidos e agenciamentos fenomenológicos podem ser vistos, para além da visão instrumental sobre a técnica. Farocki delineava tal entendimento fenomenológico ao escrever sobre as películas de cinema na era analógica:

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

Em sua obra, entretanto, podemos vê-lo não somente pensando a materialidade de sua ocupação mais direta – o cinema –, mas de uma infinidade de outras: pintura, jornal, livro, rádio; técnicas de retórica, de romance; estúdios de gravação e edição de imagens publicitária, de música; arquiteturas de altos-fornos, de cárcere, de fábrica; a dimensão industrial da fotografia; da linha de produção do napalm, da fotografia, das imagens (técnicas), de softwares... Tal como apresentaremos na tese, a obra de Farocki é um amplo acesso aos estudos de mídia e ao chamado *culture technology studies* (estudos da cultura tecnológica).



*Fotogramas – materialidades de mídias fílmica e escrita (Intersecção, 1995)*

Em Farocki, há fundamentalmente uma estrita conjugação da materialidade com a dimensão de memória, de suporte ou retenção da memória; de reminiscência a partir de uma materialidade. Em diversas oportunidades, Farocki pôde evidenciar isso: em *Entre duas guerras* (1978) e *Ante aos seus olhos – Vietnã* (1982), quando realiza reflexões acerca dos suportes de memória em sentido *histórico* (arquiteturas, jornais, fotografias, fábricas); em *Indústria e Fotografia* (1979), *Imagens do mundo e inscrições de guerra* (1988) e *Como se vê* (1986), quando alcançou reflexões *genealógicas* a partir da recuperação de arquivos de imagens aéreas, fotogrametria, cartões postais – mas também com a materialidade de motores à combustão, tecelagem, câmeras automáticas etc. –, produzindo reminiscências e pensamentos sobre acontecimentos tecnocientíficos diversos; em *Imagens da prisão* (2000), *Trabalhadores saindo da fábrica* (1995) e *Natureza morta* (1997), quando partiu de um *estudo de caso* (dispositivos de imagens e suas memórias iconológicas em prisões, fábricas e publicidades); e, finalmente, em *Intersecção* (1995), quando determinou um parâmetro de *auto-reflexão* (reminiscências através seus próprios filmes na sala de montagem).

A memória *técnica* é indissociável da materialidade aberta pela *exterioridade* das mídias, sendo ela diferente das *interioridades* das memórias *cerebral* e *genética*, indissociáveis do corpo humano. Com propriedades próprias, as memórias técnicas são os diferentes dispositivos que *transportam*,

como *suportes*, a memória da humanidade. Para explicitar isto, Rancière (2010a, p.179) escreve:

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

No mundo moderno, a imagem técnica, surgida a partir de diferentes tipos de máquinas fotográficas e cinematográficas, compõe-se como materialidade e memória, sendo capaz de criar acontecimento: capaz de produzir e se confundir com a História. Após exibir e comentar uma série de imagens de arquivos da Revolução Romena de 1989, Farocki e o codiretor Andrei Ujica, em *Videogramas de uma revolução* (1992), mostram um aparelho de televisão disposto em uma sala repleta de pessoas ansiosas por ver-ouvir a emissão que difundiria os últimos acontecimentos da revolução, no dia 25 de dezembro de 1989 (algumas com câmeras gravando as imagens da televisão). Na oportunidade, os cineastas comentam:

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



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

Farocki e Ujica poderiam estar citando os filmes ficcionais *Napoléon* (Abel Gance, 1927) e *Il treno di Lenin* (Damiano Damiani, 1988) para exatamente apontar que não somente os registros documentais constroem memória e História. As imagens, os filmes, quaisquer que sejam, são *suportes materiais do tempo*. Assim, compreendendo bem o comentário do filme, uma importante decorrência é pensar a aproximação da relação entre os gêneros cinematográficos ficcional e documental, nos planos *histórico*, de *criação estética* e de *compreensão filosófica*.

### **-Documentário/ficção**

No *plano histórico*, ficção e documentário equivalem a materiais: documento, vestígio, memória; em obras de pesquisa com arquivos como *Trabalhadores saindo da fábrica* (1995) e *Imagens da prisão* (2001), Farocki abordaria, da mesma maneira, ambos os gêneros de filmes. No *plano de criação estética*, a ficção tende a ser documentário; o documentário tende a ser ficção. Esta era a ideia de Godard. Farocki, da mesma forma, atribuiria:

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

Em sua prática cinematográfica, Farocki problematizava a distinção ficção e documentário como apenas uma *funcional classificação de gênero*; ironizava e

politicava a respeito, dizendo que a única maneira possível de distinguir seria que, enquanto diretor de documentário, a pessoa nunca poderia comprar uma piscina privada, porém, como diretor de cinema, talvez a pessoa pudesse (FAROCKI & STEYERL, 2011, p.5). Porém, esta visão sobre a criação somente pode ser mais bem explicada no *plano de compreensão filosófica*. Em Farocki, podemos compreender que, utilizando o suporte da memória cinematográfica, a vida ingressa no material e compõem, *magicamente*, a perpetuação de sua reprodução. Assim, o documentário seria “uma imitação mágica da realidade” (*Idem*, p.16) – algo que se aproxima do que se diz ser a ficção e, ainda, algo que conota o trabalho de cineasta-montador no sentido de *magia*, de *ritual xamânico*<sup>7</sup>.

Caberia enfim perguntar: o *real* é algo a ser *reproduzido* por um sistema de representações, de signos ou um dado a ser captado e “magicamente” *recriado*? A resposta de Farocki tenderia a permanecer e discorrer sobre a segunda opção. E, influenciado pela estética do distanciamento, seus filmes de ficção tentavam se afastar ou negar a ideia de produção imaginária de verossimilhança. Um de seus lemas importantes inspirava-se em Godard – ‘não procure, encontre!’ –, entendendo com isso que *encontrar algo* não condiz com a perda da autoria: “A renúncia da autoria esconde o culto ao autor: aquele que encontra sabe como julgar e, portanto, é o verdadeiro autor. Há uma longa tradição disto no modernismo. O papel do curador ou do DJ ou do programador de filmes tem sido mais celebrado agora” (*Idem, Ibidem*).

### **- Mídias como suporte da memória**

Em relação ao pensar materialista de Farocki, ao aprofundar-nos a respeito, devemos articular a noção de mídias – e o cinema, em particular, enquanto *suportes da memória*. Ora, as mídias modernas, o suporte fotográfico e, um pouco mais tarde, os suportes fonográfico e o cinematográfico, isto é, as

---

<sup>7</sup> Como argumenta FERREIRA (2006, p.203), ao pensar em termos de xamanismo, seria preciso vê-lo “[...] menos como uma essência fixa, uma propriedade de tal ou qual indivíduo, e mais como uma operatória, como uma maneira de colocar em contato realidades distintas mas intimamente relacionadas”. Para um desenvolvimento acerca do assunto, ver *Capítulo 6*, no item *Trabalho e tecnicidade*.

*imagens técnicas*, inauguram uma nova era maquínica, não somente dominada pela linguagem escrita linear, manual<sup>8</sup>. Tais imagens abriram novas linguagens, convenção de estilos e dos modos de ver por enquadramentos, programas, códigos, estruturas de montagem etc. De tal modo, como fato histórico, após 1880 – momento em que se dissimina nas sociedades a fotografia, o fonógrafo; a máquina de escrever e o cinema –, tornou-se incerta, frágil, qualquer teoria que evitasse a justaposição entre a “informação” (dos suportes) e o “espírito” (humano) (KITTLER, 1999; *apud* RODRIGUES, 2013). Ora, a fotografia e o cinema (olho), o fonógrafo (ouvido) e a máquina de escrever (mão) foram inventos que modificaram as formas de *gramatização*<sup>9</sup> da memória e, tão logo, da cognição humana (materialização da experiência). Farocki, em sua montagem cinematográfica, tinha direta percepção desta justaposição entre os suportes da memória e sua conseqüente gramatização. Em *Intersecção* (1995), ele exhibe imagens de diferentes máquinas (de código, criptografia) e contextos (espionagem, II Guerra Mundial, eletrônica) que estão na mesma base genealógica que propiciou o desenvolvimento do gesto de montagem cinematográfica. Neste filme, a justaposição entre o suporte de memória Enigma e o espírito de Alan Turing, seria paradigmática (vemos imagens dos aparelhos, da mão que digita, dos códigos). No filme, Farocki comenta:

Quando você digita uma letra na máquina, você aciona um impulso elétrico que viaja ao longo de um determinado caminho, dependendo das posições do cilindro, levando a iluminação de letras diferentes. Durante a Segunda Guerra Mundial, os ingleses tiveram sucesso em

---

<sup>8</sup> “Em questão de poucas décadas (entre 1889 e 1927) – dirá o filósofo da técnica Don IHDE (2004, p.30) – os filmes integraram o som, alcançando um caráter *audiovisual*. Atualmente, este audiovisual de duas dimensões segue sendo o padrão de muitos meios de comunicação (cinema, televisão, videograadora, e quase todas as apresentações em multimídia, inclusive os computadores). O *audio-visual* se sedimentou de maneira tão sólida em nossa forma de ver/escutar que se tornou óbvio e inconsciente em nossa experiência”.

<sup>9</sup> Gramatização (literária, analógica e digital) pode ser entendida como a forma e o processo pelos quais os fluxos temporais de mídias são gravados, reproduzidos, discretizados e espacializados. A gramatização corresponde à transformação de um contínuo temporal em uma descrição espacial (material), podendo levar a caracterizações de descrição, formalização e discretização de procedimentos humanos (cálculos, linguagens, gestos), e permitindo assim reprodutividade (STIEGLER, 2010; 1998; 2009a).

construir uma máquina capaz de quebrar o código alemão. Liderados por Alan Turing, eles construíram um mega-calculador, que foi fundamental para o desenvolvimento do computador. Alan Turing tinha prazer em perceber o intelecto humano como uma máquina. Ele queria pensar a si mesmo como uma máquina.

Esta questão do novo horizonte que se abre com as mídias modernas, pode ser notada como um tema fundamental em Farocki, especialmente no que se refere ao cinema. Sobre esta peculiaridade, Thomas Elsaesser (2002) escreveu:

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

Contudo, na perspectiva de Farocki, como podemos compreender essa “maneira radicalmente nova” que o cinema proporciona? Ora, como estamos a argumentar, em Farocki, o cinema vem a ser apreendido, primordialmente, como um fenomenológico *objeto temporal*, uma realidade disposta na projeção cinematográfica, que dispõe um valor de “montagem da consciência”, algo que, na tradição da teoria do cinema, acompanha aquele entendimento de André Bazin, que escrevia:

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

## II – CINEMA COMO OBJETO TEMPORAL

Comentando o filme *Palavras e Jogos* (1998), no qual observou as normatizações diversas presentes em programas de auditório de canais de televisão alemães, Farocki escreveu: "Se o cinema produz sonhos, então este tipo de televisão produz devaneios [...] [cria-se um] vago desejo de repetição, como um encanto mágico que não pode ser falado, mas que ainda reverbera"<sup>10</sup>. O cinema, esta máquina de produção de sonhos, permanece em uma indefinição de seu caráter. Não há uma determinação *a priori* de seu valor, porque, a princípio, a máquina cinematográfica ocupa posição de *objeto temporal*, ganhando diferentes potências estéticas e políticas, dependendo de suas formas de montagem (enquadramento, *mise en scène*, edição etc.).

Os suportes cinematográfico e fonográfico, que formam o audiovisual, são, por excelência, *objetos temporais*; mídias que se constituem por meio do tempo: tornam-se reais a partir de um fluxo temporal (do filme ou do áudio), sendo portanto um fluxo que permanece em sua duração, que se esvai logo após sua aparição. Podemos compreender isto comparando com outros dois objetos midiáticos, o literário e o oral.

[Um texto] assume a forma de um objeto linguístico *espacial*, ao passo que o discurso oral é um objeto linguístico *temporal*. Quando um leitor lê um texto, este objeto espacial é *re-temporalizado*: leitura é a transformação do espaço de volta para o tempo de leitura. Um filme também é um objeto espacial, que só pode ser *re-temporalizado* via a mediação desse dispositivo que chamamos projetor [cinematógrafo], assim como a reprodução de uma gravação sonora requer um reproduzidor de som [fonógrafo] (STIEGLER, 2013a).

Na conjunção dos dois primeiros casos, temos a situação linear/linguística (texto/oralidade): no primeiro caso, o *ser humano* (leitor do texto) *re-temporaliza* aquilo que está espacializado no papel, por exemplo; no segundo caso (imagem/som), a situação é não-linear/codificada: a *máquina* (leitora) *re-*

---

<sup>10</sup> Declaração contida no *site oficial* de Farocki, na sinopse do referido filme ([www.harunfarocki.de/](http://www.harunfarocki.de/)).

temporaliza a música, o filme que está discretizado e espacializado em CD-ROM/DVD, por exemplo.

O pensamento fenomenológico de Edmund Husserl (2001; 2002) é aqui indispensável. Nele, a consciência humana é definida como essencialmente "cinematográfica". Ela se constitui como um fluxo de pensamento: de *retenções*. Igualmente ao cinema, essa tão própria *arte de seleção* (montagem), a consciência humana é vista como um "centro de pós-produção", de "edição", que conjuga os fluxos de *retenções primária* e *secundária* (e *terceária*). Para explicar a fenomenologia destas *retenções* presentes na relação entre o objeto temporal cinematográfico e o ser humano, Stiegler (2001) – a partir de uma revisão de Husserl – retoma o célebre exemplo husserliano da melodia: a melodia é um conjunto de sons (notas musicais) dispostos em ordem sucessiva, em um fluxo. Quando se ouve uma melodia em um registro fonográfico, ouvimos uma experiência – enquanto fenômeno – gravada e disponível para a consciência, sem atentarmos para onde e quando foi gravado. Primeiro ouvimos a gravação (*retenção primária*: momento de percepção original, de certa atenção ao objeto). Imaginemos ouvir de novo a mesma gravação. Nesta *re-audição* se alcança novo fenômeno (*retenção secundária*: momento de possibilidades de imaginações – lembranças, consciências – que podem dar "unidade" ao objeto). Evidentemente, tais *retenções* não seriam possíveis sem a materialidade da mídia fonográfica (*retenção terceária*: exteriorizada, a própria condição de possibilidade de cognição, via reminiscência hipomésica).

Da mesma forma que a melodia, o filme tem estas mesmas propriedades fenomenológicas que, ato contínuo, congrega *retenções primárias, secundárias e terceárias*. O cine-fotograma permite o fluxo de *re-visão*; o fonograma permite o fluxo de *re-audição*. Ambos permitem que algo *passado* (imagem/som) retorne e se torne *realidade*, como um "espírito" ou "fantasma". Isto corresponde ao que BARTHES (1984), em *Câmara Clara*, escreveu sobre o "isso-foi" próprio à fotografia.

Esta coincidência do *fluxo maquínico* com o *fluxo de objeto temporal* produzido [...], esta conjunção de passado e realidade e este efeito de real que Barthes tinha identificado na foto, renova-se aqui no domínio do som – com a diferença de que, no caso da foto, era uma *pose*; enquanto que no caso do som gravado, como no caso do cinema, é um *fluxo* (STIEGLER, 2001, p.45-46).

Aqui sobressai com o cinema uma questão político-filosófica: o cinema se constitui enquanto espacialização do tempo da consciência “para além da consciência”, e, portanto, de “inconsciência”, de *inconsciente* – de *fluxo da potência* ou *impotência* dos imaginários psíquicos e coletivos. Ora, o cinema é uma nova forma de olhar o mundo, uma memória exteriorizada, intrínseca aos dispositivos de mídia. Com ele nasce o olho não-humano, mas que é inerente ao humano, o “terceiro olho”, que gera, no dizer de Deleuze (1985), o “autômato espiritual”, destacando ainda o autor que, esta projeção cinematográfica, este movimento automático, que produz inicialmente um “choque” mas não uma “paralisia”, uma imputação de doutrina: é, na verdade, em última instância, atribuição de “montagem da consciência”, que “força-nos a pensar”<sup>11</sup>.

### - “**Montagem da consciência**”

Sempre que o espectador assiste a uma imagem-movimento, isto é, toda vez que o espectador assiste à inscrição material de um fluxo temporal “passado”, ele está oferecendo (consciente ou inconscientemente; de maneira forte ou fraca, pouco importa) sua *atenção* ou *cognição* como forma de *reconhecimento* de um projetor, que veicula signos, gestos, sensações, eventos etc. por imagens (e sons). Assim, o espectador *acompanha* a projeção, e o fenômeno de “entrar no filme” garante uma experiência corporal de

---

<sup>11</sup> Sobre o cinema, que “força-nos a pensar”, Deleuze (1985, p. 189) dirá: “É somente quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efetua: *produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral*. Porque a própria imagem cinematográfica ‘faz’ o movimento, porque ela faz o que as outras artes se contentam em exigir (ou em dizer), ela recolhe o essencial das outras artes, herda o essencial, é como o manual de uso das outras imagens, converte em potência o que ainda só era possibilidade. O movimento automático faz surgir em nós um autômato espiritual, que, por sua vez, reage sobre ele”.

reminiscência (*anamnésia*) por meio do suporte de memória cinematográfico (*hipomnésia*) (STIEGLER, 2001).

Em Farocki, propriamente, o objeto temporal cinematográfico pode ser visto como uma forma de sincronização no fluxo de imagens, de “montagem da consciência” (de “síntese simbólica”, como ele diz, emprestando termo de Metz). O texto ou a oralidade não tem esta mesma potência. Acompanhando a projeção de um filme o espectador não irá “questionar” se o tempo de explosão da bomba, que duraria 1 minuto, passe a ter 30 segundos ou 2 minutos – como em *Four o'clock* (1957), de Hitchcock; ou então, não acreditar que a vida real de Anita, Mastroianni e Fellini possam ser totalmente misturadas com a projeção e reminiscência de seus filmes passados – em *Intervista* (1987), de Fellini. A esse respeito, Farocki nos ofereceu ainda mais dois exemplos, o de *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) e de *O Acochado* (Jean Luc Godard, 1959).

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

Essa *síntese* da qual nos lembra Farocki é instância de produção de “ilusão cinematográfica”<sup>12</sup>, isto é, um “efeito de natural”, de real, a partir de uma “montagem da consciência”. Como nos lembra Comolli (2007, p.21), a ilusão provocada pela temporalidade do filme não é algo negativo. A princípio, ela é na verdade necessária e “desejada”: “Todo corte é corte no tempo. Há a temporalidade do filme, há a temporalidade da consciência (como soma ativa

---

<sup>12</sup> “É este fraccionamento [corte no plano] constante do espaço e do tempo no cinema que privilegia o trabalho da montagem, quer esse trabalho seja elaborado no sentido da reconstituição ilusória da unidade espacio-temporal – como é o caso do cinema americano clássico a partir de Griffith – quer ele se funde primordialmente numa concepção filosófica materialista do real – como é o caso do cinema soviético dos anos vinte, ilustrado pelas obras de Eisenstein e Vertov” (GEADA, 1985, p.32).

das percepções, sensações e atenções do sujeito). As duas temporalidades se opõem e se compõem" (*Idem*, p.19).

Ora, o objeto temporal é propriamente aquele que nos convoca a *imaginar*:

[...] a maquinaria cinematográfica é em seu conjunto produtora de imaginário (daí provavelmente a singularidade exemplar e a força incomparável do cinema). Sua força reside não apenas na dimensão tecnológica, mas primeiro e sobretudo na simbólica: o cinema é tanto maquinação (uma máquina de pensamento) quanto maquinaria, tanto uma experiência psíquica quanto um fenômeno físico-perceptivo. Sua maquinaria é não só produtora de imagens como também geradora de afetos, e dotada de um fantástico poder sobre o imaginário dos espectadores (DUBOIS, 2004b, p.44).

Deste modo, a projeção cinematográfica torna-se um lugar onde são mobilizadas uma multiplicidade de afetos e de percepções. "Do cinema podemos esperar o melhor e o pior [...]. Nas piores condições comerciais, ainda se podem produzir bons filmes, filmes que modifiquem as combinações de desejo, que destruam estereótipos, que nos abram o futuro [...]" (GUATTARI, 2006).

Contudo, de que modo Farocki entende seu empreendimento de *crítica* da máquina produtora de imaginários? Evidentemente que, com tal pergunta, o interesse se coloca, em primeiro lugar, não aos "conteúdos" do cinema – dos temas, histórias, personagens etc. –, mas fundamentalmente à *forma cinematográfica*, sua constituição, ou melhor, do caráter da *montagem cinematográfica* que vem mobilizar esses conteúdos, e que nos "força a pensar" – seja para mobilizar (ou não) *individações* psíquicas e coletivas (*capítulo 2*).

Mais fundamentalmente, em Farocki, o objeto temporal e sua instância de "montagem da consciência" serão destacadas através do questionamento acerca do caráter de "síntese" que ele considerou seminal (a partir da década de 1980): a técnica do *plano* e *contra-plano*.

### - **Critica da(s) forma(s) de “montagem da consciência”**

Aqui, uma pergunta poderia vir a nossa mente: mas por que Farocki elege uma técnica de montagem em específico (plano e contra-plano) para revelar o que é próprio ao cinema? Sem dúvida, para fazer uma compreensão do cinema e, ao mesmo tempo, fazer a crítica de um determinado tipo de montagem no contexto do capitalismo. As decisões sobre a montagem não são desvincilhadas de uma posição histórica: “Ora, os cortes, as maneiras de cortar e de fazer *raccord* não são a-históricos. Seria preciso escrever uma história do ‘Corta!’” (COMOLLI, 2007, p.26).

Em 2006, quando Comolli escreve o ensaio *Algumas notas em torno da montagem*, ele enuncia o contexto que sua visão de montagem cinematográfica teria que enfrentar: “O que se pode dizer é que as sociedades organizadas em torno do capital mundializado entraram globalmente na era do controle [...]” (*Idem, Ibidem*). De tal modo, analisa criticamente o significado contemporâneo do *raccord* (continuidade cinematográfica) e daquilo que denominou *montagem espetacular* via técnica de *jump cut*<sup>13</sup>. Voltaremos a isso, para justamente possibilitar um entendimento comparativo com a perspectiva de Farocki, que elucidaremos agora.

Em 1981, Farocki escreve o artigo *Plano e contra-plano: a expressão mais importante da lei do valor cinematográfico* (2013a [1981], p.83-98)<sup>14</sup>. Nesse artigo ele apresenta o cerne da questão da montagem no seu pensamento sobre o cinema em contexto que se diferencia do de Comolli. O plano e contra-plano, técnica de construção narrativa cultivada desde a tradição de *montagem americana*, com câmeras únicas, fixas, que unem cenas teatralizadas, proporcionou contribuição importante para retirar o cinema de seu estágio “primitivo”. Se, na mesma época, o efeito *Kuleshov*<sup>15</sup> teve um

---

<sup>13</sup> A técnica de montagem *jump cut* consiste em fazer com que, em uma mesma cena, as sequências não se estabeleçam em uma continuidade temporal e sim “saltem” no tempo e, porventura, também modifiquem o enquadramento, manipulando assim a montagem no sentido de evidenciar sua fragmentação: um *raccord* intencionalmente “imperfeito”.

<sup>14</sup> Farocki estudou diretamente a técnica de montagem não apenas no referido ensaio, mas também em 2006, na instalação *A construção dos filmes de Griffith*.

<sup>15</sup> Nas décadas de 1910 e 1920, o cineasta experimental russo Lev Kuleshov (1899-1970) fez as primeiras experiências com a associação de duas imagens ou planos diferentes. Com isso,

caráter de experimento científico, com a técnica do *plano e contra-plano*, demarca-se efetivamente uma nova forma de narrar – de “trabalhar” as significações das imagens em cadeia, um princípio básico de construção da ilusão cinematográfica utilizado de forma generalizada.

O plano e contra-plano pode ser compreendido, pois, como uma estilização em *mise en scène* do princípio científico de Kuleshov. Sua disseminação ocorreu principalmente a partir dos anos 1910, com os filmes de D. W. Griffith. A técnica que acabou sendo padronizada como o ato de mostrar determinada cena em um ângulo e, posteriormente, alterá-lo, invertendo assim o ponto de vista (normalmente em 180°). A ideia elementar é, assim, a construção de *simetria axial*, de *simetria por ponto*, filmando duas ações que, na verdade, estão se confrontando através de um tipo de enquadramento e dimensão temporal decididas pela câmera e montagem (exemplos básicos: um jogo de tênis, uma batalha entre dois exércitos, uma conversa a dois). Tal recurso iria se tornar imperativo para a constituição e controle total da *continuidade* do filme pelo diretor: “O plano e contra-plano é a expressão mais importante na lei do valor [cinematográfico], uma norma inclusa mesmo em sua ausência” (FAROCKI, 2013c [1981], p.89); uma “lei universal” na qual tudo se torna amador, pré-cinematográfico, caso um filme não apresente o tal princípio: “Com plano e contra-plano qualquer um pode fazer um filme e, ao mesmo tempo, se um sabe fazer um filme sem plano e contra-plano é considerado amador (e somente se é profissional se souber fazer o que qualquer um sabe fazer)” (*Idem*, p.97).

---

ele destacou a manipulação e derivação de significados que a associação de imagens conduz na interpretação delas.



Fotograma – Estudo da origem do plano e contra-plano (Sobre a construção de filmes de Griffith, 2006)

Assim, o plano e contra-plano é a regra elementar, ou melhor, a “lei do valor cinematográfico”. Farocki faz diretamente uso do vocabulário marxista ao explicitar essa técnica “imposta” pelo cinema, que será modelo inquestionável de montagem:

O plano e contra-plano oferece a melhor opção para manipular o tempo do relato. Mediante a alternância [de pontos de vistas] propõe-se desviar tanto a atenção que pode fazer desaparecer o tempo real entre os cortes: quase sem darmos conta, uma viagem de automóvel de quinze minutos se transforma em um minuto e meio. O tempo do relato também pode se estender em relação ao tempo real. Vemos se aproximarem duas pessoas, aparecendo uma e outra alternadamente, e assim se perde de vista nos vinte passos que realizam para percorrer tão somente cinco metros [...]” (*idem*, p.93-4).

Ao criticar tal técnica, Farocki não está querendo recusar a ilusão cinematográfica produzida pelo cinema. A questão está em pensar os contextos e os significados do *revelar* ou *velar* de um filme.

O plano e contra-plano, pensa Farocki, no mais das vezes, quer a simetria, a regularidade, idealidade de construção narrativa. Intenta anular diferenças, impropriedades, ruídos, ambiguidades, desencontros, *décadrages* etc. que fazem parte da vida e, tão logo, do cinema. Ora, como afirma Comolli (2007, p.29), “sempre teve no cinema um combate entre vontade de controle e demanda de liberdade”. “A guerra é do tempo. O pensamento do tempo e a

gestão do tempo. Formas de tempo, modelos temporais se opõem uns aos outros. Nada de surpreendente que o inimigo dos mercados seja o tempo *incontável*" (*Idem*, p.31).

Neste sentido, a pergunta de Farocki será a mesma que a de Comolli: por que se procuraria o controle, buscando uma "harmonia" total do tempo de um filme? A questão se volta em pensar a relação do tempo do cinema com o mundo: Por que o primeiro subordinaria o segundo? Por que se deseja tanto o enquadramento preciso e normatizador do corpo ou objeto com o plano e contra-plano? E, afinal, por que se deseja tanto "capturar" o tempo e torná-lo facilmente adaptável à "montagem da consciência"?

Assim, o substrato do discurso de Farocki tinha, evidentemente, a preocupação com uma tal técnica que se estabeleceu, na conjuntura de domínio da indústria capitalista, como *lei do valor* do cinema, capaz de "manipulação" de imaginários. Desde sempre, o cineasta se negou a utilizar tal recurso (e outros), de modo que não encontraremos plano e contra-plano em sua obra. Admirou quem procurou trabalhar e subverter tal técnica (Bresson e Godard, notadamente); e seu objetivo foi sempre encontrar os meios de resistência, de modo a preferir a ruptura, demonstrar os processos e revelar as discontinuidades do objeto temporal.

Farocki aponta o filme *O Acossado* (1951), de Godard, como uma arrebatadora contravenção à regra do plano e contra-plano. Em uma cena clássica, o casal Patrícia Franchini e Michel Poiccard (Jean Seberg e Paul Belmondo) está em um carro, circulando pelas ruas de Paris. Um diálogo ocorre de forma entrecortada. A câmera, disposta atrás dos personagens, enquadrará ininterruptamente apenas Patrícia (somente seus cabelos, nuca e meio rosto).

Na cena, Godard quebra o tabu. A ausência de plano e contra-plano não será um erro de *raccord*: é uma tentativa de revelação da estrutura fundamental do cinema; uma atitude que não se confunde como um simples experimento. Godard buscava desvelar o processo de produção da ficção (por meio da técnica de *jump cut*), ao mesmo tempo em que continuava ficcionando. Expressava, assim, vontade de um "novo acordo" entre o autor e espectador diante da máquina produtora de imaginário – longe do caráter

“fascista” da indústria cinematográfica, como dizia Godard, naquela época (FAROCKI, 2013c).



Fotogramas – Sequência de cortes (*jump cut*) sem contra-plano (*O acochado*, 1951)

A procura de Farocki por uma teorização do cinema pode ser entendida como uma tentativa em compreender e debater os caminhos tomados, os limites e as novas configurações possíveis, fugindo de uma posição dogmática, não reflexiva, ou ainda de negação “a-cinematográfica”. Para Farocki, existe um problema estético-ideológico que passa pelo imperativo do plano e contra-plano, bem como pela problemática da despotencialização do pensar cinematográfico. O uso da técnica aufere maior relevância narrativa a partir do texto, revogando, como veremos melhor no próximo capítulo, aquilo que Farocki requeria: dispor valores horizontal, transversal e transindividual às imagens e palavras: “Os contra-planos podem servir para estruturar o texto. Também podem fazer com que o escutar seja mais divertido, uma vez que nos mostra uma imagem nova, enquanto o texto continua” (*Idem*, p.93).

Como diz Comolli (2007, p.19), em *O Acochado*, filme dos anos 1950, o *jump cut* era um gesto “liberador”: “gesto de rasurar, de riscar, de partir [quebrar] o corpo representado”, revelando a ilusão cinematográfica, anulando o *raccord* e fragmentando a cena; em tal filme, por um instante, a temporalidade fílmica entra “em conflito com a consciência subjetiva do tempo como fluxo” (*Idem*, p.20). Porém, contemporaneamente – segue dizendo Comolli –, o *jump cut* também serve como insígnia de controle do tempo. Equivale ao tempo adaptável, lábil, dobrável, conformável, à disposição do criador (*Idem*, p.30). Na multiplicidade de telas, imagens, que temos hoje, a fragmentação se torna um fator problemático, uma vez que, na verdade, ela se

ajusta cada vez mais para a *montagem espetacular*, acelerada, do *ir e vir*, do *começar e terminar* – do nunca ficar em um lugar, ideia, reflexão, cena (*Idem*, p.15)<sup>16</sup>.

Outros tempos, outras críticas... Em todos os tempos, porém: no objeto temporal cinematográfico, “esconder o corte” (*raccord*), “negar o corte” (*jump cut*), “normalizar o corte-enquadramento” (plano e contra-plano) são formas de montagem *inerentemente* políticas. Na construção de um filme, em um determinado contexto histórico, o *para quem* e o *porquê* destas técnicas (e das demais) estão abertamente em ponto de interrogação.

Criticamente, Farocki (e também Comolli) não se coloca contrário ao cinema, mas a um tipo específico de cinema e, com isso, não pretende “denunciar” a ilusão construída com o objeto temporal. Para Farocki, “são os autores, os autores-autores, que se revoltam contra o princípio do plano e contra-plano” (FAROCKI, 2013c, p.83) – aqui, não há sentido uma atitude que anseie o domínio ou comando do mundo que atravessa o cinema. Afinal: a quem convém afastar o cinema dos espaços banais, do plano que dura e pesa como um constrangimento (Comolli), dos gestos contraditórios, das situações ambíguas, dos jogos de forças indefiníveis, incontroláveis, que geram alteridades diversas? Ou ainda, na dimensão específica vista : por que determinar desta maneira *tão fácil* as ideias, a seleção e uso das imagens com o plano e contra-plano? “Considerando que o cinema é composto por oitenta por cento de situações dialógicas [...]” (FAROCKI, 2013c, p.83) –, o plano e contra-plano se torna assim realmente uma *moeda de troca*, intercambiável, “neutra”, “límpida” – uma *lei geral do valor*.

\*\*\*

Podemos pensar que o problema fundamental com o cinema – como nas demais mídias – é a *in-diferenciação* ou a *desindividuação* psíquica e coletiva<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> “Atualmente, [o *jump cut*] é – nos cliques, nas publicidades, nas revistas – o marcador estereotipado de uma ‘modernidade’ convencional, um efeito retórico. É isso que é preciso questionar. De *O homem da câmera* a *Bowling for Columbine*, a fragmentação mudou de sentido” (COMOLLI, 2007, p.19).

Se o filme for tão-somente uma ingênua ou mal-intencionada “cadeia ininterrupta de imagens”, como muitas vezes predomina em produções comerciais, o espectador permanece como “escravos” diante de imagens (DELEUZE, 1990). Sem a diferenciação, isto é, sem a quebra dos clichês e estereótipos, sem a busca por alteridades, composição de singularidades e politização do *socius*, repetir-se-á o “mal-estar” do objeto temporal cinematográfico predominante no século XX (STIEGLER, 2001).

Em outro texto, Comolli nos sugere: “O cinema, já o disse muitas vezes, é antes de tudo uma história das técnicas que assume o lugar dos mitos” (COMOLLI, 2008, p.23). Ora, não pode haver um mal intrínseco em permanecer na “caverna” maquínica moderna. Cinema é, antes de tudo, uma liberação dos tempos modernos; liberação tecnológica capaz de fazer da ilusão uma renovação de potências imaginativas; uma nova transposição do pensar, como refletiu Deleuze (1985). A questão que se coloca, que demanda certa complexidade, é: como evitar que sejamos reduzidos às bestialidades, dos clichês, estereótipos que estão presentes também no cinema e querem nos incidir, controlar, fantasiar; dispor-nos como meras pulsões, a partir do momento em que estamos em “doação” total ao fluxo do objeto temporal (STIEGLER, 2001; 2013a; DELEUZE, 1985; 1987; 1990). Para Farocki – no artigo de 1981 –, de subversão marxista, seria preciso *demonstrar* à situação, desvelando tudo aquilo que, com o cinema, foi reificado nas produções de ilusão.

Tal posição calcada no *mostrar* permanecerá se refinando e alterando em um projeto maior que destacaremos como o *operar mídias* de Farocki. Assim, tal como vemos, na obra desse cineasta, a questão da materialidade do tempo, da memória inerente à montagem cinematográfica, o fez se posicionar de forma ético-política, de modo que nos leva a pensar – durante toda a tese – os sentidos concretos de seu gesto de *reconciliação prometeu-epimeteu*. Ora, Farocki procurou realizar, no cinema, o mesmo que o artista alemão Joseph Beuys<sup>18</sup> procurou realizar nas artes plásticas (BORER, 2001; BELTING, 2014;

---

<sup>17</sup> Discutiremos estas noções no próximo capítulo.

<sup>18</sup> “Em uma conversa que teve com três colegas na Basileia no ano de 1985, Joseph Beuys perguntou sobre o sentido do fazer artístico no mundo alterado de hoje. Em vez de

STIEGLER, 1996; 2013b), a saber: propiciar um gesto de reconciliação dos mitos de Prometeu e Epimeteu.

### III – RECONCILIAÇÃO PROMETEU-EPIMETEU

Prometeu e Epimeteu<sup>19</sup> são duas figuras mitológicas que, no pensamento ocidental, foram continuamente separadas. A descrição mais disseminada dos mitos Prometeu e Epimeteu é de Platão (*Protágoras*, 320d–322a). Conta-se que os irmãos Prometeu e Epimeteu tinham personalidades bastante diferentes e foram designados para a tarefa de distribuir qualidades específicas e equilibradas aos seres vivos, de forma a permitir a convivência entre eles. Epimeteu começa a distribuição e, ao final, percebe ter esquecido um único ser: o humano. Ao Epimeteu é vinculada a imagem do esquecimento, do *atraso*, e da queda para meditação acerca de sua falta. Prometeu, por sua vez, revisando os trabalhos de seu irmão, toma ciência do erro e, a fim de corrigi-lo, agirá com astúcia e coragem, porém, de modo imprudente: roubando dos deuses – Hefesto e Atena – e dotando o homem (respectivamente) fogo e sabedoria – o fogo símbolo da técnica e a sabedoria, símbolo da razão (logos). Os mitos representam, portanto, duas faltas: a antecipação/roubo de Prometeu e o atraso/esquecimento de Epimeteu; potências de avanço e de atraso. Epimeteu, mito relegado na história, significaria então *aquele que vem depois; que esquece*; e Prometeu, mito tão enaltecido na história, significaria *aquele que pensa antes; que antecipa*. Na conjunção em que se encontra, o primeiro vive com um olhar preso ao passado; já o segundo obsessivamente impelido ao futuro. No exame do mundo contemporâneo, a conjunção dos mitos, como uma *reconciliação dialética*,

---

Prometeu, tão amiúde reivindicado como revolucionário e como adversário dos deuses para o papel do artista, Beuys insistiu no novo modelo de Epimeteu, que, na qualidade de reconciliador, 'preservou os nexos de sentido da cultura'. A antiga revolta da arte teria se consumido porque aquilo contra o qual se dirigia estava ele mesmo em dissolução. Seria preciso instar na presença de Prometeu e Epimeteu juntos, mas nesse caso se trataria de 'uma arte que nós teremos ainda de inventar'. Porém, a arte não foi sempre reinventada para renovar o seu sentido e sua dinâmica" (BELTING, 2014).

<sup>19</sup> Na mitologia grega, os irmãos Prometeu (Προμηθεύς, "aquele que tem a antevisão") e Epimeteu (Ἐπιμηθεύς, "aquele que reflete depois") são dois titãs, filhos de Jápeto e da ninfa ou oceânide Clímene, tendo também os irmãos de Atlas, Héspero e Menoécio.

em dupla articulação, permite-nos pensar a partir de uma perspectiva de superação das “faltas” – tanto dos valores prometéicos quanto epimetéicos. Prometeu, símbolo de coragem, de domínio da natureza, do progresso avassalador, indiferente aos ritmos das individuações técnicas, psíquicas e coletivas. Epimeteu, símbolo do olhar pensativo, recolha para a meditação; aquele que está *em atraso*, “esquecido”, relegado pela tradição ocidental, que precisa ser reabilitado ao lado de seu irmão:

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

\*\*\*

Nesta tese, observaremos que, invariavelmente, Farocki busca com sua produção, análise e crítica, demarcar os equívocos de uma atitude apenas *prometéica* ou *epimetéica* frente ao mundo e a finitude humana. Ele é exemplo expressivo de afirmação do gesto de *reconciliação prometeu-epimeteu* – que nos faz pensar, notadamente no contexto das mídias, as organologias técnicas, psíquicas e coletivas – atitude de ponderação acerca dos processos sócio-técnicos, dando valor ao *tempo de avanço*, *mutação*, *disrupção* e ao *tempo do atraso*, *sabedoria* e *meditação* desses processos.

Como vimos, Farocki leva à sério a questão da *reminiscência*, da materialidade e da memória, e também a questão da *projeção cinematográfica por meio de sua montagem*. Seu gesto cinematográfico é, pois, de busca pela potencialização da temporalidade de avanço e da temporalidade de reflexão. Para ele, o cinema é decididamente um lugar de desbravamento, de mudanças de perspectivas, de ensaios – intelectual e

prático-artístico – que buscam continuamente o contemporâneo: o agir prometético; mas também, de modo concomitante, um lugar de intensos litígios – da dupla-articulação, de olhar para a dialética da história, de pausa para rever valores e narrativas: o refletir epimetético<sup>20</sup>.

Em um pequeno artigo de 1993, escrito para a revista americana *Discourse*, Farocki iniciava notando os diferentes processos de racionalização que incidiram sobre os dispositivos cinematográficos e no caráter geral do mundo do trabalho. O motivo da anotação, ao final, se transformaria na revelação de sua preocupação central:

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

Tal perspectiva de choque com a industrialização ocorrida na modernidade – e suas violências diversas – será, portanto, *revertida*, em Farocki, no seio de uma vontade de reconciliação, de avanço e reflexão, aproximando-se (e transformando, veremos) daquela posição estabelecida por Walter Benjamin ao analisar o quadro *Angelus Novus*, do pintor Paul Klee. Ao interpretar a “figura melancólica do anjo novo da história”, Benjamin despontou a questão da restituição dos gestos em meio ao *choque* advindo com a modernidade<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> De tal forma poderemos *enfrentar e aprofundar* uma anotação unânime presente nos principais críticos da obra de Farocki, tal lemos de forma célebre em Elsaesser (2010, p.100): “Se alguém se perguntar como, em primeiro lugar, a mídia técnica e, mais tarde, a mídia eletrônica, transformaram a sociedade civil, mudaram as práticas e rotinas de trabalho, e afetaram a política e o aparato de guerra nos últimos cinquenta anos, não encontrará melhor cronista de suas histórias ou observador mais arguto de suas conexões inesperadas que Harun Farocki. O fato de ser cineasta, além de pensador e escritor, é tanto um sinal dos tempos, quando uma escolha vocacional. Um cineasta, ao produzir imagens, não apenas acrescenta itens ao acervo mundial; ele também comenta o mundo criado por essas imagens, e o faz através delas”.

<sup>21</sup> “Ele [o *Angelus Novus*] gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este

Na obra de Farocki, enfim, podemos dizer que se o objeto temporal cinematográfico pode ser considerado enquanto história das mídias técnicas assumindo o lugar dos mitos, como disse Comolli, e se *assumir* não significa anulação destes, mas sua transformação, sua *incorporação* pelas artes, então: a obra de Farocki – o cinema, mais propriamente –, que vem junto com a fragmentação provocada pela modernidade, partindo de uma organologia, unindo cultivos técnicos, psíquicos e coletivos, será fundamentalmente a história crítica das formas e conteúdos, de “montagem da consciência”, que busca o encontro gerando sinergias e se situa como um *ponto de inflexão* – o lugar de atravessamento transindividual de diversos elementos que constituem o mundo; o lugar, por excelência, de *reconciliação prometeu-epimeteu*; um ponto de inflexão farmacêutico, de cura – tal como veremos agora, no capítulo sobre *operar mídias*.



Uma das raríssimas representações dos irmãos Prometeu e Epimeteu juntos.  
“Libação com um gancho sobre um pequeno altar, para a obtenção da Pax Deorum (Paz de Deus)” (Roma, século I) – Museu de Termas de Diocleciano (Roma)

---

vendaval” (BENJAMIN, 2012, p.14). Contudo – e pensando sobretudo no caso de Farocki – a melancolia não será uma “paralisia”; uma absorção romântica ou nostálgica. Os capítulos seguintes pretendem, em outras coisas, mostrar na prática, em suas obras, o significado de tal posicionamento, a partir da aproximação da obra de Kafka com a de Farocki.

## CAPÍTULO 2 OPERAR MÍDIAS

*Controlar a precisão. Ser eu mesmo  
um instrumento de precisão –  
Robert Bresson*

Quando o filósofo Jacques Derrida escreve seu livro *A farmácia de Platão*, em 1972, ele tenta elucidar toda a riqueza da “misteriosa” palavra grega *phármakon*. Na tradição ocidental, a palavra quase sempre foi traduzida unicamente em seu senso positivo, como *remédio*. Tal tradução esteve correta, mas foi contudo insuficiente. Houve uma interpretação rápida do termo, principalmente a partir de textos de Platão (do livro *Fedro*, especialmente). “A tradução corrente de *phármakon* por *remédio* — droga benéfica — não é de certa forma inexata. Não somente *phármakon* poderia querer dizer *remédio* e desfazer, a uma certa superfície de seu funcionamento, a ambiguidade de seu sentido” (DERRIDA, 2005, p.44). Nos textos gregos, a palavra pode significar filtro, droga, remédio, veneno; e, ainda, conotar o valor de uma *operação* ou *gesto*. O que não pode ser eliminado na riqueza de sentidos desta palavra é, propriamente, a atribuição da ideia de variação, dialética, dualidade,

ambiguidade. Assim, a palavra *phármakon* carece ser compreendida tanto no sentido de *remédio* como de *veneno*, isto é, exatamente seus sentidos opostos.

A *farmácia de Platão* será inteiramente constituída para exhibir os variados lugares possíveis para uma palavra que se movimenta sempre entre dois extremos: *Phármakon* é apenas passível de significação e compreensão no interior de um contexto; e este contexto ou meio – o *medium* – é um jogo, um *indecidível*, capaz de abarcar termos opostos, bem e mal, corpo e alma, memória e esquecimento, fala e escritura etc.

O meio – o *medium*, a *mídia* – é, *a priori*, um teatro de forças, de espaços, de opostos; de acontecimentos: leis, festas, vida, morte, etc. (DERRIDA, 2005, p.95). Aqui, portanto, *mídia* é entendida como sinônimo de *farmácia*. Ao olhar para um *medium*, abre-se continuamente a pensar contextos e materialidades.

Assim, se em Platão, homem grego antigo, era a *mídia escrita* que estava decisivamente disposta a ser experienciada como um *phármakon*; em Farocki, homem moderno, é a *mídia cinematográfica* que ganhará esta conotação. Tão logo, do mesmo modo que a escritura é a *farmácia de Platão*, o cinema é a *farmácia de Farocki*. Platão, um operador do *meio*, do *jogo da escrita*: de *mídia escrita*; Farocki, um *operador de mídia cinematográfica*. Ambos engajados em um método *farmacêutico* – ou, como aprofundaremos, de *transindividuações*, de *altercações*; de *reconciliações*.

A partir da perspectiva exposta acima, a obra de Farocki poderia ser melhor compreendida em sua inserção na tradição dialética e materialista que ele introduziu no cinema. Não à toa, a *reconciliação prometeu-epimeteu* promovida por Farocki impetra não perder de vista o *método farmacêutico*, que proporcionou, com isso, ininterruptamente um conjunto de reflexões e práticas de mídias, em seu contexto atual e histórico, a partir de sensibilizações, exposições e comparações – visando o encontro de opostos, de dualidades, de diferentes, de distantes: manual-técnico, civil-militar, produção-destruição, mecânico-eletrônico, capital-trabalho, liberdade-prisão, ordem-contraordem, nômade-sedentário etc.

Em nossa tentativa de entender o método de Farocki, encontramos três aportes essenciais: horizontal, transversal e transindividual – a exposição desses aportes é o ensejo maior do presente capítulo.

## **I – APORTE HORIZONTAL: IMAGEM / PALAVRA**

Alcançar um efetivo *pensar cinematográfico* significa, sobretudo, tratar a materialidade – as imagens, os filmes – como um objeto realmente significativo para o trabalho. No cinema de Farocki, esta é uma problemática fortemente presente: o que estas imagens produzidas ou encontradas querem dizer aqui? Quais as palavras possíveis de serem usadas? E, conseqüentemente, qual a relação entre palavras e imagens implicadas neste documentário? Tais perguntas incluem em um procedimento de reflexão corriqueiro, internalizado, em Farocki:

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

Seja qual for o projeto ou roteiro; seja ele bastante prescrito ou não, pouco importa. É preciso que as imagens não sejam algo meramente ilustrativo. Uma imagem que seja “perfeita” (uma cena extraordinária, bela, impactante, boa), mas que não se relaciona, no processo de montagem, com nenhuma outra – ou que destoa do conjunto da montagem –, é pouco irrelevante. A lógica aqui seria: uma imagem “perfeita”, por si mesma, importa menos que duas “razoáveis”, mas que se ligam perfeitamente no processo de montagem; ou ainda: duas imagens “razoáveis” em sintonia na montagem são mais valiosas que duas imagens “boas” nas quais não encontram ligações convenientes. O que se busca é sempre uma estrutura de imagens que possibilite – ao

espectador – *desvelar* o filme, efetivamente: produzir um fluxo de pensamento por imagens; uma estrutura visual de desvelamento. As palavras ou comentários do filme – caso as tenham, em grande ou pequena medida –, estarão sempre em sintonia com a estrutura de imagens; em outras palavras: imagens e palavras estarão em um plano de horizontalidade não-hierárquico.

‘Uma estrutura de imagens que possa *desvelar* um filme’. Essa ideia, com esse verbo (*desvelar*: descobrir, manifestar; tratar com zelo, atenção), é especialmente importante porque os filmes pensados a partir tal maneira são, necessariamente, *experimentos com imagens*. Ao conceber uma relação horizontal entre as imagens e as palavras, Farocki não quer desvincular as partes do filme ao todo de uma montagem. Acima de tudo, ele não quer garantir a “linearidade” do filme a partir da escrita: a estrutura das imagens não se reduz à estrutura linear das palavras; o pensar cinematográfico não se subordina ao pensar do roteirista. Em *Entre duas guerras* (1978) e *Antes aos seus olhos – Vietnã* (1982), dois filmes de ficção, abundavam cenas com imagens que agenciavam transmutações com outras, imagens que exigiam uma atenção paralela, unida, em diálogo etc., *forçando-nos a pensar*, de maneira tão séria quanto às conversações de “roteiro”. Em *Como se vê* (1986) – agora um documentário –, Farocki havia primeiro coletado durante anos imagens variadas sobre temas que discutia aleatoriamente com os amigos, de modo que as palavras e narrativas do filme resultam fortemente de um diálogo intenso com as imagens de sua coleção.

Assim, o cineasta alemão adotaria e transformaria uma das lições estéticas fundamentais de Robert Bresson: “Não filmar para ilustrar uma tese ou para mostrar homens e mulheres limitados a seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria de que são feitos (...)” (BRESSION, 1979, p.41). Ilustrar é fazer documentário *expositivo* (NICHOLS, 2010), que destaca um cinema com dimensões noticiosas e, no mais das vezes, espetaculosas. Ilustrar é, principalmente, tentar subordinar o movimento de *demonstrar o mundo* à potência de escrita. Entretanto, o movimento do mundo “não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita” (COMOLLI, 2008, p.177). Dispor da máquina-cinema não é dispor de um “controle”

unidimensional, linear de seu mundo e trabalho. O cinema *atravessa* o mundo; o mundo *atravessa* o cinema. Por isso, no pensar cinematográfico de Farocki não existe algo como “produzir em série” ou “antecipar histórias, significados” (*Idem*).

A estrutura das imagens não segue a mesma tecnicidade da estrutura da escrita. Diferente da escrita, o cinema apresenta uma dimensão técnica moderna e complexa, inescapavelmente mais próxima dos códigos e padrões maquínicos do que da linearidade da gramática. Tal como expressaram Antje Ehmman e Kosho Eshun, uma curta biografia do cineasta alemão poderia ser certamente substituída por uma:

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

Com seus dispositivos cinematográficos, Farocki reúne e monta uma estrutura de imagens em associação com a estrutura gramatical, sintática, das palavras. Assim, ao dispor as imagens e as palavras em uma horizontalidade, ele procura se distanciar tanto da dimensão tautológica como transcendente em relação ao cinema. Com Didi-Huberman (1998, p.46), apreendemos o porquê do distanciamento: o *homem tautológico*, negando a montagem da imagem (e a procura das palavras que possa acompanhá-la), se contenta com aquilo que vê – com a imagem bela, espetaculosa, sagrada...: ‘o que vejo é o que vejo, e me contento com isso’. Por sua vez, o *homem da crença*, querendo encontrar sempre algo transcendente, buscaria superar tanto o que vemos quanto o que nos olha, criando um modelo fictício, a partir de sua escritura “divina”.

Não há um mistério a ser cultuado, nem uma falta de sentido absoluta com as imagens. Ao se distanciar e criticar desde cedo dessas dimensões

impresumíveis, Farocki se voltaria intensamente para um valor profundo de montagem e arqueologia: “As imagens são como as palavras: em cada palavra está presente todo o escrito ou dito anteriormente” (Farocki apud PANTENBURG, 2003). Ele explicitaria também a finalidade de seus posicionamentos: “[...] eu quero fazer filmes que não estão muito longe dos textos, e que são, ainda assim, muito distintos” (FAROCKI, 2004a [1993], p.180). Para o cineasta, o exemplo de *Sans Soleil* (1983), de Chris Marker, era perfeito. O filme tinha extraordinárias estruturas e relações de palavras e imagens; fato que, mesmo assim, curiosamente, a maior parte das pessoas não observava atentamente a acuidade de Marker em dialogar imagens e palavras<sup>22</sup>.

Quiçá seja realmente improdutivo um conhecido entendimento de Thomas Elsaesser – como sabemos, um dos melhores e mais antigos críticos do cineasta. Em três oportunidades, pelo menos (ELSAESSER, 1983; 2004a; 2014), ele repetiu um entendimento que buscava, de alguma forma, separar e hierarquizar o trabalho com imagens e o trabalho com palavras de Farocki – colocando-o mais devotado ao segundo. Em 2014, o crítico citava o seguinte trecho de seu artigo de 1983 para reafirmá-lo:

O paradoxo é que Farocki é provavelmente mais brilhante como um escritor do que como um cineasta, e ao invés de ser uma falha, ele realmente sublinha sua importância no cinema atual e seu papel contemporâneo na vanguarda política. Somente transformando a si mesmo como “escrita”, em sentido mais amplo possível, pode o ‘filme’ preservar a si mesmo como uma forma de inteligência (ELSAESSER, 2014)<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> De acordo com isso, MARTIN (2008, p.25) sentenciou: “Se há um filme dos anos 1980 que tenha mostrado como se iria desenvolver o cinema moderno nas décadas seguintes, é *Sans Soleil* [1983], de Marker: reflexiva, sedutora, como uma espécie de *puzzle* literário-cinematográfico (de qual história de vida se trata, exatamente?), mas também um panorama elíptico da experiência política vivida e experimentada em muitos lugares desde os anos 1950. Sobretudo, o estatuto incerto e intrigante como novo tipo de prática – o filme-ensaio – redesenha as barreiras entre o documental e a ficção, entre a reportagem objetiva e a especulação imaginativa, entre a análise e a fantasia”.

<sup>23</sup> No artigo de 2004, ele reformulava o trecho de 1983, porém expressando o mesmo entendimento central: “Não é necessário muito trabalho para se dar conta que Farocki é um escritor de imagens. Paradoxalmente, Farocki foi provavelmente por longo tempo *mais importante como um escritor do que como um cineasta*. Seus filmes *forma mais escritos sobre do que ser vistos [sobre]*, e ao invés de considerar tal fato uma falha ou algo para seu descrédito, na verdade isto consolidou sua significação no mundo do cinema e enfatizou

Talvez o entendimento acima faça algum sentido, em parte. Contudo, ele tem um viés improdutivo, pois sugere um valor de "a-cinematográfico", de forma sutil e elogiosa. Do mesmo que Chris Marker e Godard (e alguns outros), se podemos dizer que Farocki imprimiu efetivamente algo importante na história do cinema, foi essa relação horizontal, intensivamente dialógica, entre a palavra e a imagem, entre o texto e o audiovisual; entre a literatura e o cinema, entre a gramática da linear da escrita e a estrutura não-linear da imagem<sup>24</sup>.

Importa-nos pensar que a atenção ao estruturar das imagens possibilita o encontro com uma "leitura que nunca fora escrita", como disse Didi-Huberman (2011, p.17), a respeito do projeto *Atlas Mnémossine* do historiador da arte Aby Warburg, configurando um método que transporta a história das imagens para novos valores estéticos e de conhecimentos. É, sobretudo, um novo jogo, mais equivalente entre a técnica de escrita e a técnica cinematográfica – em que o teatro de forças, espaços, dualidades etc. se encontram no mesmo plano, em paralelismo, contrariando e afrontando assim às ordens hierárquicas do mundo, a partir da conjugação com outro aporte: a assimilação transversal das *imagens do mundo*.

## **II – APORTE TRANSVERSAL: IMAGENS DO MUNDO**

Transversalidade significa, em termos geométricos, a situação em que uma linha se cruza com um par ou feixe de retas paralelas, produzindo diferentes ângulos. O método de Farocki no trabalho com as imagens procura esta perspectiva de transversalidade, que leva à encontros e processos de investigação.

---

seu considerável papel na política de vanguarda alemã" (ELSAESSER, 2004a, p.95, *itálicos nossos*).

<sup>24</sup> No cineasta alemão, a "carência de cinema", isto é, a carência de um *tipo* cinematográfico, esteve em outro ponto – na sua despedida, no início dos anos 1980, da narrativa dita de ficção: "Faltam-me as competências sociais para isso. Há uma quantidade enorme de competências sociais que são necessárias. Lidar com o dinheiro, produtores, actores, e por aí fora. [...] Estou muito feliz com esta existência desse nicho, quase comparável a se escrevesse livros... que não de ficção" (FAROCKI, 2008a).

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

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

Refletindo sobre o aporte transversal das imagens do mundo de Farocki, poderíamos estabelecer um diálogo com dois pensadores da imagem no mundo moderno, André Bazin e Martin Heidegger. Bazin analisou a invenção da fotografia: “pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação, nada se interpõe a não ser outro objeto. Pela primeira vez, uma *imagem do mundo* exterior se forma, automaticamente sem a intervenção criadora do homem [...]” (BAZIN, 1991, p.22, itálico nosso). Aqui, a fotografia – surgida no início do século XIX e aperfeiçoada, no final deste mesmo século, com o cinematógrafo –, é assim um novo agente no mundo, de interface midiática, a ser pensado em seus distintos cruzamentos na montagem foto-cinematográfica. Heidegger, por sua vez, reportou-se a um acontecimento ainda mais arqueológico e filosófico a respeito. Ele identificou em Descartes o estopim de um pensar que garantiu um novo *status* para a instrumentalidade do mundo e, de tal forma, uma nova

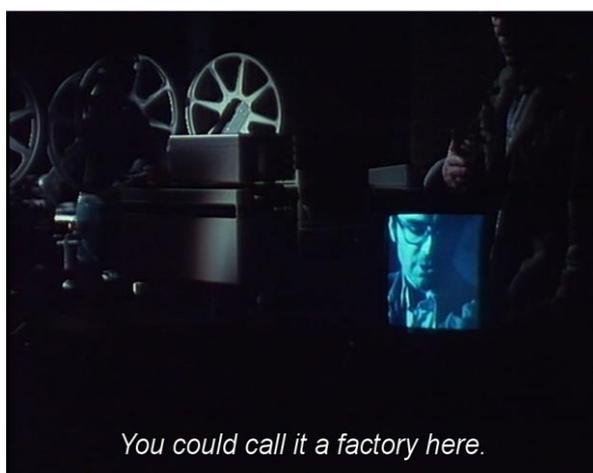
prioridade para o *status* da visão. Na modernidade, a visão é mediada por estas instrumentalidades. Isto significou, antes de tudo, um novo espaço de racionalização no modelo de matematização (*mathesis universalis* cartesiana) e mecânica do mundo. A *época das imagens do mundo*, exporá o filósofo, é a época em que o mundo é concebido como imagem (HEIDEGGER, 2002). Em termos farockianos, destacaríamos: estamos em uma época (modernidade, notadamente a partir do século XIX) na qual se constituíram os dispositivos tecnológicos de (re)produção mecânica de imagens, pelos quais, propriamente, se dá a condição de *observação do mundo*.

1975 é um ano paradigmático para a compreensão do aporte de método transversal de Farocki, no sentido abertamente cinematográfico. Ano de publicação do livro *Notas sobre o cinematógrafo*, de Robert Bresson, e de lançamento do filme *Numéro Deux*, de Jean-Luc Godard: duas obras que, com o tempo, o cineasta alemão foi percebendo e explicitando, as seriedades e originalidade de suas contribuições (FAROCKI, 2013d [2002], p.115; 2013e [2009], p.257; 2004a [1993], p.178). Em seu livro, Bresson especificava o potencial e o diferencial do dispositivo cinematógrafo como uma máquina de fabricar imagens a partir da observação do mundo, isto é, a partir de modelos encontrados no mundo, tomados transversalmente da vida (e não imaginados, fabulados etc.) (BRESSION, 1979, p.10). Em tal perspectiva, as proposições e prática estéticas de Bresson se aproximavam às de Godard. *Numéro Deux* é também um modelo exemplar de prática transversal. Neste filme-vídeo-ensaio, em quadros fixos, ocorre um monólogo do cineasta, que dura oito minutos (do segundo ao décimo). A ocasião equivale a um autorretrato e a uma tomada de posição diante das *imagens do mundo* (da “minha, tua, sua imagem-som”, como se escreve, no início do filme, em meio a duas imagens). Em uma sala em penumbra e ruidosa, cercado por um circuito abarcando televisor, câmera, cinematógrafo, gravador e painel de controle, Godard projeta seu próprio rosto no televisor, e coloca o cinematógrafo em esta do de movimento rápido e de lentidão. Esta será a situação ideal para Godard lançar seu vertiginoso monólogo, que nos faz contemplar a infinidade de eventos e elementos que se encontram *dentro-fora* das imagens produzidas pelo cinema: gênero homem e

mulher (no jogo semântico francês de Godard: *machin-machine*), capitalismo e comunismo, proletário e patrão, usina e arte, repressão e liberdade, indústria cinematográfica independente e subordinada... Como em *Farocki*, o discurso do cineasta francês revelaria o ininterrupto pensar comparativo, de oposição, de dualidade, que é o *operar da farmácia cinematográfica*, explorado durante todo o filme. Reproduzimos uma parte do vertiginoso e admirável monólogo, em tom de desabafo, sobre as *imagens do mundo que atravessam* o cinema de Godard e o fazia dimensionar a extrema dificuldade de tornar positivo, farmacêutico, o *ponto de inflexão* cinematográfico:

[...] quando o representante discursa, ele lê as palavras de outros. Mas... creio que seja o papel que comanda. É isso que não... É isso que não funciona. Lembra-se... de *Machin*? Creio que *Machin*... se ocupa de um Departamento em Washington agora. Penso, não sei, que ele terminou sendo... o cônsul de Yakarta. E *Machin*, da última vez que o vi... foi em uma manifestação em Toulouse. Houve uma... Os policiais apareceram e não voltamos a vê-lo. Vê? Aqui, é... Não sei, ao menos é simples. É simples pois já não há *Machins*. Só há máquinas. *Machin, machine* [máquina], vê? Eu e *Machin* somos uma máquina, em ação. Homem, mulher. *Machin, machine*. Você se pergunta o que se faz aqui. Pois bem, é... é uma biblioteca. Então, onde estão os livros? Não há livros, pois é uma gráfica. Imprimimos. Mas não imprimimos no papel. 'Papel'. Sabe? É assim que se chama o dinheiro, os créditos. Os créditos que circulam pelos bancos. A isso que se chama 'fazer papel'. Aqui não fazemos papel; entretanto, imprimimos. Então, esta é uma gráfica? Não, não é uma gráfica, pois lemos os livros. Bom, etc. Não sei... biologicamente, esta é uma fábrica. Poderíamos dizer que é uma fábrica. Mas, ainda, é uma fábrica. É uma fábrica, sabe? Escuto a máquina. Agora a máquina vai mais rápido. Ouve? Logo a máquina não vai tão rápido. E eu sou o chefe. Eu sou o chefe, mas... sou um chefe especial, pois também sou o operário. Pois não estou só, e é assim que nós operários... temos tomado o poder. Os outros... já te falarei sobre eles, estão trabalhando... Vê? Uma máquina. Vai rápido, vai devagar. Mas a minha mão também. Minha mão é uma máquina programada que dirige outra máquina. Ou talvez o contrário. Esta é uma fábrica. Nas outras fábricas parecidas com essa não funciona assim. Bom, esta é uma fábrica. Há outras. Uma em... em Los Angeles, chama-se Fox, Metro. Outra em Moscou, chama-se Mosfilm. Outra na Argélia, se chama... Cinematografia Nacional Argelina. Há uma grande sociedade multinacional que faz programas [...].

Vinte anos após *Numéro Deux*, em 1995, Farocki se colocaria diante de sua câmera e aparelhos cinematográficos da mesma maneira que Godard. O curta *Intersecção* corresponde igualmente a uma atitude de demonstrar as vicissitudes do cruzamento ou intersecção das *imagens do mundo* que *atravessam* o cinema (e vice-versa). Farocki voltaria a dispor a câmera para sua própria sala de montagem. Televisores, câmera de mão, displays, controles, fitas de vídeo, tudo permanece aprontado à mesa. A partir de uma breve auto filmografia, vemos a demonstração dos atos propriamente cinematográficos do cineasta – na atitude, por exemplo, de enquadrar imagens, cortar a película, empunhar a câmera em frente a uma tela, colocá-la no ombro, filmar a rua através janela etc.; ao mesmo tempo, vemos também as *imagens do mundo* por meio de uma nota de dinheiro saída do bolso, outra de uma revolução, outra de uma fábrica, estúdio, laboratório; de livros, máquinas... Isto é, estamos plenamente em um lugar no qual o potencial do aporte transversal é levado a uma seriedade irrestrita frente às *imagens do mundo*, em sua incontrolável contingência, *atravessam* a sala de montagem, onde o operador intercepta e é interceptado por estas, tentando dar *um sentido* a elas, mesmo que seja de forma provisória, limitada: ele o faz, pois necessário.



Fotogramas – Mundo atravessa o cinema (e vice-versa) em *Numéro Deux* e *Intersecção*

### III – APORTE TRANSINDIVIDUAL: OPERAÇÃO

Tal como entendemos, o que decisivamente une e processa os dois aportes anteriores – a horizontalidade entre imagens e palavras e a transversalidade frente às imagens do mundo –, é a operação *transindividual*.

De formar mais geral agora, podemos revelar, o que significa esta prática de *operar mídia* de Farocki, começando por destacar o sentido etimológico da palavra *operar*. O verbo *operar* vem do latim *opus* (obra), que se refere propriamente ao trabalho no sentido mais concreto – que se torna físico, visível. Aquele que *opera* (plural latino de *opus*), ou seja, que realiza obras, é aquele que consequentemente realiza *operatio*, *operationes* (operação, operações); de forma literal: 'aquele que realiza obras por meio da ação'. *Opera*, como lembrar o *Dictionnaire latin-français*, de Félix Gaffiot (1934), pode ter tanto o sentido de *trabalho, atividade, ocupação* como o sentido de *cuidado, atenção; e esforço (peine)*.

Com esforço, Farocki continuamente se remeteu aos sentidos de seu *trabalho-ocupação* e *cuidado-atenção* – expondo assim o sentido pleno da palavra *operar*. Inúmeras obras foram realizadas a partir de operações com imagens/palavras e de observações das *imagens do mundo*<sup>25</sup>. Nestas operações, Farocki é, o que se pode dizer, “um coletor de imagens” que procura – em seus estudos de caso, trabalhos de campo, pesquisas em acervos, entender os sentidos, objetos, agentes e gestos diversos que vem junto com as

---

<sup>25</sup> Explicitaremos e analisaremos as obras nos capítulos seguintes, obviamente. Por enquanto, vale aqui explicitar aleatoriamente o caráter central de algumas delas, tais como: operar para observar um estúdio fotográfico de revista masculina (*Uma imagem*, 1983) ou para analisar as origens da publicidade-fetichismo (*Natureza morta*, 1997); operar para observar os moderadores e programadores de auditório e de reportagens (*Moderadores na TV*, 1974; *O problema com as imagens*, 1973); para pensar a guerra (produção de napalm) (*Fogo inextinguível*, 1969), a condição de comunidade/sociedade (produção de tijolos) (*Em Comparação*, 2009), ou os ritos (visita a monumentos) (*Transmissão*, 2007); operar para compreender os gestos e a filosofia na ilha de edição (*Intersecção*, 1995), ou constituição midiática de espetáculos televisivos (*Deep Play*, 2007), o contexto do mundo eletrônico civil-militar (a partir dos mísseis) (*Reconhecer e Perseguir*, 2003), os gestos das mãos (a partir do cinema mudo) (*A expressão das mãos*, 1997), os infográficos (*In-formação*, 2005), um arquivo do Holocausto (*Intervalo*, 2007) ou os arquivos de imagens sincrônicas ou corporativas de trabalhadores saindo (entrando/estando) em fábricas (*Trabalhadores saindo da fábrica*, 2005), prisões (*Imagens da prisão*, 2001) e escritório (*Um novo produto*, 2011).

*imagens do mundo* que ele coleta; e que são depositados, por fim, em sua mesa de montagem.

Cabe dizer que o operar não é – como se poderia pensar – análogo ao mostrar diversos elementos que compõem um filme no modo como é feito em um *making-of*. Alcançar o sentido da palavra *operar* incide, de forma específica, em se afastar definitivamente de uma ideia de trabalho compreendida como desta forma, isto é, compreendida – no mais das vezes –, como uma construção fílmica de “bastidores”, ajustado a ser suplemento ao trabalho original, como um subgênero de cinema normalmente interessado em “ficcionalizar” a relação entre a pré ou pós-produção de ambientes audiovisuais. Em suma: nesses termos, no mais das vezes, não quer assumir o valor de *operar mídias* que Farocki perfaz.

De tal modo, podemos explicitar, em última instância, que o gesto de operar de Farocki compõe aquilo que o filósofo francês Gilbert SIMONDON (1989b; 2005) denominou de *transindividual*. O transindividual – ou a *transindividuação*<sup>26</sup>, como Bernard STIEGLER (2009a; 2009b; 2010a; 2010b) aperfeiçoará o termo mais tarde –, designa a ocorrência de alguma operação dos campos físico-técnico, biológico, mental-psíquico e social. Em uma operação, tais campos podem especificar a intensidade de interligação ou de “trocas” com outros campos (ou não); ou seja, de *trans-individuação*. O pensar transindividual, que recobra a noção de *transdução*<sup>27</sup>, alça para um plano mais abrangente (psicológico, sociológico e tecnológico) a perspectiva aberta pela

---

<sup>26</sup> A noção de transindividuação decorre da operação efetiva de socialização do psíquico (do “nós” com o “eu”), que começa, bem entendido, na operação fértil do indivíduo/sociedade com suas mídias (gramatizações) analógicas, digitais, literárias. Estas possibilitam a formação de espaços públicos, de mecanismos de publicização; ora, as mídias diversas estabelecem o debate sobre o poder político de controle ou liberdade sobre os processos de individuação, uma vez que elas constituem uma *função organológica* (*organum*) que fazem circular o mundo simbólico (gestos, informações, conhecimentos) de uma forma problemática (ou não); de uma forma que gera transindividuações (ou não). Sobre isto, por exemplo: STIEGLER (2010; 2013).

<sup>27</sup> No sentido de Simondon (2005, p.34), tal noção ganha o seguinte valor: “A transdução não é apenas um aspecto do espírito; ela é também intuição, uma vez que é uma estrutura que aparece em uma área problemática, portando, uma resolução dos problemas dispostos. Mas, ao contrário da dedução, a transdução não procura em outro lugar um princípio para resolver o problema de um domínio: ela retira a estrutura solucionadora de tensões em seu domínio mesmo, tal como a solução sobressaturada se cristaliza graças a seu potencial próprio [...]”.

lógica termodinâmica, vinda da química moderna. De tal modo, a transindividuação significa as diversas operações de diferenciações, trocas, traduções em movimentos de equilíbrio e desequilíbrio (de entropias e neguentropia), nas quais auferem as variações processuais de trânsito de energias/informações físicas, vitais, mentais, técnicas etc.

A operação transindividual estabelece a oportunidade de olhar não apenas para as (meta)estabilidades ou estruturas dos campos, mas também ressaltar as suas *modulações*. Isto pode ser considerado, absolutamente, um ganho para as ciências humanas, pois permitiu que os conceitos de indivíduo e a sociedade não ficassem apenas sob a lógica clássica de dedução (ou seu inverso, a indução) – que acaba tendendo pensar logicamente os objetos e seres sob um plano hilemórfico e substancialista<sup>28</sup>. Neste sentido, individuação significa “o aparecimento de fases no ser que são as fases do ser; ela não é uma consequência apresentada nas margens e isolada, mas é a operação mesma que está sendo realizada [...]” (SIMONDON, 2005, p.25). É a transindividuação que permite compreender plenamente aquela conhecida *sentença* do personagem central Ribaldo, em *Grande Sertão: Veredas*: “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão”.

Bem notado: os indivíduos/sociedade ‘afinam ou desafinam’. A observação com o aporte transindividual pode revelar as *composições* (ou *decomposições*) do *socius*, da *philia*; e, do mesmo modo, a presença ou ausência de *transindividuações*. A ideia de “perda de individuação” pode ser aqui entendida como o movimento de decomposição do *socius*, de ausência de transindividuação (psíquica e coletiva); de perda da capacidade de individuar (ausência de singularização); em outras palavras, de rebaixamento da criação de “mundos próprios” (pensamentos, valores, habilidades críticas,

---

<sup>28</sup> Dois pensamentos aristotélicos questionados abertamente por Simondon, já que criam uma definição idealista, “acabada”, em relação aos seres. O hilemórfico compreende uma separação fundamental entre a *forma* e *matéria*; enquanto que o substancialismo, uma distinção fundamental entre *existência* e os *fenômenos*.

artísticas, estilos autênticos de vida etc.) nas populações. A perda da individualização é uma forma de *proletarização*, pensou Simondon (1989a; 1989b). Um exemplo agudo pode ser a perda de individualização que gerou os fascismos no século XX.

Em tais termos, caberá ao cineasta aceitar, explicitando, avaliando, inferindo, potencializando, as transduções das *imagens do mundo* que *atravessam* o seu operar – dando sentido, compreensão e singularidade a elas, de modo a potencializar transindividualizações diversas.

Compreende-se, portanto: na perspectiva transindividual, o cineasta não quer “controlar” o mundo a partir de uma programatização, de um roteiro. Ele quer exatamente se *inserir* no mundo e, de alguma maneira, dar uma “resposta” – um gesto que se quer público, ético-político, uma obra – às imagens do mundo que circundam a vida. Farocki operaria assim exatamente a partir de uma perspectiva que coloca o artista como uma pessoa capaz de ser uma figura exemplar de transindividualização: um operador de transindividualização; de potências que ele une interagindo múltiplas individualizações – técnicas, sociais, psíquicas –, abrindo-as para movimentações ética e política – um ponto de inflexão farmacêutico; de gesto de reconciliação prometeu-epimeteu.

Obviamente, o operar transindividual de Farocki não se aproxima apenas do cineasta francês Godard. De forma também enraizada, ele se insere ao movimento artístico alemão Fluxus. Joseph Beuys, um dos expoentes do movimento, se aventuraria a pensar em um ambiente de arte capaz de criar novas formas de pensamentos, materialidades, vontades, trocas, sensibilidades; ou seja, de pensar transindividual. Assim, ele não cessou de estabelecer um vínculo com materiais que sempre foram considerados “pobres” no campo da arte (trabalhos com feltro, enxofre, gordura, mel, sangue, animal morto...). Importava-lhe uma arte que não fosse limitada, *estabilizada*, em um conjunto de materiais considerados “clássicos”. Sua operação era, como vimos no capítulo anterior, a procura pela *reconciliação* com as materialidades e seres do mundo, a começar por uma verdadeira restituição do corpo humano: “Ich denke sowieso mit dem Knie” (“De qualquer maneira eu penso com o joelho”) era sua arte-pôster-provocação de 1977. A arte de Beuys, igualmente a Farocki,

é a expressão do diálogo e processamento de ideias-materialidades, tornando públicas as suas operações. Beuys queria dar um passo além na estética da vanguarda nas artes plásticas. Farocki, uma efetivação da proposição “escrever-filmar” da *Nouvelle Vague*<sup>29</sup>.



Foto – pôster (detalhe) de J. Beuys (1977)

A proposta do movimento Fluxus era a produção da arte “viva”, em fluxo. A performance era, portanto, naturalmente um gesto muito cultivado. Em 2010, Farocki realizaria uma homenagem a Tomas Schmit (1943-2006), um dos artistas alemães integrantes do grupo Fluxus. *Transfusão. Variações sobre o opus 1 de Tomas Schmit (Umgießen. Variationen zu Opus 1 von Tomas Schmit, 2010)* é uma videoinstalação, composta por sete painéis eletrônicos dispostos em circuito, reinterpretando a performance de Schmit em *Zyklus for water-pails (Ciclo para baldes d’água, 1963)*. Na performance de Schmit, o intérprete permanece em um círculo de 10 a 30 baldes ou garrafas de água (“de diferentes tipos, se possível”, como subscreveu Schmit). Uma estará cheia de água; as outras,

---

<sup>29</sup> Para Farocki, a *Nouvelle Vague*, no geral, ao começar a produzir filmes, deixou de lado aquilo que tinha apregoadado: a ideia de sempre conjugar a escrita, discussão, demonstração, questionamento... e fazer filmes.

vazias. O intérprete então despeja a garrafa cheia, esvaziando-a para encher a próxima à direita. Assim sucede da mesma maneira com a garrafa recém-enchida e a próxima vazia à direita – seguindo em ciclo, até que toda a água se evapore ou derrame. Literalmente, a performance é uma demonstração da operação de transindividuação – quer dizer, estamos em planos que tendem a uma metaestabilidade a partir de tensões, de transbordamentos, de variáveis irreprimíveis no processo. Na instalação de 2010, contudo, Farocki introduz uma mão-robô realizando o gesto; e, na sinopse de sua obra, ele apontaria: “O ato evita o simbolismo [...]. Era semelhante à simplicidade de uma peça de Beckett, na sua simplicidade e concretude. Mesmo na regularidade da performance, havia uma evolução; a anti-ação assumia, por ela mesma, um fim”.



Fotos - Performance de Schmit em Amsterdã (1963) e videoinstalação de Farocki (Transfusão, 2010).

Em Farocki, a procura pela *reconciliação* encontraria, no plano das vanguardas estéticas, imprescindíveis contribuições vindas com as proposições de *re-significação* da Pop-art (Beuys, Schmit, Warhol) e a da *desnaturalização* ou *distanciamento* de Brecht. Essas contribuições, bastante conhecidas, compõem diretas referências de experiências estéticas que ajudaram Farocki a constituir seu método de operação transindividual<sup>30</sup>. Em uma das muitas oportunidades que pôde relacionar sua obra com a da vanguarda, ele ressaltaria também o valor da *auto-reflexão* presente em Brecht:

---

<sup>30</sup> Discorreremos sobre estas influências estéticas no próximo capítulo e no quarto.

É provavelmente no início do século XX que a produção intelectual se tornou auto-reflexiva... e que os escritores comentaram os métodos de escrita com os textos de apoio. A autoreflexividade não é uma coisa nova. Apenas para o cinema – que é uma máquina de ilusão e sempre escondeu seus meios técnicos e então o [meu] interesse de fazer o contrário – naturalmente, não podemos verdadeiramente mostrar, mas criar uma certa transparência dos meios [...]. Isto se aproxima, por exemplo, dos princípios de Brecht, que procurou mostrar a máquina do teatro e os métodos dramatúrgicos [...] (FAROCKI, 2012a, p.66).

A reflexividade era assim tida com alto apreço. Farocki expressamente a requeria: “Eu quero ser capaz de ver tudo de uma perspectiva diferente, uma e outra vez, de modo que reformule uma ideia depois de conversar com pessoas diferentes, na esperança que a ideia irá desenvolver em profundidade e forma” (FAROCKI, 2002a, p.301). Seu interesse central poderia ser: enaltecer um gesto político que valoriza a operação transindividual com mídia, a partir de uma reflexividade e resistência à automação desindividualizante.

\*\*\*

Portanto, devemos compreender o *operar mídias* de Farocki por meio deste método que une os aportes horizontal (*imagem / palavra*), transversal (*imagens do mundo*) e transindividual (*operação*), buscando, em última instância, o transindividualar e o compor (da montagem, dos trabalhos com arquivos e das ações ditas de pré-produção e de pós-produção, que o objeto temporal cinematográfico será capaz de ampliar sua concepção e se tornar efetivamente um *ponto de inflexão* farmacêutico, de cura, trans-individações positivas.

Tal *operar mídias* deu ao cineasta oportunidade de ressaltar e se comunicar, de maneira mais livre, com a filosofia dialética e materialista – algo que, como sempre estaremos vendo, ele nunca deixou de apreciar. Tanto a linha de compreensão histórico-crítica, presente nesta tradição, seria com o tempo crescentemente transformada pelo cineasta, assim como a outra linha

importante, a emancipatório-revolucionária, que seria cada vez mais problematizada e ganharia outras dimensões. Em relação ao método de Farocki, as aproximações com o pós-estruturalismo e as conseqüentemente revisões das ideias marxistas, ajudam a compreender porque o *operar mídias* pode ser permanentemente percebido, em seus filmes, escritos e declarações, dentro de um gesto maior, filosófico e esteticamente, que ficou conhecido genericamente como *método de desconstrução*.

No método de desconstrução é sempre o entendimento reflexivo, transindividual, que, em primeiro lugar, se procura – e não o entendimento “estruturante”. A finalidade é esvaziar a metafísica, o dogmatismo e o romantismo que tendem a reificar as imagens ou anular as aproximações transversais com as imagens do mundo, eliminando as experiências de *recordação, repetição, reelaboração* com os suportes técnicos. Um trabalho que é reflexivo e prático, ao mesmo tempo – “um jogo do saber e do viver”, sendo a regra geral liberar a experiência do *a priori* oculto (FERRARIS, 2006). Assim, a desconstrução pretende ser, acima de tudo, um *estilo* (FERRARIS, 2011), isto é, antes uma disposição ético-política com as materialidades, com os textos e audiovisuais, do que uma instância rígida, ontológica, epistemológica. Em Farocki, aquilo que chamamos de aportes de *método* carece ser portanto categorizado no campo do *estilo*, isto é, no campo da reflexão-prática, que decididamente se torna política. É neste sentido de *recordar, repetir, reelaborar* com os suportes técnicos que o cineasta pode ser melhor compreendido na perspectiva que tenta *operar-demonstrar* aquilo que foi *ocultado* nos processos sócio-técnicos da vida cotidiana<sup>31</sup>.

Foucault (1995, p.275) havia estudado e concluído:

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

---

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

Como nos autores pós-estruturalistas, Farocki passa a considerar a materialidade dos processos – e, politicamente, as tecnologias ou dispositivos de subjetivação –, não somente pelo viés marxista, das forças produtivas e das relações de produção. No início dos anos 1990, ele explicita: “Meu caminho é a busca de significado, retirando os destroços que obstruem as imagens”<sup>32</sup>, buscando um trabalho que efetivamente se constitui-se como *exercícios* de memorização, resolução, exame, almejando traçar e demonstrar composições em meio aos seus dispositivos.

Operar mídias, portanto, é um *trabalho-ocupação*, um *cuidado-atenção*, visto que “nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício; do mesmo modo não se pode aprender a arte de viver, a *technê tou biou*, sem uma *askêsis*, que é preciso entender como um treino [*entraînement*] de si por si mesmo [...]” (FOUCAULT, 1994, p.417). No mundo greco-romano, os *hypomnemata* (os suportes de memória) eram constituídas por cadernos pessoais, livros de contabilidade, registros notariais e de correspondências. O operar mídias nesta época era a vivência particular ou compartilhada dos cadernos pessoais, nos quais “[...] correspondiam a uma memória material das coisas lidas, entendidas ou pensadas; oferecendo-se como um tesouro acumulado para a releitura e meditação ulterior (FOUCAULT, 1994, p.418). Os *hypomnemata* modernos, em Farocki, serão constituídos pelo exercícios/treinos – *operar* –, em sua sala de montagem, especialmente, de método horizontal, transversal, transindividual com as imagens/palavras, oriundas de mídias diversas. E este exercício elementar de cuidado-atenção encontraria um polimento “perfeito”<sup>33</sup>, a partir de uma resolução contida no

---

<sup>32</sup> Entrevista concedida a Stefan Reinecke, publicada no jornal alemão Frankfurter Rundschau [1992?]. A frase original é: “[...]. Mein Weg ist es, nach verschüttetem Sinn zu suchen und den Schutt, der auf den Bildern liegt, wegzuräumen”. Disponível em: <http://www.hgb-leipzig.de/~uly/essayfilm/>. (Acesso: 07-11-2013).

<sup>33</sup> “Para manter a imagem estável [na moviola], tínhamos que encostar algo no rolo de trás, que funcionava como um freio. Nossa revista, *Filmkritik*, era leve demais. A *Dialética da natureza* de Engels (1883) era pesada demais. As *Notas sobre o cinematógrafo*, de Bresson, (1975) eram perfeitas” (Farocki apud ESHUN & EHMANN, 2010 [2009], p.190).

livro *Notas sobre o cinematógrafo*: "Controlar a precisão. Ser eu mesmo um instrumento de precisão" (BRESSION, 1979, p.9).

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

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

Ora, seria admissível, e talvez até mesmo necessário, que Harun Farocki fosse inserido em uma avaliação como a de Dubois. A condição deste capítulo, em especial – e da tese como um todo –, explicita alguns elementos importantes que corroboram em favor disto.

**CAPÍTULO 3****A ROAD NOT TAKEN – PERCURSO ESTÉTICO-POLÍTICO**

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

**I – AGITPROP – surpreender o inimigo**

Farocki nasceu em 1944, na pequena cidade de Nový Jičín, no leste da atual República Tcheca, em um ano que a Alemanha nazista tinha anexado o país ao território alemão. Desde cedo, ele recebeu uma forte influência da cultura alemã. Filho de um médico indiano e de religião islâmica, Farocki tinha um nome um pouco diferente até o início da juventude: Harun El Husman Faroqui. Na infância vai morar durante um tempo com os pais na Indonésia e depois na Índia. Na adolescência, sua família se instala definitivamente na Alemanha. Sem pretensão de seguir a carreira de medicina do pai, deixa de morar com a família durante esta fase, indo para a capital Berlim (os pais moravam no interior). Aos 18 anos, em 1962, Farocki começa a frequentar aulas de teatro, jornalismo, sociologia na *Freie Universität*. Após um período de aspiração à escritor e ator, ele decide, em 1966, participar no processo de seleção da recém-criada Escola de Cinema de Berlim (*Deutsche Film und*

*Fernsehakademie Berlin– DFFB*). É aprovado e ingressa então na primeira turma. Desde o início do curso de cinema, o jovem cineasta realizaria alguns trabalhos de *freelance* para a indústria televisiva e de cinema.

Na Alemanha, em relação ao cinema alemão, a década de 1960 representa uma mudança nos rumos<sup>34</sup>. Em 1962 aparece o Manifesto de Oberhausen, durante o Festival Internacional de Curta-Metragem de Oberhausen. O manifesto iniciado por Haro Senft foi assinado por um grupo da nova geração de cineastas e críticos (pouco mais de 20 pessoas). Entre os assinantes e as pessoas que integraram, em 1962 ou após, o movimento estavam Alexandre Kluge, Edgar Reitz, Herbert Vesely, Jean-Marie Straub, Volker Schlöndorff e Hans-Jürgen Syberberg. O desejo principal do manifesto era a abertura para novas formas de narrar e filmar vindas do “cinema moderno” – como estava acontecendo na França e Itália, por exemplo. “Papas Kino ist tot” (“O cinema do papai está morto”) acabaria sendo o lema de exortação dos propositores do *Novo Cinema Alemão*, nome esse que posteriormente ficou conhecido o movimento de cinema moderno da Alemanha.

A nova geração de cineasta aparece em um contexto de alterações na conjuntura midiática. A disseminação intensa dos aparelhos de televisão na Alemanha significou a “democratização da imagem” nos lares. Entre 1957 e 1968, as salas de cinema perderam três quartos dos espectadores, levando assim distribuidores à falência. A produção de filmes também desmorona: de 123 filmes em 1957, a Alemanha passa a produzir não muito mais que 60 filmes anuais, nos anos após 1962 (BELLAN, 2001).

Farocki entra neste contexto no final dos anos 1960 e três situações parecem significativas para entender a dimensão inicial de seus trabalhos: o diálogo maior do Novo Cinema Alemão com a *Nouvelle Vague* do que com a própria tradição cinematográfica da Alemanha do pré-guerra (Fritz Lang, Wolfgang Staudte, Kleimut Käutner etc.); o aparecimento de críticas cinematográficas modernas, nas revistas *Filmkritik* *Filmstudio* e *Film*, criadas por

---

<sup>34</sup> Na constituição do presente capítulo, além das citadas no corpo do texto, foram também importantes as seguintes referências sobre a história do cinema alemão: AITKEN (2011); ALTER (2002); ELSENCITZ (2011); GINSBERG & MENSCH (2012).

jovens cineastas e críticos; e o contexto de ensino cinematográfico no qual, “na Alemanha, como em outros países, o curta-metragem se torna o terreno de aprendizagem [...]” (BELAN, 2001, p.71).

O ambiente era de forte agitação política dos estudantes. Entre anos anteriores e subsequentes ao 1968, Berlim viverá uma grande efervescência política e cultural, do mesmo modo que em Paris. De tal modo, Farocki começa sua carreira com obras que entram profundamente no universo das revoltas estudantis. Participa e promove diferentes eventos junto com outros alunos da DFFB, e, assim como fizeram outros estudantes de cinema, Farocki começa a contribuir com o movimento estudantil através de curtas-metragens no estilo *Agitprop*<sup>35</sup>.

“Nosso objetivo era definir algo em movimento”, rememorou FAROCKI (2003b) sobre o estilo que tentava criar táticas de guerrilha e cinema. No final dos anos 1960, era latente a esperança de revolução política e cultural: “Na época, eu não tinha medo de nada, nem mesmo da morte, o mundo iria mudar e bem logo eu andaria diante de uma existência nova” (FAROCKI, 2005a, p.69). Espalhavam-se pelas universidades e ruas coletivos e organizações de esquerda marxista-leninistas, maoístas, situacionistas. Emanava da França experiências inovadoras de engajamento artístico-político. No campo do cinema, o ativismo político com os curtas-metragens de *agitprop* dialogava com o teatro da esquerda brechtiana, os *agitprops theatre*. O cinema se aproximava do campo da *práxis* e Godard se tornaria um dos modelos de engajamento. Tal artista havia proclamado nesta época: ‘Há apenas um caminho do revolucionário intelectual: deixar de ser intelectual’

Godard organizou Grupo Dziga-Vertov, executando os *cinétracts*, sendo uma espécie de *folhetos-filmes* políticos. Chris Marker, por sua vez, faria o mesmo, organizando o Grupo Medvedkine, e tentando disponibilizar aos operários os instrumentos e conhecimentos para que eles próprios filmassem e

---

<sup>35</sup> *Agitatsija-Propaganda* (Agitação-Propaganda), um termo da vanguarda russa.

montassem seus filmes (contando assim as suas histórias de lutas políticas). A vontade da época era a de transformar o cinema em uma “arma política”<sup>36</sup>.

A partir de um coletivo, Farocki dirige alguns agitprops e ajuda amigos na confecção de outros curtas— notadamente de Helke Sander, Hartmut Bitomsky, Wolfgang Peterson, Holger Meins. O objetivo central era entrar radicalmente no debate, questionando a conjectura de dominação político-econômica do país. Em outras palavras, o objetivo era encontrar e *surpreender o inimigo*, de modo que os protestos e filmes aconteciam dentro e fora da Escola de Cinema. Contudo, a forte repressão por parte da reitoria da universidade faz com que Farocki encare, junto com outros estudantes, duas expulsões. Na primeira, ele volta a ser reintegrado, por pressão dos estudantes. Na segunda, porém, permanece sem direitos de terminar seu curso<sup>37</sup>. Assim, em 1969, o cineasta se encontraria expulso. Porém, a despeito disso, nesse mesmo ano, ele conseguiria utilizar, com ajuda de amigos, os recursos da universidade e a realizar seu filme *O fogo inextinguível*.

### **MEINS – primeiras lições**

Por diversas vezes, Farocki explicitou a importância que foi para ele ter se aproximado de Holger Meins, um companheiro de turma na Escola de Cinema de Berlim. Meins foi efetivamente o primeiro “professor” de Farocki. Fizeram parcerias e Farocki admirava as formas geniosas que ele muitas vezes encontrava para fazer agitação política e trabalhar na montagem cinematográfica. A atenção de Farocki se devotava para os gestos de Meins.

---

<sup>36</sup> No início de um filme do Grupo Medvedkine de Besançon, *Classe de lutte*, de 1969, a câmera filma os trabalhadores dentro da fábrica de relógios e logo vira para uma parede, onde se lê a seguinte inscrição de arregimentação política do cinema: “O cinema não é uma magia. É uma técnica, e uma ciência. Uma técnica nascida de uma ciência e colocada ao serviço de uma vontade: a vontade de os trabalhadores serem livres”. O jovem Farocki concordaria com o enunciado e com enviesamento político da arte. Porém, mais tarde o veremos reabrindo a questão da “magia” presente na máquina cinematográfica (assim como a revisão dos propósitos políticos com sua arte).

<sup>37</sup> Poucos anos depois, Farocki e outros alunos expulsos ganhariam na justiça o direito ao diploma e a indenização. O depósito da causa e a contratação de advogado tinham sido realizados por um dos alunos expulsos.

Ele se surpreendia ao "(...) observar a Holger Meins em sua mesa de edição, que dominava como um instrumento musical, enquanto trabalhava para seu filme *Oskar Langenfeld (...)*" (FAROCKI, 2003a, p.55). Nesse filme, a câmera penetrava com maestria em um asilo e mostrava a situação degradante e desamparada em que se encontravam as pessoas. O gesto ético-político de Meins se unia a um trabalho virtuoso de montagem. Para Farocki, isto dava pleno sentido a uma busca por estilo.

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

As atitudes de Meins concretizavam algo das proposições estéticas de Brecht, pois mostravam a coragem e vontade de libertação autênticas do corpo de Meins no cinema e fora dele: "você não faz teatro para os outros, mas faz isso para você mesmo"<sup>38</sup> – era uma das proposições de Brecht que Farocki tinha internalizado.

Contudo, Meins deixaria cada vez mais o cinema para se integrar aos grupos radicais de esquerda. Em 1969, muitos de seus colegas (como Philip Sauber) já tinham entrado para a resistência radical da Facção do Exército Vermelho (RAF - *Rote Armee Fraktion*, também conhecido Grupo Baader-Meinhof) e do Movimento de 2 de Julho. Os grupos se colocavam como uma guerrilha urbana comunista e antiimperialista. A RAF seria considerada pelo Estado alemão como uma organização terrorista. Holger Meins, membro da RAF, entra no anonimato, mas é preso em 1972, e condenado por "terrorismo". Morre em 1974, depois de numerosos dias em greve de fome. A imprensa divulga a foto que a polícia intencionalmente deixou ser tirada: Meins em estado calamitoso de inanição. Farocki escreveria depois sobre a foto que

---

<sup>38</sup> Depoimento de Farocki encontrado no documentário *Starbuck Holger Meins* (Gerd Conradt, 1982, 90min).

pretendia dizer: 'olhe, nós não o matamos, ele fez isso sozinho, estava fora de nosso controle poder evitar isso' (FAROCKI, 2003a).

O acontecimento com o amigo será uma insígnia chocante do período de iniciação à vida artística e pública de Farocki. Mais tarde, no filme *Entre duas guerras – Vietnã*, de 1982, o cineasta fará reflexões sobre as dificuldades do ativismo político do final da década de 1960. Ele, diferente de Meins, nunca deixaria sua arte para se dedicar "apenas" à política. Para Farocki, as duas coisas deveriam estar em complementariedade; e a arte cinematográfica se tornaria definitivamente o lugar para que isto ocorresse. Além disso, nos anos subsequentes ao de 1969, Farocki compreende que algumas percepções e práticas políticas precisavam ser revistas. Assim, o jovem cineasta "freelance-guerrilheiro-estudante" é aos poucos substituído pelo "freelance-montador-demonstrador-engajado-professor". Contudo, isto não significará a perda de seus "ideais políticos". Em 1982, refletindo a respeito, ele dirá:

[...] desde que há revolução, há entusiasmo, seguido por decepção. [...] Mas ser fiel a uma ideia não quer dizer trocá-la imediatamente por outra mais oportuna. Talvez uma pessoa tenha que estar preparada até para tolerar a morte de uma ideia sem fugir. Ser fiel significa estar presente mesmo na hora da morte (Farocki [1982] *apud* ELSAESSER, 2004b, p.19).

### **BRECHT – estética do distanciamento**

A significação e influência de Bertold Brecht para a arte de vanguarda são enormes. Entre tantas outras ponderações, Brecht havia mostrado a centralidade do ato de montagem. A montagem seria uma maneira apropriada para a revelação de uma realidade apenas possível de ser vista por meio de uma dialética de imagens. Como diz uma conhecida sentença do poeta, *uma fotografia de uma fábrica*, não diz nada sobre o capitalismo e os seus locais de produção industrial, porque a realidade (talvez tenha) deslizada para o reino de funções e não pode ser compreendida como a aparência. Ora, para Brecht, se mostrarmos a disposição formal de imagens, ficamos apenas no

horizonte das aparências. Para compreender a realidade, é preciso ativar uma montagem que mostre o funcionamento e a explicação de algo no tempo.

"Eu li Brecht quando eu era criança; isto foi uma influência enorme. Quando eu comecei a fazer filmes, eu fiquei procurando os meios para expressar sua estética", expressou, certa vez, Farocki (2001a, p.58). Entre um dos textos – intensos e engajados – que o cineasta poderia ter lido quando criança está a longa epígrafe da peça *A exceção e a regra* (1930), que assenta exatamente a principal estética de Brecht, a de *distanciamento* ou *estranhamento* (*Verfremdung*), como lemos neste trecho: "Estranhem o que não for estranho / Tomem por inexplicável o habitual / Sintam-se perplexos ante o cotidiano / Tratem de achar o remédio para o abuso / Mas não se esqueçam de que o abuso é sempre uma regra".

Com o efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*), Brecht buscava promover nos atores e espectadores uma produção crítica desdramatizada ao público. Ao invés do cultivo de emoções por empatia e compaixão, normalmente buscada nos processos de dramatização, a atuação seria a de fazer do espectador apenas uma *testemunha* daquilo que acontece no palco. Anulava-se, portanto, a intenção de "consumir" o espectador a partir de um envolvimento emocional súbito, fugaz. O objetivo era, sobretudo, criar meios para que, no processo de apreciação de uma condição social e humana, o espectador possa *estranhar* a ordem moral e política estabelecidas e fazer juízos críticos duradouros. Em uma de suas peças mais conhecidas, *Mãe Coragem e seus filhos* (1939), Brecht criou uma história na qual uma mãe perde seus filhos ao mesmo tempo em que lucra com a guerra. Toda a peça quer evidenciar, centralmente, a situação histórica da contradição entre o lucro do capitalismo e a perda de valores humanistas – e não o drama psicológico da mãe e dos outros personagens.

No teatro épico de Brecht, portanto, o distanciamento é um gesto essencial, que corresponde a interromper o valor dramático dos personagens, conduzindo a um fenômeno dialético notável: quanto mais se interrompe os gestos do protagonista de uma ação, mais gestos obtêm. Nisto, irrompe-se justamente em um *mostrar* que quer instituir um ambiente para aguçar a visão

crítica e a tomada de posição<sup>39</sup>: “Mostrem que mostram! Entre todas as diferentes atitudes / Que vocês mostram, ao mostrar como os homens se portam / Não devem esquecer a atitude de mostrar. / A atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes [...]”<sup>40</sup>, era outra poesia brechtiana, que revelava aquilo que constituía seu fazer artístico.

Walter Benjamin, escrevendo sobre o teatro épico brechtiano, ofereceu uma interpretação decisiva: o principal objetivo daqueles que *mostram* o mundo a partir de uma estética do distanciamento é “[...] levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores [...]” (BENJAMIN, 2006, p.271). Farocki daria um alto crédito a esta compreensão de Benjamin, e podemos pensar que esta compreensão seja uma das mais embrionárias, nucleares, visão estético-política do cineasta. Para *mostrar* (demonstrar) e transformar a realidade, o importante não é simplesmente “ter os instrumentos”, mas possuir um estilo (um operar, como vimos, no caso de Farocki). Qualquer estilo? Não. Um estilo no qual as formas de fazer da arte não sejam barreiras que impeçam verdadeiramente seus produtores e espectadores de pensarem; de ativarem um saber e fazer, afastando-os da passividade e permitindo-os se posicionar diante das violências do mundo.

De tal modo, em sua obra, Farocki procurou observar e admirar aqueles que conseguiram transportar, de alguma maneira, a estética teatral do distanciamento para o cinema (como nos casos de Straub-Huillet e Bresson). Ele mesmo iria ser um autor influente – um continuador e transformador – dessa

---

<sup>39</sup> Didi-Huberman (2008, p.12) procurou esclarecer da seguinte maneira o lugar onde o olhar estético-político de Brecht quer se posicionar: “Não sabemos nada na imersão pura, no em-si, na cobertura *demasiado-perto*. Não sabemos nada, também, na abstração pura, na transcendência altiva, no céu *demasiado-longe*. Para saber deve-se tomar posição, no qual supõe mover-se e assumir constantemente a responsabilidade de tal movimento. Esse movimento é tanto de aproximação como de separação: aproximação com reserva, separação com desejo. Supõe um contato, mas o supõe interrompido, se isto não é quebrado, perdido, impossível até o final”. Para uma apresentação da estética-política de Brecht, ver também: Jamenson (1999); Benjamin (1998); Bloom (2002).

<sup>40</sup> Trecho do poema *O mostrar o que tem que ser mostrado* (traduzido por Paulo César de Souza).

estética no contexto do cinema da segunda metade do século XX. Teremos a oportunidade de analisar um pouco como se arranhou esta tradição em alguns de seus filmes. A seguir – como faremos para todos os períodos –, passamos a realizar uma sucinta apresentação de filmes que constituem a trajetória do cineasta, dando maior ênfase à gênese e os contextos de estudos de mídias que emergiram na obra estético-política de Farocki.

## ▪ APRESENTAÇÃO DE OBRAS

Como vimos, o período de agitprops produziu uma rápida fermentação de ideias e práticas. Em Farocki, isto significou especificamente três momentos de mudanças: de absorção, maturação e tentativa de transformação da vanguarda brechtiana. O primeiro momento pode ser visto como uma prática de vanguarda mais direta, radical e antiartística, isto é, uma estética do escândalo, da arte que sai para as ruas, do choque, ultraje (um “bigode na Monalisa”). Aqui se declara que ‘o problema da arte é a própria arte’ e, de tal modo, torna-se necessário destruir os sentidos dela – o que significou ir contra a apropriação dela pelos museus e outras instituições; e a favor do choque, da conscientização e mobilização políticas. Eagleton (1993, p.268) classificou este tipo de *vanguarda negativa*: “A vanguarda negativa tenta evitar a absorção não produzindo objetos. Não há obras de arte, só gestos, happenings, manifestações, provocações”. No segundo momento, ainda seguindo classificação de Eagleton, Farocki amadureceria uma *vanguarda positiva* a partir do legado de Brecht, uma vez que àquele “resistir à incorporação da arte” ganharia outro sentido: não mais evitar produzir obras, mas sim constituir uma arte revolucionária que busque alterar, de alguma forma, a percepção “normal” do mundo<sup>41</sup>. Este seria o plano para promover um sujeito que verdadeiramente ganhe consciência e deseje a transformação do mundo. Agora, se sua arte foi depois pendurada na parede de um banco, tal fato

---

<sup>41</sup> Como vimos, aqui, sob o legado brechtiano, não é o problema da “incorporação burguesa” que se estabelece, mas efetivamente uma nova relação entre autor e espectador que almeja, como vimos, buscar um espectador que *tome posição* (e não que seja emocionado, *consumido*).

reflete que você não produziu suficientemente o efeito nas estruturas e foi derrotado (*Idem*).

Junto com Bitomsky, Farocki passaria, por fim, por uma terceira experiência vanguardista de juventude, na qual criaria um tipo de “didatismo brechtiano em tempos de cibernética”. O projeto, segundo os próprios realizadores, teria fracassado. Buscava-se uma inovação da estética engajada que aliasse o materialismo dialético e a pedagogia; mas, ao tentar radicalizar um valor utilitário do legado de Brecht, Farocki e Bitomsky perceberam logo algo: não há razão direta entre ‘pedagogizar’ e a tradução imediata disso em compreensão das coisas e em produção de uma perspectiva de mudança do mundo. Seria preciso outra perspectiva, cabendo ao artista não tanto o papel de “condutor” armado por uma inflexão didático-científica, mas de um participante ativo dos contextos e processos políticos.

#### **- Vanguarda “negativa”**

As *palavras do presidente* (*Die Worte des Vorsitzenden*, 1967, 3') se constitui, literalmente, como um gesto de surpreender o inimigo. Holger Meins e Helke Sander participam da produção do curta-metragem em que tudo – concepção, produção, pós-produção, divulgação – deve ser transformado em arma revolucionária. Farocki descreve a concepção do filme dentro de um valor de abandono da ideia de revolução fora de seu país para a entrada na mobilização política na cidade onde vive:

Eu estava em um navio – e isto soa como uma novela. Eu tinha acabado de embarcar para a Venezuela em 02 de junho de 1967, no momento em que o Xá do Irã estava chegando em Berlim Ocidental. Houve protestos, um estudante foi baleado, e uma nova forma de movimento de oposição veio a aparecer<sup>42</sup>.

Na produção do curta, o *close-up* das mãos mostra o folhear do *Livro Vermelho* de Mao Tse-Tung. O marxismo-leninismo, diz comentário em *off* da cena, deve ser contextualizado para cada país. Somente assim a leitura de tal

---

<sup>42</sup> Trecho de sinopse de Farocki, em seu *site oficial*.

livro pode fazer com que as palavras sejam usadas como “uma arma contra o inimigo”. E, de fato, a cena utiliza literalmente uma folha do livro para improvisar um dardo contra uma imagem do Xá (monarca) iraniano, que estava em visita à Alemanha Ocidental a fim de estreitar relações comerciais petrolíferas. O curta utilizou a estratégia de evidenciar a conjectura do país a partir de uma contraversão da linguagem de publicidade televisiva. A obra iria imediatamente ser divulgada e serviria de material nas reuniões de estudantes, em manifestações etc. – ou seja, fora das salas de cinema e dos espaços de arte.

Comparado ao curta *Como construir um cocktail molotov* (*Wie baue ich einen Molotow-Cocktail?*, 1968, doc.) do amigo Holger Meins – que Farocki ajudaria na construção –, *As palavras do presidente* se torna um filme reflexivo. Meins exibe um curta surpreendente, por suas expressões de radicalização do engajamento político e de montagem cinematográfica<sup>43</sup>.

*Dois vias* (*Zwei Wege*, 1966, 3', doc.) e *Todos são Berliner Kindl* (*Jeder ein Berliner Kindl*, 1966, 4', doc.) são duas obras anteriores de Farocki. São também filmes de crítica direta a instituições (igreja e imprensa). *Dois vias* é o primeiro filme de Farocki. Ainda não há o ambiente de agitações estudantis no curta, tendo sido realizado para o canal de televisão pública *Sender Freies Berlin* (SFB), na série *Berliner Fenster*. Farocki é aqui um crítico do dogmatismo religioso, a partir de uma operação que se tornará bem particular em sua obra. Ele analisará minuciosamente algo bem específico (uma pintura a óleo representando alegoricamente o céu e inferno), buscando o gosto pelo detalhe e a precisão no ato de montagem. Por sua vez, *Todos são Berliner Kindl* já teria o caráter de um agitprop de subversão conjectural às ordens institucionais e midiáticas na cidade de Berlim<sup>44</sup>. Neste agitprop, Farocki se apropriaria da

---

<sup>43</sup> A montagem rápida, com muitos *close-ups*, mas sem focar os rostos, ensinaria a fazer uma bomba caseira e a entrar em confronto violento com as forças policiais repressivas da cidade.

<sup>44</sup> Será o mesmo caso de *Seus jornais* (*Ihre Zeitungen*, 1968, 17'), em que Farocki filma a campanha dos estudantes contra a corporação de mídia alemã Springer, que já na época controlava grande parte da publicação de notícias no país, incluindo o jornal popular *Bild*, de linha editorial popularesca e conservadora. Os outros agitprop deste momento são: *O voluntário* (*Der Wahlhelfer*, 1967, 14'), *White Christmas* (1968, 3'), *Três tiros em Rudi* (*Drei*

publicidade da marca de cerveja popular na cidade, fazendo um desvio situacionista que irrompe subversão semiótica a favor das lutas estudantis.

*Quebrar o poder do manipulador (Brecht die Macht der Manipulateure, 1967/68, 48', doc.)* é talvez o agitprop mais significativo deste momento. Farocki figura como assistente de Helke Sander, mas participando ativamente deste “road-movie-agitprop”. O filme todo é um *fluxo* de diálogos, acontecimentos, estratégias e ações políticas contra a corporação de mídia conservadora *Springer*, inimiga principal desta geração de cineastas que quer um espaço de produção midiático mais democrático. Há uma aguda procura por exibir e refletir sobre as formas de resistências adotadas. Como fugir da conjuntura política de manipulação de informações e narrativas? A mão de Farocki aparece em cena para o gesto rebelde e inteligente de rabiscar projetos no chão ou no muro com um giz – de forma análoga ao que fará o personagem central do filme em *Entre duas Guerras (1978)*, em *Diante de seus olhos – Vietnã (1982)* e em outros filmes –, anunciando, de tal maneira, diagramações, processos dialéticos ou estratégias sobre as relações dos trabalhadores e estudantes, das corporações midiáticas, do Estado etc. No caso de um crescimento da manipulação dos trabalhadores e estudantes, explica o filme, isto significará *desempoderamento*, isto é, apagamento das vozes e imagens destes grupos sociais.

No filme, a tentativa de entender o universo político-ideológico, a partir de um fluxo de acontecimentos da militância, com a “câmera no ombro”, busca ser expressa longe de um discurso sectário ou panfletário, levando a constante reflexão sobre os acontecimentos registrados. O agitprop torna-se uma tomada de posição para agenciamentos em fluxos. Filmam-se depoimentos de lutas e protestos. Os próprios autores organizam protesto, em que filmam o ato e descrevem a experiência. Ações políticas são intercaladas com cenas em mesa de diálogo. Em certo momento, Sander expressa as perguntas que estavam, sem dúvida, entre as mais significativas do momento estético-político: “Como pode meu trabalho ajudar no movimento? Qual o tipo

---

*Schüsse auf Rudi, 1968, 4'), Seus jornais (Ihre Zeitungen, 1968, 17') e Instruções para retirar o capacete da polícia (Anleitung, Polizisten den Helm abzureißen, 1969, 2').*

de estética propõe nosso ponto de vista? Qual imagem não reforça a ideologia dominante?”. Questões que, obviamente, não terão respostas prontas. No filme, Farocki insurgirá com uma *posição*, ao declarar: “Eu não trocaria a arte pela política, mas colocaria as duas juntas”; mais à frente, já em tom abertamente brechtiano, complementar: “Há uma diferença entre o folheto escrito poeticamente e a pedra. Um folheto pode ser escrito maravilhosamente, sem que tenha um ‘poder real’. Porém, este pode explicar a pedra; assim, a arte e a política precisam estar juntas”. Estas declarações emblemáticas, satisfazem a um entendimento de projeto de agitprop que busca não anular o valor da obra de arte. Aqui, a vanguarda não o fim da autoria artística, e, neste aspecto *Fogo inextinguível* será a expressão confirmatória desta mudança em Farocki.



Fotogramas – Cenas de *Quebrar...*: discurso de Sander aos estudantes e os autores discutindo o “novo cine-político”

### - Vanguarda “positiva”

Em *Fogo inextinguível* (*Nicht Lösbares Feuer*, 1969, 25', ficção) será a vez de Helke Sander ser assistente de Farocki. O filme e o ano serão decisivos para o cineasta. Ele se definirá como artista, em primeiro lugar, deixando de lado a ideia de radicalização da resistência militante (e a inevitável clandestinidade, naquela época). Em *Fogo inextinguível*, o cineasta coloca em pauta o tema da violência política mais notável da época, a Guerra do Vietnã. No ano anterior, com o curta *White Christmas*, ele havia abordando as sutis relações entre a “comoção de Natal”, o consumismo e as estratégias militares

(a música *White Christmas*, cantada por Bing Crosby, servindo como título e trilha). Contudo, este agitprop ainda tinha aquela intenção conjuntural de assinalar e “surpreender” o inimigo. No filme de 1969, porém, o horizonte estético-político muda. A situação é a seguinte: a descomedida crueldade das estratégias de guerra dos Estados americanos, marcada principalmente pela utilização do Napalm, conduz a uma comoção internacional a favor do fim da guerra, pelos direitos humanos etc. Fotojornalistas, nos campos de batalha, tentam denunciar o horror e a irracionalidade da guerra criada pelos EUA e seus países aliados (Alemanha, por exemplo). Farocki percebe a complicação, os paradoxos e dificuldades que envolvem as tentativas de mostrar “imagens denunciativas” desta guerra perversa.

“Napalm é uma arma pré-moderna, que mexe com a imaginação porque nos lembra quando as guerras tinham um aspecto ritual e mágico”, explicitou, anos mais tarde, Farocki (1998). Em tal caso, é preciso, de alguma maneira, quebrar o “encanto” dissimulador e partir para um juízo político. O caminho não pode ser reduzido à denúncia e às imagens “sangrentas”. Aqui, a estética do distanciamento de Brecht precisa ser totalmente requisitada. Segue uma análise dos célebres primeiros três minutos e meio do filme, em que é realizado no cinema um significativo exemplo de distanciamento:

*1 – vítima (denúncia): câmera em enquadramento frontal. Farocki sentado à mesa, lendo um depoimento denunciativo de uma vítima do Napalm: “Uma declaração feita no Tribunal de Crimes de Guerra do Vietnã em Estocolmo. ‘Meu nome é Thai Bihn Dahm, de nacionalidade vietnamita, nascido em 1949. Quero reportar crimes que os imperialistas dos Estados Unidos cometeram contra mim e minha aldeia. Em 31 de março de 1966 às 16 horas, enquanto eu lavava pratos, eu escutei aviões se aproximando. Corri até o abrigo subterrâneo, mas eu fui surpreendido por uma bomba de napalm explodindo muito perto de mim. As chamas e o calor insuportáveis me tomaram e eu perdi a consciência. O napalm queimou o meu rosto, ambos os braços e ambas as pernas. Minha casa também foi incendiada. Eu fiquei inconsciente por 13 dias e despertei em uma cama de um hospital da FLN”.*

II – autor (como exibir a “realidade” da denúncia?): Farocki, olhando diretamente para a câmera, dirigindo reflexivamente ao espectador; ele anuncia o problema do roteiro do documentário, que condiz com o paradoxo geral da representação cinematográfica de uma violência (sua imagem, memória, fato, contexto), uma vez que é ineficaz encaminhar uma denúncia, “mostrar o terror”: “Como podemos lhes mostrar o napalm em ação? E como nós podemos lhes mostrar as lesões causadas pelo napalm? Se mostrarmos imagens de queimaduras de napalm, vocês fecharão seus olhos. Primeiro fecharão seus olhos às imagens, então, fecharão seus olhos à memória, então fecharão seus olhos aos fatos, então fecharão seus olhos a todo o contexto”.

III - espectador (resolução de efeito negativo): Farocki, na mesma posição, anuncia explicitamente os efeitos de “mostrar o terror” no espectador, que causaria o esvaziamento da crítica (ou o deslocamento para um ponto contraproducente): “Se lhes mostrarmos uma pessoa com queimaduras de napalm, feriremos seus sentimentos. Se ferirmos seus sentimentos, vocês se sentirão como se nós tivéssemos tentado usar napalm em vocês, às suas custas. Só podemos dar-lhes uma pequena ideia de como o napalm funciona”.

IV – autor (resolução de efeito positivo): consumação da perspectiva estética de estranhamento/distanciamento. Farocki, em silêncio, apaga intencionalmente um cigarro no braço direito, enquanto uma voz em off realiza descrição comparativa: “Um cigarro queima a 400°C. O napalm queima a 3.000°C. Se os espectadores não querem ter nenhuma relação com os efeitos do napalm, então é importante determinar que relação eles já têm com as razões para o seu uso”.

V- espectador (consequências do efeito positivo): se o dispositivo estético for eficaz, uma inquietação intelectual politizadora pode ser proporcionada no espectador, de modo que este estará mais disposto a pensar e a se posicionar sobre a realidade da guerra. Aqui, a voz em off continua: “A menor gota queima meia hora. Ela libera gases tóxicos que atacam a respiração humana. Os gases tóxicos tiram as pessoas de seus

abrigos. Num raio de 82m, sobreviver é quase impossível. Quando o napalm mais novo, napalm-B, está queimando, não se pode retirá-lo da pele. Mesmo quando está queimando, napalm-B flutua na água. É praticamente impossível de extinguir. Quando é extinto, na maioria dos casos é tarde demais. A pele é queimada e na maioria dos casos, a carne também é queimada até os ossos. Quando o napalm está queimando é muito tarde para extingui-lo [...]"

*VI – autor (definição final do roteiro): o roteiro será uma operação de desconstrução da bomba Napalm, portanto. A realidade ficcionalizada não será mise-en-scène acerca do Vietnã, mas diretamente voltada ao espectador. Chega-se a frase final da sequência em voz em off: “[...] O napalm deve ser combatido onde ele é produzido: nas fábricas”.*



Fotogramas – Três momentos: denúncia da vítima, problema da exposição da “realidade” e resolução do artista

Toda a continuidade do filme está, em sua forma essencial, justificada nestes três minutos. Ao final, não se importando com o “realismo” da cena, um mesmo ator mudará de personagem três vezes: será estudante, operário e engenheiro, em sequências de formas isomorfas e falas dialéticas, anunciando síntese revolucionária possível, a fim de resistir à guerra. *Demonstrar* o napalm velado no processo dialético das forças produtivas, instituições e sociedade civil: eis o agenciamento que dá enredo ao filme.

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

*A divisão de todos os dias (Die Teilung aller Tage, 1970, 65', doc.) e Uma coisa entendida (15 vezes) (Eine Sache, die sich versteht [15 mal], 1971, 64',*

doc.) são os dois filmes que marcam uma alteração derradeira no período de agitprops de Farocki. No início da década de 1970, Hartmut Bitomsky e Farocki tinham um grande interesse pela dimensão de “educação revolucionária” que poderia surgir a partir das “peças didáticas” de Brecht. Ainda, Bitomsky se aproximava da perspectiva de Farocki de não-anulação das relações de artista, intelectual e engajamento (algo que destoava de um certo espírito de “coletivismo” do movimento estudantil de sua época):

Fiz amizade com Bitomsky – escreveu mais tarde Farocki –, porque ele não compartilhava com essa devoção ao presente, passando por todas as músicas, por todos os poemas ou por todas as imagens através do filtro de uma utilidade política imediata. Acho que o que nos unia era que nós dois queríamos fazer cinema de autor, e isto não era exatamente a prescrição do momento (FAROCKI, 2013f [2010], p.43).

Os jovens cineastas criariam projeto inovador e ousado: realizar adaptações didáticas de *O Capital*, de Karl Marx, a partir de uma perspectiva de unir a vanguarda brechtiana com ideias contemporâneas de pedagogia. Por certo, as ideias de Godard em *La Chinoise* (1967), por exemplo, contra os dogmatismos, tinham sido apreendidas. Contudo, o passo seguinte não era evidente. Qual caminho a seguir e, principalmente, qual estética possível? Retrospectivamente, Farocki (2013a, p.284-285) refletiria: “Aspirávamos quebrar a tradição: desejar outra forma de vida, desejar fazer outros filmes, desejar que tudo mude... Tudo isso nos colocava nervosos e nos produzia insegurança e é por isso que precisávamos um do outro para nos dar forças”.

A solução encontrada para a questão acima não deixa de ser intrigante aos olhos contemporâneos. Se junto com Sander, em *Quebrar o poder do manipulador*, Farocki aplicava a fórmula de Godard quanto ao cinema político, agora, nas filmagens de *O capital*, esta fórmula será desdobrada de forma um pouco distinta: “fazer filmes cientificamente e fazer ciência politicamente” (FAROCKI, 2010, p. 68). Em seu artigo *Film* [1969], Farocki evocava o potencial e a necessidade de usar conceitos obtidos pela teoria pedagógica, de modo que expressasse crença baseada em pedagogia marxista libertária:

O ensaio de Farocki *Kapital in Klassenzimmer* [Capital na sala de aula] apareceu posteriormente como uma imagem em tons de cinza em 1970, em que ele critica as teorias de ensino burguês-capitalista, incluindo a cibernética de 'modelo de grupo' de Gordon Pask; e na veia dos Grundrisse de Marx, expõe 'a força produtiva de divisão e combinação' como modo de repressão (HOLBERT, 2009, p.83).

De acordo com Holbert (2009), os cineastas não renegariam o potencial de outras teorias contemporâneas. Farocki intensificará seu interesse pelas teorias da comunicação de sua época, lendo o livro de *Cybernetic Pedagogy* (Helmar Frank) e se referenciando a partir da obra *Kommunikationssysteme* (Horst Reinenn). Bitomsky, por sua vez, introduzirá ideias de *generalização semântica*. Entretanto, o vigor intelectual do projeto não corresponderia com a possibilidade financeira. Tal dificuldade será o mais duro aprendizado dos cineastas.

Em *A divisão de todos os dias e Uma coisa entendida (15vezes)*, contudo, a forma estética dos agitprops começa absolutamente a ser deixada de lado. Projeta-se um filme com caráter educativo, "científico" e não-dogmático. Com isso, intenta-se alcançar também financiamento para o filme, algo que não acontece. Com um filme no 'meio-campo', nem os partidários de esquerda nem os programadores de Tv queriam assumir... Portanto, ficaria ainda mais difícil alcançar nova proposta estética. Rememorando a respeito, Farocki descreveu ironicamente os trabalhos de filmagens:

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

Nomeadamente, o projeto cinematográfico visava “educação ideológica” sobre os conceitos básicos da economia política em termos marxista. Queriam encontrar uma estética cinematográfica ideal para explicitar noções como: a teoria do valor-trabalho, reserva de força de trabalho, alienação, fetiche, luta de classes. Os filmes tinham a intenção de serem usados principalmente em espaços de debates – como na *Rote Zell Baun*, o grupo militante auto-organizado de estudantes universitários –, afastando-se dos espaços “neutralizados” das salas de cinema comerciais da cidade. Entretanto, tais obras não ficaram à mercê de críticas, sobretudo ligadas a uma interpretação de que eles não estavam suficientemente problematizando os fundamentos da instituição escolar (HOLERT, 2009, p.77).

O sonho de uma, talvez, releitura da didática brechtiana e godardiana acabaria de certa forma sendo perdido, fracassado. Os filmes mal tiveram condições de distribuição e divulgação; e, ao público que recebeu, não ganhou muita receptividade. Apesar disso, grande aprendizado e experiência tinham ocorridos. A temática dos filmes não tinha sido restrita a um debate conjuntural. Tentava-se buscar aspectos teóricos e históricos mais amplos. O “fracasso” nestes longas-metragens “intelectuais” será a oportunidade, no entanto, tanto para Bitomsky como para Farocki se disporem a assumir a direção daquela que seria a revista de cinema alemã mais importante da época: a *Filmkritik*. Tal fato ajudaria Farocki (e Bitomsky também, mas certamente por outras vias) a amadurecer sua aspiração de crítico de cinema e de pensador das mídias. Daqui por diante, Farocki seguiria por outros caminhos, sem tentar de novo “pragmatizar” o legado de Brecht. Referências diversas surgiriam para ajudá-lo em seu empreendimento estético-político, sendo duas principais: o alargamento da influencia de Jean-Luc Godard, principalmente em termos de cinema, estética e política; e a referência de Heiner Müller, em termos de releitura de Brecht, política, artes, teoria de mídias e história.



Fotogramas: *Seus jornais* (68) e *As palavras do presidente* (1967)

## II – CRÍTICA DA INDÚSTRIA CULTURAL- *uma subversão institucionalizada*

O início da década de 1970 marca uma alteração no cenário político da Alemanha. A onda de agitação política estudantil perdia força e a repressão policial forçava muitos revoltosos a entrar na clandestinidade. Farocki não abandona o cinema político e isto teve diretas implicações em seu diálogo com a indústria cinematográfica. Ele declararia que, tendo “passado a moda do filme político”, quem não “se adaptou”, não seria aceito “socialmente”. Uma imposição moral e estética se afirmava, e qualquer um que não abandonasse seus valores e se adaptasse à nova conjectura, ficaria “lá fora no frio durante um longo tempo”.

[Até o início da década de 1960], “[...] muitas coisas eram possíveis, ou assim parecia para nós. Kluge estava bem-sucedido no cinema, e o trabalho de Hellmuth Costard foi mostrado na TV em horário nobre. Houve um curto boom para filmes políticos na Alemanha Ocidental, e por um breve verão tivemos a possibilidade de produzir esses tipos de filmes, e antes que nós percebêssemos a moda já tinha acabado. Acho que não aproveitamos a oportunidade de forma inteligente, e no início de 1970, tudo estava acabado. Pense em Wim Wenders. Ele desistiu de suas tomadas longas, começou a trabalhar com plano e contra-plano e se fez socialmente aceitável. Mas nós não atravessamos a fronteira, e parece que qualquer um que falhou em se adaptar neste ponto ficou no lá fora no frio durante um longo tempo. Eu tentei realizar meu trabalho em programas de artes ou de crianças na televisão [...]. Não se ganha muita atenção do público com estes tipos de trabalhos.

Trabalhando para a televisão, um documentarista como Peter Nestler ganhou muita pouca atenção, e hoje, nem mesmo os Straubs podem provocar alguma reação, sempre assumindo que seus filmes estão sendo exibidos" (FAROCKI, 2004a [1993], p.177).

Sem abandonar seus valores, a década de 1970 implicará, para o jovem Farocki, em longos e variados trabalhos "paralelos" a fim de obter, minimamente, as condições para continuar de alguma forma a se manter<sup>45</sup>, fazer filmes e alcançar seus objetivos críticos. Neste momento, a Alemanha encontra-se em plena ascensão da indústria cultural televisiva. As redes de televisão públicas e privadas, criadas na década de 1960, tinham estabelecido seus "impérios". Para Farocki, a única opção para sua sobrevivência era entrar na burocracia da televisão estatal alemã – mas isso não sem problemas:

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

Com a *Kulturindustrie* na Alemanha indo de vento em polpa, Farocki aproveitaria para realizar suas obras por meio das "brechas" em programas de autocrítica da televisão, de crítica de cinema, de documentários e até em séries educativas para crianças. É diante desta situação que temas variados de seus filmes surgiam, tais como sobre: retórica revolucionária; *broadcast* radiofônico americano em território alemão; objetos e dinheiro na vida do porto internacional de Hamburgo; estruturas de um romance *best-seller*; imagens, processos de edição e de moderação nos programas televisivos; aplicação de cosméticos no rosto de uma modelo; "regras da narrativa" e a vida política etc.

A televisão era algo "impossível de ser amado", o cineasta declarou mais tarde (FAROCKI & STEYERL, 2011). Mesmo tendo como muito dependido desta mídia, suas intenções continuariam sendo permanentemente cinematográficas.

---

<sup>45</sup> Ainda estudante da Escola de Berlim, Farocki se casa com Ursula Lefkes (1966 - 1996), com quem tem dois filhos, na mesma época.

Por muito tempo, o cineasta havia buscado ingressar na indústria televisiva estatal por meio daquilo que ela tinha de “incontrolável”, isto é, daquilo que a burocracia não poderia suspeitar, regular, restringir ou controlar: “Havia um grande aparato regulatório: antes que você pudesse filmar um *take*, você tinha que preencher todo um documento cheio de formalidades. Mas o sistema nunca foi completamente capaz de descobrir que tipo de filme seria produzido a partir das filmagens” (*Ibidem*, p.7). Seja na WDR (Televisão da Alemanha Ocidental) ou na NDR (Televisão do Norte da Alemanha), Farocki receberia comissões de trabalho e encontraria situações curiosas como, por exemplo, a de um “[...] departamento cujo chefe estava tão envolvido em suas próprias maquinações de carreira que ele teve que deixar o seu assistente assumir, e este estava ocupado com a construção de um projeto político fora da TV [...]” ... que geravam oportunidade para trabalhar mais livremente. Outras oportunidades ainda surgiam quando administradores mais esclarecidos politicamente assumiam cargos importantes, fomentando, por vezes, *cinéma vérité*. Porém, em todas as oportunidades, a posição oportuna de Farocki seria sempre a mesma: a de “uma espécie de subversão institucionalizada” (*Ibidem*).

Na década de 1970, para poder captar trabalhos e operá-los em seu próprio estilo, o cineasta montaria sua produtora, a *Harun Farocki Film-Produktion*; e, no final dessa década, ele começaria a trabalhar com aquele que iria ser seu amigo e “câmera oficial”, Ingo Kratish, também tcheco nascido na década de 1940 e naturalizado alemão. Do mesmo modo que Godard, que montou sua produtora na Suíça, a produtora de Farocki, localizada em Berlim, acabaria sendo por longo tempo sua sala de montagem e biblioteca pessoal.

Junto com outros jovens cineastas – Bitomsky, Manfred Blank, Ingemo Engström, Hanns Zischler, notadamente –, Farocki assume trabalhos de editor da revista *Filmkritik*, sendo também crítico e teórico a partir dessa revista. De 1974 até o fim da revista, em 1984, eles escrevem e dão novo vigor a um periódico fundado em 1957 por grandes nomes da crítica de cinema alemã: Enno Patalas, Frieda Grafe, Wilfried Berghahn, Ulrich Gregor e Theodor Kotulla. Nas mãos dos jovens, a revista ganha um caráter de análise formais, históricas e estéticas. *Filmkritik* não será exatamente uma revista acadêmica, nem comercial, isto é,

de sinopses-comentários, notas para filmes, lançamentos etc.). O caráter peculiar da revista naquele momento era o de ter cineastas-autores em sua direção e em muitas produções de texto. Tal como tenta realizar contemporaneamente na Alemanha a revista *Revolver*, ela se dedicaria também a estudos especiais – de homenagem, “redescoberta” ou de revelação de obras ou estilos esquecidos. Rosselini, Renoir, Maurice Pialat, John Ford, Johan Van Kreuken, Peter Nestler foram alguns que ganharam destaques em edições (MÖLLER, 2004 [1998], p.71). Sobre as inspirações da revista, FAROCKI (2004b, p.4) sublinharia:

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

No final da década, com o lançamento do *Entre duas guerras* (1978), a *road not taken* de Farocki se tornaria ainda mais evidente. Ele teria assim que bancar seu próprio filme, a partir de suas economias com os trabalhos na Tv, e este destoaria completamente de outros trabalhos realizados na Alemanha nesta época, como podemos notar em um caso comparativo emblemático. Em 1977, aparece na Alemanha *A vida de um alemão* (*Aus einem deutschen Leben*, 145', ficção), de Theodor Kotulla, um filme com alto financiamento da indústria cinematográfica alemã. Kotulla faria obra com mesmo tema geral do de Farocki. Ambos os diretores se concentravam em recuperar a Alemanha nazista do “entre guerras”; contudo, eram gritantes as diferenças de escolhas estéticas, montagem, atuação dos atores, concepção de roteiro etc.

Kotulla concebia uma narrativa convencional, com dramatização e uso de técnicas cinematográficas clássicas, buscando uma ficcionalização da história alemã. Farocki, por sua vez, mostrava os limites entre documentar e ficcionar, procurava pelos sentidos da montagem e das “imagens metafóricas”, e, ainda, realizava a anulação da dramaticidade, buscando explicitar uma tese e uma prática de autorreflexão do acontecimento histórico. Como resultado,

em Kotulla, dirá Möller (2004, p.75), “[...] os fatos se somam a um ajuste final, [sendo] o resultado uma imagem fechada sobre si mesma, conclusiva; em Farocki as bordas se dissolveram, tornando visível o que está latente em cada construção, em cada imagem”.

### **GODARD – “We must make films politically”**

“What is to be done?”: essa era a pergunta-título de um artigo de Godard para a revista americana *Afterimage*, em 1970, artigo no qual ele respondia prontamente a sua pergunta, em forma de princípios, sendo decisivos os cinco primeiros:

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

Como vimos a pouco, uma das propostas de Farocki e Bitomsky para as filmagens de *O Capital* seria a de assimilação e transformação do princípio de engajamento marxista de Godard dos anos 1960 – “fazer filmes cientificamente e fazer ciência politicamente” (FAROCKI, 2010, p.68). Todavia, ao deixarem rapidamente de lado a visão “científica”, o alargamento da influência de Godard somente aumentaria, sobretudo em Farocki. Godard, nesta época, almejava encontrar novos caminhos diante de um mundo novo no qual o cinema havia perdido a “guerra das imagens” para a televisão (GODIN & COUDERT, 2013). Torna-se experimentador de novos recursos, estilos e dispositivos, tentando com isso alcançar, também, novas formas de distribuição de seus filmes, inclusive na televisão francesa. Do mesmo modo, ao longo da década de 1970, estes tipos de experimentações serão disposições centrais de Farocki.

Em 1976, em um artigo célebre sobre Godard, Serge Daney escrevia: “[...] a pedagogia godarniana consiste em não parar de voltar às imagens e aos sons, de designá-los, duplicá-los, comentá-los, abismá-los, criticá-los como a

tantos enigmas insondáveis: não perdê-los de vista, vigiá-los, guardá-los" (DANEY, 2005 [1976]). A partir de 1973, Godard criaria e buscaria imagens com Anne-Marie Miéville; de 1975 a 1980, muniria-se de dispositivos de vídeo e passaria a produzir séries de televisão.

Igualmente, Farocki se lança nesta linha de operação e conjectura cinematográficas de Godard. Tanto para um como para o outro as ações e temas se aproximam: "[...] associa lembranças, amarra ideias, enfrenta suas obsessões, combina, dissocia, recombina materiais audiovisuais, na tentativa de fazer um balanço de sua paixão e de seu ódio pelo cinema" (Machado, p.20 in: DUBOIS, 2004)<sup>46</sup>. Mesmo que partindo de operações diferentes – como analisaremos no *capítulo 5*, principalmente –, os dois cineastas se avizinham na busca por um *pensar cinematográfico* (como vimos no capítulo anterior): onde o ver não estaria subordinado ao ler; onde o roteiro, o pré-projeto não é uma amarra; e onde as imagens passam por um verdadeiro encontro analítico, ganhando compreensão e fala.

De certa maneira, os anos 1970 acabam sendo terreno de preparação cada vez maior para o estilo ensaístico e para a afirmação da *road not taken* que Farocki encamparia, a partir da observação da obra de Godard. Isto ficaria evidente nos anos 1980, quando os dois cineastas elevam mudanças a um plano mais desenvolvido – e já utilizando massivamente de imagens de arquivo. Farocki, por diversas vezes, procurou notar aberta e reflexivamente o legado de Godard em sua obra. Em uma oportunidade (entrevista de 1993), ele pronunciou:

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

---

<sup>46</sup> Arlindo Machado escrevendo sobre Godard.

## HEINER MÜLLER – proposições pós-brechtianas

Na segunda metade do século XX, Heiner Müller se destaca na Alemanha como dramaturgo, escritor de teatro e pensador que levaria adiante e transformaria o legado de Bertold Brecht. Farocki, na década de 1970, se interessa vivamente pela obra pós-brechtiana de Müller, uma vez que o autor praticava uma atualização da visão materialista do mundo, em meio às expressões políticas e estéticas da indústria cultural europeia. Na Alemanha Ocidental, Müller fazia parte – junto com Christa Wolf, Volker Braun – de uma renovação intelectual e artística, produzindo ensaios, romances e peças sobre “[...] motivos básicos da crítica à civilização, com muitos pontos de contato com a tradição frankfurtiana” (GALISI, 2002). O dramaturgo “[...] representava a consciência de um estamento intelectual da RDA [República Democrática Alemã] que pretendia manter a utopia de um socialismo ‘alternativo’ depois do colapso do Partido da Unidade Socialista [...]” (*Ibidem*). Ele era também um atualizador de ideias de Walter Benjamin, ao criticar o modernismo prometêico capitalista que não produzia uma ‘experiência autêntica’<sup>47</sup>.

Incidia em Müller ampla sensibilidade com a questão da materialidade e mídia, na qual ele iria explicitar com toda vitalidade em sua obra-prima

---

<sup>47</sup> Müller (re)interpretou o quadro *Angelus Novus*, que, como vimos no capítulo 1, ficou notável com a interpretação de Walter Benjamin. Em 1958, Müller escreve o primeiro texto da chamada trilogia Anjo sem sorte. Reproduzimos passagem em que Müller reinterpreta o quadro, em um momento pós-II Guerra Mundial: “Atrás dele o passado dá à costa, acumula entulho sobre as asas e os ombros, um barulho como de tambores enterrados, enquanto à sua frente se amontoa o futuro, esmagando-lhe os olhos, fazendo explodir como estrelas os globos oculares, transformando a palavra em mordança sonora, estrangulando-o com o seu sopro. Durante algum tempo vê-se ainda o seu bater de asas, ouvem-se naquele sussurrar as pedras a cair-lhe à frente por cima atrás, tanto mais alto quanto mais frenético é o escusado movimento, mais espaçadas quando ele abranda. Depois fecha-se sobre ele o instante: no lugar onde está de pé, rapidamente atulhado, o anjo sem sorte encontra a paz, esperando pela História na petrificação do vôo do olhar do sopro. Até que novo ruído de portentoso bater de asas se propaga em ondas através da pedra e anuncia o seu vôo” (MÜLLER, 1997, p.31).

*Hamletmachine* (1977), que evocava questões do humanismo de Shakespeare na contemporaneidade do mundo cibernético<sup>48</sup>.

Em duas ocasiões, Farocki dirigiu, atuou e registrou em peças de Müller, interessando-se a trabalhar com as peças *A batalha: cenas da Alemanha* (1976) e *Trator* (1955/61/74). Para tanto, ele fez parceria com o ator Hanns Zischler, chegando a produzir adaptação da primeira peça para a televisão. Mais tarde, H. Zischler escreveria sobre atuação ao lado de Farocki:

Durante os ensaios, nós nos conduzimos ao modo de interpretar simultaneamente. Enquanto eu estava mais familiarizado com a retórica às vezes bem específica do teatro, com a 'álgebra cênica', Harun, por sua vez, pôde muito livremente colocar sua 'distância', com sua maneira muito cinematográfica de pensar, ver e falar" (ZISCHLER, 2002, p.26).

Nas obras do dramaturgo, sobressaem recorrentemente as evocações dos ambientes de guerra moderna, a tecnologia, a desventura da vida que perde cegamente sua relação com o passado, com a memória e com o "novo homem" que surge a partir da relação com as máquinas: "[...] aqui se inventa o homem novo. O homem-máquina. Por que não provar", era uma evocação presente na peça *Trator*. Na visão de Müller, a máquina, condição da existência social, "devora esta mesma existência social e elimina o proletariado como protagonista da história: o porvir poderia ser um híbrido de homem e máquina" (ARIAS, 2006).

De tal forma, qualquer semelhança com a perspectiva de Farocki, que foge de um progressismo e conservadorismo ingênuos, não é mera coincidência. Müller, apesar de animar a esperança de um comunismo real, não mais compactuava com as experiências ditatoriais de comunismo do século XX. Ele se mantinha então em uma inflexão crítica, na qual reconstituía

---

<sup>48</sup> Em *Hamletmachine*, o personagem "intérprete de Hamlet" contemporâneo diz: "Sou o soldado na torre blindada, minha cabeça está vazia debaixo do elmo, o grito sufocado sob as correntes. Sou a máquina de escrever. Apronto o laço quando os líderes forem enforcados, puxo o banquinho de apoio, quebro o pescoço. Sou o meu prisioneiro. Alimento com os meus dados o computador. Os meus papéis são saliva e escarrador, faca e ferida, dente e garganta, pescoço e corda. Sou o banco de dados. Sangrando na multidão [...]" (MÜLLER, 1987, p.30).

vontades utópicas. Isto o deixava distante de uma visão político-ideológica dogmática, abrindo para um “[...] ponto de vista de arqueólogo da história, como seu amigo, o estudioso Hans Thies Lehmann observou” (FRIEDMAN, 2007, p.12). Müller teve particular potencialização daquilo que pronunciamos, a partir de Farocki, sobre a *reconciliação prometeu-epimeteu*, de avanço e reflexão.

No encontro entre Müller e Farocki, por motivo de uma entrevista solicitada pelo último, Müller sentenciaria da seguinte maneira acerca do legado de Brecht:

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

Com a sentença, o dramaturgo queria demarcar o limite de uma interpretação “romântica”, que a Europa definitivamente já não mais tinha, a saber: de mundo agrário, camponês – de nova “comunhão” através da fuga para o campo, como se via no filme *Kuhle Wampe* (1932), roteirizado por Brecht.

Na entrevista (ou conversa), Müller descreve uma experiência nos EUA, país em que viajou e acabou indo assistir ao filme *Fantasia* (1940), em sala de cinema. Para ele, o filme representaria um traço novo do mundo moderno, pela dominação através de imagens e pela construção de estereótipos. Em relação a isso, Farocki dialogaria:

[...] eu soube depois que as crianças entre 6 e 8 anos, de todas as escolas americanas, iam assistir ao filme. Isto significa que pelo resto de suas vidas estas crianças serão incapazes de ouvirem certas músicas sem verem aqueles desenhos e imagens da Disney. O terrível para mim nisto é a ocupação da imaginação por clichês nos quais nunca os abandonaram. O uso de imagens para impedir experiências, para impedir ter experiências (*apud* MÜLLER, 1990, p.165).

Tentando, contudo, escapar de uma retórica vazia sobre a questão da indústria cultural, Farocki ainda pergunta: “Por que há isto de ora a imaginação ser aprisionada pelas imagens e outrora ser liberada por elas?”. Müller responderia:

Quando você ouve música e imediatamente a transpõe em imagens, você perde a estrutura da música. Isto denota que sua experiência da música está em apenas uma dimensão. Este é o ponto em que tentei observar com a [noção de] metáfora: uma metáfora é irreduzível, não poder ser reduzida a um significado, enquanto que as imagens no filme da Disney são de uma enorme e imediata simplicidade alegórica, e portanto capazes de ser reduzidas em um significado (MÜLLER, 1990, p.165).

Em Farocki, o tema da indústria cultural perdurará até o início dos anos 1980. De certa maneira, com o pensador Vilém Flusser, e mesmo ainda em uma época imersa intensivamente em universo *top-down*, Farocki valorizará compreensão mais reflexiva sobre as “maquinações” da cultura. Isto o colocará definitivamente em uma abordagem desenvolvida por outras perspectivas. Em relação a isso, podemos citar um trecho do livro de Flusser sobre as imagens técnicas, de 1983, que corroboram com tal perspectiva, evidenciando as maquinações da cultura e o erro de um simples discurso ideológico de *dominação social*:

É verdade que nos centros emissores ocorrem pressões sobre teclas, é verdade que tais pressões resultam em emissão de raios, e é verdade que tais raios programam o nosso comportamento, mas é erro querer acreditar que as pressões decorrem de decisões tomadas pelos funcionários implicados. Os funcionários (sejam operadores de computador ou de câmera filmica, sejam diretores de banco, generais ou presidentes dos Estados Unidos) escolhem por certo entre as teclas dos seus aparelhos, mas a sua escolha está pré-programada [...]. É, pois, erro querer constatar ‘hierarquia de decisão e poder’ nos funcionários emissores... [...]. A coisa se opera automaticamente... Os funcionários, por mais ‘altos’ que sejam seus cargos, são na realidade indivíduos tão dispersos e distraídos quanto o somos nós, os receptores, a ‘gente da massa’. Em sociedade receptora não há elite que possa ser eleita ou deposta (FLUSSER, 2008, p.74-5).

Voltaremos a Flusser e sobre o assunto logo mais à frente.

## ▪ APRESENTAÇÃO DE OBRAS

A partir de 1972, Farocki começa a trabalhar como *freelance* na rede pública de televisão e rádio WDR (*Westdeutscher Rundfunk*), ou da extinta SFB (*Sender Freies Berlin*) e NORD 3. Serão variados trabalhos nestas instituições, porém, nem todos os seus filmes da década de 1970 serão financiados com recursos da televisão estatal.

Como Godard havia deixado claro, o período era marcado pela televisão estar ganhando o universo de fabricação e disseminação das imagens. Entrar neste universo era sempre muito complicado. Mesmo quando veio a fazer curtas-metragens em programas infantis, como na versão alemã da série *Vila Sésamo* (Farocki/Bitomsky, *Sesamstraße*, 1973) ou no programa *Hora de Ninar* (Farocki, *Einschlafgeschichten 1–5*, 1977), o cineasta não deixou de presenciar os limites de representação e a omissão em “mostrar realidades”. Em um caso deste tipo, em curtas para episódios de *Vila Sésamo*, Farocki e Bitomsky pretendiam mostrar os gestos dos operários e as ferramentas e máquinas do Porto de Hamburgo. Bitomsky relatou como era impossível fugir de uma “ordem de mundo” que eles não compartilhavam:

[...] estávamos nas docas de Hamburgo, e os *containers* foram apanhados por uma tempestade feroz e lançados no ar. Ficamos espantados, mas não era o nosso trabalho filmá-los. Como se as crianças não poderiam ter aprendido alguma coisa com isso também. Mas, não – vimos e éramos cineastas, mas não poderíamos noticiar isso e pronto. Nesse ponto eu perdi o interesse. E, de fato, outros provaram ser muito mais imperiosos em seus filmetes do que eu e Harun<sup>49</sup>.

Realizaremos a seguir, como estamos fazendo cada período destacado, apresentação sumária de obras dentro da trajetória farockiana. Nota-se, enfim,

---

<sup>49</sup> Texto presente em sinopse do filme, no site oficial de Farocki.

que estenderemos um pouco mais a apresentação dos três últimos filmes do período, considerando-os os mais significativos.

### **- Broadcasting radiofônico e televisivo**

*Remember Tomorrow is the First Day in the Rest of Your Life* (1972, 10', doc.) expõe um estudo da vida urbana midiaticizada. Contrasta-se a temporalidade de uma emissão de rádio de massa com uma voz feminina em *off*, distanciada, do documentário: um locutor de rádio pop é capaz de modular a voz ao ponto de se sincronizar com a temporalidade tipicamente acelerada do mundo urbano. Indagando sobre o objeto temporal cinematográfico, o comentário sugere: 'A percepção fílmica pode ter relação com o ato de dirigir um automóvel?'. As músicas radiofônicas demarcam o horizonte fenomenológico de sincronização cultural e, tão logo, de individuação (da memória) coletiva, transformando-se em "trilhas sonoras" de um grupo social (tal como Alan Resnais abordou em *On connaît la chanson*, de 1997). O outro filme na mesma linha, *Moderadores na TV* (*Moderatoren im Fernsehen*, 1974, 22', doc.), será um estudo sobre as formas de montagem de programas televisivos. Decompõe-se as relações entre as partes, ideias, conteúdos e relações com o todo: 'O que o telespectador pode esperar com 'tal material'?'. Tenta-se evidenciar uma crítica construtiva das dificuldades, paradoxos e embaraços de quem trabalha como "moderador de TV", constituindo-se documentário que realiza "anatomia" da indústria de programas (tal obra, contudo, seria vetada e nunca exibida pela televisão WDR, produtora do documentário).

### **- Retórica de romances comerciais e não-comerciais**

Em *A linguagem da revolução. Exemplos de retórica revolucionária estudada por Hans Christoph Buch* (*Die Sprache der Revolution. Beispiele revolutionärer Rhetorik, untersucht von Hans Christoph Buch*, 1972, 45', 1972) Farocki se preocupa em explicitar como são construídas as técnicas de persuasão discursivas, de cunho revolucionário, em diferentes contextos históricos. É um estudo da "retórica revolucionária", como diz o título, de vocabulários, gestos e argumentações de líderes como G. J. Danton, Fidel

Castro, Malcolm X, V. Lênin. O roteiro e parte da narração são do amigo e então jovem escritor alemão Hans Christoph Buch, que havia academicamente estudado a respeito e militou, anos antes, junto com os estudantes. A atitude dos dois autores era a de refletir acerca das práticas político-revolucionárias da época. *Um dia você também irá me amar* (*Einmal wirst auch du mich lieben. Über die Bedeutung von Hefromanen*, 1973, 44', ficção) é o último filme de Farocki co-dirigido com Hartmut Bitomsky, sendo também um estudo da retórica da indústria cultural de romances. Os cineastas se interrogam sobre como é possível os romances comerciais, os *best-sellers*, permaneçam em um estereótipo, negando continuamente a realidade da exploração do trabalho: "Os textos expressam aquilo que seus leitores acreditam que eles não experimentam na vida diária: fama, dinheiro e um monte de tempo de lazer. O trabalho não existe nestes romances" (Farocki). Tal tese, que revela como a arte ou cultura pode esvaziar a realidade desigual das classes sociais, será, mais tarde, em "Os trabalhadores saindo da fábrica", por exemplo, e em outros filmes.

*Relatar* (*Erzählen*, 1975, 58', ficção) teria outra codireção, com a cineasta alemã Ingemo Engström. No documentário, Farocki e Engström apresentam problemática que envolve unir duas vontades: Farocki quer realizar um documentário e Ingemo quer escrever um livro. O filme é inteiramente construído a partir de conversas entre Farocki e Ingemo (e Hans Zischler). Farocki se preocupa em dispor a câmera *para a cidade*, exibir a Berlim moderna. Nos ambientes de filmagens aparecem trens, metros, vias rodoviárias, pontes de aço, estúdio de televisão, ruas, rios e barcos que cortam a cidade, apontando, em diálogos, sobre como a literatura e a política, conjugadas, revelam uma vida autêntica cada vez mais "abortada". Engström se exhibe como espirituosa leitora desse universo problemático. Ambos os diretores acabam sendo atores e realizam então que busca a significação sobre o significado de um *encontro* e sobre os anseios humanistas e de emancipação em narrativas modernas, a partir da citação de obras de Walter Benjamin, Gebrüder Grimm, Franz Kafka, Jurij M. Lotman, Boris Pasternak, Cesare Pavese, Alfred Sohn-Rethel, Sergej Tretjakov, Franz Carl Weiskopf.

### - Montagem nos programas televisivos

O problema com as imagens. Uma telecrítica de Harun Farocki (*Der Ärger mit den Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki, 1973, 48', doc.*) e Trabalhando com imagens. Uma Telecrítica por Harun Farocki (*Die Arbeit mit Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki, 1974, 44', doc.*) talvez sejam os trabalhos mais simbólicos do período em que o cineasta esteve absorvido e problematizou as formas de trabalho e de percepção crítica dos operadores de televisão. Farocki realizaria crítica analítica e demonstrativa, fato que atraiu atenção e debate produtivo. *Trabalhando com imagens* evidencia a “exaustão” de imagens e palavras na qual os programas informativos da televisão. A resultante de uma montagem “por acúmulo de informações” seria o próprio cancelamento desta, levando a despotencialização da ideia do espectador ser estimulado a pensamento proveitoso. Farocki faz análise de um vídeo, mostrando como esse retrata a vida urbana moderna por meio de discursos e imagens prolixos e caóticos, refletindo: “Neste exemplo, que é de 2 minutos 17 segundos, há 13 locais. Ainda, o comentador da televisão faz 25 declarações. Afinal, por que tantas fotos, palavras, declarações, lugares?”. Aqui, em uma montagem hiper-performática, as questões, os interesses e pensamentos se esvaem.



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

### - Estúdios de produção

*Make-up* (1973, 29', doc.) e *Single. Um registro é produzido* (*Single. Eine Schallplatte wird produziert, 1979, 49', doc.*) são dois filmes de observação, ou seja, limitam-se ao mínimo de comentários escritos ou falados. Constituem-se

como obras que almejam exibir exatamente aquilo que permanece oculto nas produções da indústria cultural. Em *Make-up* uma câmera em close acompanha a aplicação de pó facial branco no rosto de uma modelo. A aplicação da maquiagem, que perdura vários minutos, chega a criar uma película que encobre totalmente a pele da modelo. Uma imagem forte de preparação de visagem do ator, que posteriormente Farocki fará uso de trechos, especialmente em *Imagens do mundo e inscrição de guerra*.

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

Por sua vez, *Single*. Um registro é produzido em um estúdio de gravação fonográfica de Berlim para registrar a produção do *single* (convencionalmente, um registro único de música de menos de 10 minutos). Dentro do estúdio, ele busca observar as relações entre os vários agentes participantes: músicos, produtor, compositor, arranjador, assim como o coro e a orquestra contratados. O *single* a ser produzido é a música *Time to Love*, da banda alemã chamada *Witchcraft*. Os trabalhos no estúdio duram 4 horas. A música terá 3 minutos. Enquadramentos diversos procuram explicitar detalhes: os aparelhos de gravação, de mixagem, os gestos técnicos. Os escassos comentários do documentário são também no sentido de revelar detalhes do processo de gravação. Os participantes, com fones de ouvidos, entram em interações diversas por meio dos dispositivos da sala acústica e da sala de produção. Vemos assim as mediações sócio-técnicas necessárias para a gravação em estúdio. Por fim, nos créditos do filme, vemos uma fábrica de LP: a câmera em enquadramento aberto, em *plongée*, mostra os funcionários no momento em que realizam o controle de qualidade (em gestos repetitivos, funcionários colocam os discos aprovados na esteira). Tal imagem evidenciaria que estamos

na cadeia final da reprodutividade técnica musical, antes de ser entregue à venda nas cidades<sup>50</sup>.

### **- Industrialização, mediação e violência política**

Em 1978, sem financiamento, investindo ele mesmo 30.000 marcos, Farocki realiza um filme de ficção de maior fôlego: *Entre duas guerras* (*Zwischen zwei Kriegen*, 1978, 83', ficção). Um "filme político", de reflexão "séria" sobre a ascensão do nazismo, algo que pouco atraía os interesses dos financiadores públicos e privados. Tal conjectura significou ainda mais trabalhos paralelos para a Tv, enquanto maturava e economizava para execução de seus reais projetos. O fato evidenciaria uma consequência importante de sua "subversão institucionalizada": "Provalmente – escreveu Farocki (2010, p.70) –, só tive coragem de fazer filmes que não se encaixavam em nenhuma programação [...]". Esta condição teve, porém, lado positivo: fizeram com que ele desenvolvesse paixão e maturidade em operações de *montagem intelectual*. Efetivamente, *Entre duas guerras* é um filme denso, rico e apaixonado, e isto somado a intensidade com que ele transforma tudo em cuidado, detalhe, precisão.

A montagem intelectual significará, antes de tudo, que um dado investimento em materialidade ou arranjo cinematográfico demandará sempre uma forma particular de pensamento. Na obra, Farocki surge diversas vezes como o autor-protagonista; como autor que enuncia um projeto cinematográfico de resistência. De tal modo, em certo momento, o próprio aparece para dizer:

Quando você não tem dinheiro para carros, para tiroteios, para roupas inteligentes, quando você não tem dinheiro para imagens que poderiam, elas mesmas, resolver o tempo de filme [...] então você deve

---

<sup>50</sup> Em 1974 e 1978, Farocki realizaria ainda mais dois filmes nos quais ele entra também em estúdios de produção, utilizando sua câmera para observar atentamente as operações envolvidas: *Pintores de cartazes* (*Plakatmaler*, 1974 – 20', doc.), que mostra a produção de pôsteres de cinema e *Uma pintura de Sarah Schumann* (*Ein Bild von Sarah Schumann*, 1978 – 30', doc.), que acompanha o trabalho da pintora alemã.

investir sua força na inteligência de conectar os elementos separados – montagem de ideias.

*Montagem de ideias* é então resposta que define contraposição, subversão e libertação artística. Na cena inicial, vemos Farocki realizar gesto que joga os materiais de sua mesa ao chão, limpando-a; e querendo, com isso, pronunciar a realização de *mise en scène* da mesma forma que na sala de montagem, ou seja, alcançar a precisão e habilidade em pensar com imagens, mesmo em termos de cenário.

Em 1981, Louis Skorecki, então crítico de cinema da revista *Cahiers du Cinéma*, assistiria *Entre duas guerras*, em exibição reservada, por recomendação de Jean-Marie Straub. Ele também registraria, como Rosenbaum, uma nota de surpresa acerca da *road not taken* observada: “Não obstante: é uma ficção sensual sobre a política, há momentos de inteligência viva como jamais se encontra nos cineastas franceses (eles são normalmente lentos), e é tanto uma lição de cinema como de economia política” (SKORECKI, 1981, p.VIII). No filme, em meio a seriedade, notaria-se a forma detalhista, de cortes, *décadrage*, de gestos dos corpos e a introdução da música delicada de Mahler – estética que se repetiria em *Ante aos seus olhos – Vietnã* (1982).

*Indústria e Fotografia* (*Industrie und Fotografie*, 1979, 44', doc.) e *Paisagem urbana* (*Stadtbild*, 1981, 44', doc.) podem ser vistos como projetos que surgiram paralelamente aos extensos trabalhos para realização de *Entre duas guerras*. Nas três obras, temas, pesquisas, filmagens e anotações se aproximam. *Indústria e Fotografia* concentra-se em duas reprodutividades técnicas originadas no século XIX, a indústria siderúrgica e a fotografia. A partir de arquivos fotográficos artísticos e técnicos, Farocki reflete sobre as representações que a metalurgia teve no momento em que se transformou em indústria siderúrgica de grandes proporções. A relação *fotografia-indústria* será abordada de forma extremamente íntima; de forma intrigante e inusitada: não somente porque a fotografia implica em poder recuperar historicamente um espaço industrial ou de revelar uma lógica que estruturou um mundo, mas também, e em primeiro lugar, porque ela própria é uma *indústria*. *Paisagem urbana* é também um filme

faz um retorno aos arquivos fotográficos da Alemanha. O filme analisa o projeto arquitetônico de reconstrução de guerra diante das ruínas do antigo modelo (praticante eliminado no momento da II Guerra e na "reconstrução"). Fotografias da paisagem urbana do pré-guerras ajudam a revelar o grande contraste e as disputas de estilos – ligados ao modo como se observava a cultura. Farocki discute a tese do livro *A cidade assassinada (Die gemordete Stadt)*, de Wolf Jobst Siedler, publicado em 1964. No momento de reconstrução da Alemanha, até o início dos anos 1960, as ideias propaladas eram as que a "paisagem do passado" deveria ser execrada, evitando assim sua reconstituição e planejando um novo ideal arquitetônico. Aqui, a arquitetura de antes da II Guerra era considerado abjeto, opressivo, de formas ornamentais "pecaminosas". Depois dos anos 1960, contudo, começam a surgir ideias advogando o contrário: a arquitetura do passado (as propostas de Bauhaus e outros estilos do passado) seriam agradáveis e poéticos; e, na verdade, era a nova era urbana que encerrava a imagem da "depressão", das formas cúbicas, das paisagens secas, sem vida. Como no documentário anterior, Farocki investigaria a tese de um empreendimento "anti-humano", "anti-urbano" que veio junto com a modernidade, no momento da *re-planificação* da Alemanha.

*Ante aos seus olhos – Vietnã (Etwas wird sichtbar, 1982, 114', ficção)*, por fim, segue no mesmo estilo de atuação distanciada elaborado em *Entre duas guerras*. A obra é também uma minuciosa tentativa de reconstrução e reflexão de um acontecimento histórico: desta vez, porém, refere-se à Guerra do Vietnã, um evento que Farocki viveu com toda intensidade, na dimensão que ele tomou na Alemanha. Como no roteiro de *Hiroshima mon amour* (Alan Resnais, 1959, ficção), em *Entre duas guerras* o casal Robert e Anna, jovens militantes de Berlim, também buscam as possíveis reconstruções e ressignificações políticas da guerra que há poucos anos tinha sido "finalizada". A tentativa de encontrar uma interpretação, análise, rememoração da *guerra de imagens* frustra, pois, na modernidade, tudo é crescentemente estilhaçado. Como dar um sentido às imagens? Como teorizar quem ganhou a guerra? Qual é a dimensão da vítima? Qual é o espaço de combate e a possível estratégia de resistência? Estas

perguntas, demasiadamente difíceis, surgem ao sabor de outras, acerca da vida e das relações amorosas. Sobre isso, Elsaesser (2004c, p.141) escreverá:

[O] Vietnã se torna um 'modelo', uma figuração exemplar de como se representa os possíveis conflitos e combinações entre duas radicais entidades não-equivalentes, não-sincrônicas, assimétricas – entre países (EUA-Vietnã), temporalidades (agora/antes), relações de produção (trabalho mental/trabalho manual), tipos de guerra (exército/guerrilha), subjetividades (homem/mulher), e significações cinemáticas (sons/imagens).

Farocki reconhecerá na concepção de amor de Brecht a esperança para que, de alguma forma, possa haver uma positividade no encaminhamento destas configurações dialéticas: "O amor é a arte de criar algo com a ajuda da capacidade do outro". Esta enunciação, que aparece nos diálogos de Robert e Anna, é tão logo completada por outra: "ainda somos feudelistas", isto é, incapazes de reconhecer e valorizar habilidades dos outros; incapazes portanto de amar. Em entrevista à crítica de cinema alemã Frieda Grafe (1934-2002), Farocki resume a direção que evitou dar ao seu filme:

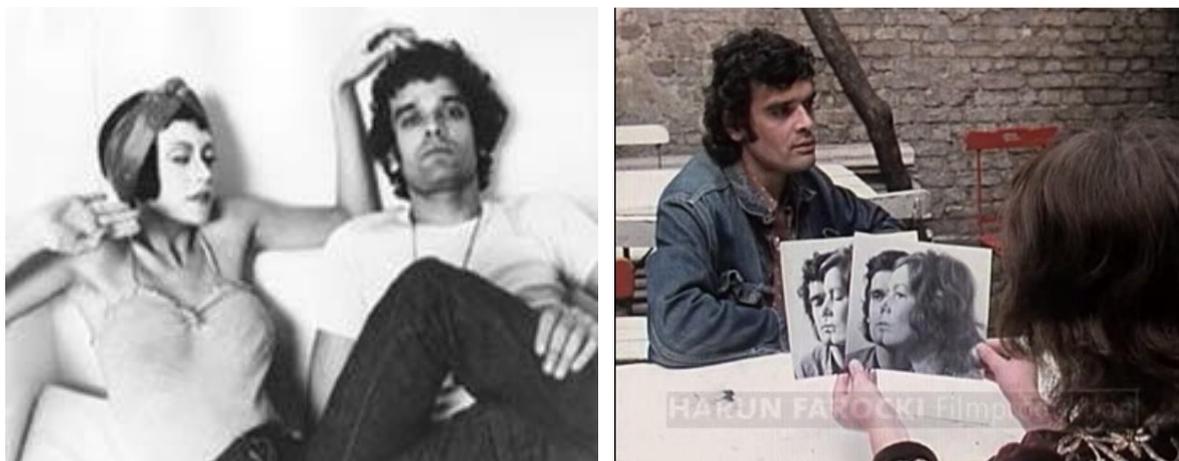
[...] eu queria tomar uma posição contra todas essas coisas retro que estava acontecendo nos Estados Unidos. Vamos pegar Coppola, por exemplo, em *Apocalypse Now*. Sim, é um grande filme, eu penso. Tudo bem. Mas há um problema. [...] Imagine que somente fizéssemos filmes sobre os problemas psicológicos das pessoas que participavam dos campos de concentração, e nunca sobre as vítimas. Isso é o que a América faz<sup>51</sup>.

Como em *Entre duas guerras, Ante aos seus olhos – Vietnã* também seria admirável e intensa. Contudo, mais uma vez, sua obra não teve sucesso. O crítico Louis Skorecki teria portanto razão: no início da década de 1980, Farocki sente o peso da falta de espaço para os filmes ficcionais intelectuais. Porém, invertendo o ponto de vista, havia um saldo positivo: ao entrar na televisão para subvertê-la ou desconstruí-la, Farocki se firmou como um artista que reflete sobre

---

<sup>51</sup> Declaração disposta no site oficial do cineasta.

a essência material e espiritual do cinema/mundo; em outros termos, firma-se como um pensador e operador de mídias a partir do cinema.



Fotogramas – *Make-up* (1973) e *Relatar* (1975)

### **III – ARQUEOLOGIA POLÍTICA DAS IMAGENS DO MUNDO – Objetivo político mais reflexivo; objetivo filosófico mais ousado**

No início da década de 1980, durante a produção de *Diante de seus olhos – Vietnã*, o ambiente político já era outro. Na Europa Ocidental, as perspectivas de engajamento que tinham sido gestadas nos movimentos de Maio de 1968, passavam por reformulações, principalmente em relação a uma visão mais esclarecida sobre o que se passava do lado de lá da “cortina de ferro”. Farocki se colocará na dimensão de enfrentar e tornar positiva esta crise. “Em 1980 – escreve Farocki –, duas semanas antes da filmagem, me dei conta que não tinha admitido por muito tempo: tomei partido dos vietcongues, sem lidar com as políticas do regime comunista vitorioso [...]. Apaguei tudo e escrevi um novo roteiro” (FAROCKI, 2010, p.70). Nesta época ele se encorajava e ensaiava suas novas tomadas posições; nos anos 2010, refletindo a respeito, via plenamente que tinha adotado uma direção certa:

Existe um autor alemão que escreveu bons livros sobre os movimentos políticos dos anos 1960 e 1970, que disse que nos anos 1970, de tudo que os cinco ou dez mil jovens mais inteligentes na Alemanha escreviam e

falavam dia e noite, nem uma palavra sequer tem valor nos dias de hoje. Eu concordo mais ou menos com isso" (FAROCKI, 2015).

Por fim, em uma declaração derradeira, Farocki tentava alertar para o caso de algum espectador querer olhar para seus filmes do período *agitprop* e de *indústria cultural* como um debate político ainda interessante hoje: "De certa forma, tudo o que eu rodei antes do meu aniversário de 40 anos se tornou politicamente obsoleto [...] meus objetivos se tornaram mais modestos" (FAROCKI, 2012b).

Os anos 1980, afinal, é um período que sua definição e objetivos políticos "revolucionários" se tornam mais reflexivos, e os aportes filosóficos mais intrincados, ousados. Em 1982, Farocki declarava:

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

Nesta época, as perspectivas da *Pop-art*, as análises das contribuições dos cinemas de Bresson e Straub-Huillet e as influências de autores pós-estruturalistas (Flusser, Foucault, notadamente) no campo das mídias se tornavam mais relevantes e ajudavam Farocki a alterar suas formas estético-políticas. A *Pop-art*, vinda do movimento Fluxus, como vimos (*capítulo 2*), que comporta o neodadaísmo, o *happening*, a performance etc., ganha uma conformação bem particular em Farocki, fazendo-o se livrar de uma ideia de *estética da representação* "justa, ideal" para ativar questões políticas. A respeito da *Pop-art*, ele irá dizer:

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

Passando por Heiner Müller na década de 1970, o período seguinte será, portanto, de afirmação de um ideal que leve a estética brechtiana para um outro contexto: de autocrítica do pedagogismo, de crítica dos modos de pensar a dominação pela indústria cultural e de revisão dos modos de apresentar e estudar a História – que incluiria também o senso pós-estruturalista –, com utilizações e inflexões através dos *arquivos*. Farocki, vimos no capítulo anterior, admirava a instância de *autoreflexividade* que a estética de Brecht sustentava, procurando, mais do nunca, efetivamente praticá-la.

*Uma imagem (Ein Bild, 1983, 25', doc.)*, *A dupla face de Peter Lorre (Peter Lorre - Das doppelte Gesicht, 1984, 59', doc.)*, *Como se vê (Wie man sieht, 1986, 72', doc.)* ... Na sequência das obras Farocki transformaria “negações” em “afirmações”, de maneira cada vez mais sutil. Eshun & Ehmman (2010, p.196) lembram o sentido sobre o qual Farocki expressou, via apropriação e transformação (para o seio do documentário) do legado de Bresson: “Nenhum ator, nenhuma imagem criada por mim; é melhor citar algo que já existe e criar uma nova qualidade de documentário [...]” (EHMANN & ESHUN, 2010, p.196).

“Claro que fui influenciado por Foucault, por Virilio também. Apesar de não compartilhar de algumas de suas ideias [...]” (FAROCKI, 2007a). Podemos lembrar outros autores que Farocki certamente poderia ter citado: Kittler, Flusser, Lyotard, Deleuze, Baudrillard. Em sua condição peculiar de pensador, Farocki rebateria a ideia de “subordinação” a uma visão específica de teoria da mídia francesa ou alemã. Na década de 1980, assistimo-lo continuar a considerar seriamente os problemas das mudanças tecnológicas, porém sem mais praticar uma tese esotérica sobre, por exemplo, ‘o papel intrínseco das forças produtivas na ascensão do nazismo’ – algo que “sintomaticamente” e “ideologicamente” faria algum sentido, disse Farocki (2015), mas não corresponderia a uma abordagem histórica mais holística. De tal modo, aquela abordagem política centrada em conceitos-chave da economia política, de sua filosofia da história etc. iria aos poucos, nos anos 1980, perdendo sua força para dar lugar aos múltiplos agenciamentos teóricos, que é próprio do pensar pós-estruturalista – mas sem significar, contudo, um “abandono” do materialismo dialético:

Até os anos 1980, o marxismo era muito importante, mas de repente ele se tornou não mais que um elemento, eu creio, pois ocorreram outras influências. Hoje, eu não penso mais nesta estória que consiste a ler a História um pouco como nas ciências naturais, pensando que podemos esquematizar o progresso histórico como um laboratório. Mas muitas ligações [do marxismo], elementos críticos, leituras do presente, interpretações, ainda me interessam e permanecem fortes, eu acredito (FAROCKI, 2012a, p.11).

A determinação em contar e politizar a “história dos vencidos”, a análise da exploração e obsolescência do trabalho via introdução de novas forças produtivas e a conservação da vida capitalista despolitizada através das mobilizações de guerra e consumo serão, por exemplo, temas marxistas importantes, nos quais serão conjugados com o horizonte de contribuições de pensadores alemães e franceses do século XX, tais como Hannah Arendt, Günther Anders, Theodor Adorno, Vilém Flusser, Virilio, Foucault. É nessa conjugação que devemos pensar, por exemplo, o aparecimento da crítica do Iluminismo, do valor do ensaísmo, da preocupação com o entendimento das “tecnologias alternativas” e, particularmente, da interrogação sobre o empreendimento e poder da visão ocidental, da história da “modernização da visão”. *Imagens do mundo e inscrição de guerra* (1988), talvez sua obra-prima, é a obra que confluíu todas estas novas perspectivas, de uma forma bem sucedida, em relação ao seu projeto de *pensar cinematográfico*. Farocki pôde mais tarde perceber seu feito: “Para mim, foi uma espécie de marco [o filme de 1988], porque o meu objetivo era ser teórico ou produzir ideias com os filmes e não as produzir no papel e, em seguida, traduzi-las em filme [...]. Foi provavelmente o trabalho mais ambicioso que já fiz [...]”. (FAROCKI, 2013f).

### **STRAUB-HUILLET / BRESSON – “pedagogias” cinematográficas**

O casal cineasta Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (Straub-Huillet) e Robert Bresson ganham, na década de 1980, destaques mais vivo na obra de Farocki, interessando-o estudar, especialmente, as formas de encenação e de

construção de narrativa desses cineastas, uma vez que ele considerava que Bresson e Straub-Huillet “conseguiram formular um método de trabalho com atores capaz de cancelar os efeitos de realidade da atuação” (ESHUN & EHMANN, 2010, p.196).

O cineasta alemão foi declaradamente admirador dos trabalhos de Straub-Huillet. Certa vez, em conversa com Alexander Kluge, ele chegaria a dizer: “Provavelmente só fiz meu filme *Entre duas guerras* para chamar a atenção de Jean-Marie Straub” (*Idem*, p.190). Em outra oportunidade, ele explicava o porquê de sua admiração, incluindo também o amigo Kluge:

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

Com a ficção *De la nube a la resistencia*, de 1979, o cinema de Straub-Huillet recuperava o texto do *Diálogo com Leucó* (1943-1946), de Cesare Pavese. Nesse obra, eles protagonizavam as aporias da política, da justiça, apontando as dificuldades para empreender a emancipação, a “síntese dialética”, a revolução etc., e indicando uma estética que seria uma *inflexão* no modelo dialético do distanciamento brechtiano (RANCIÈRE, 2012a). De tal modo, o interesse de Farocki para o cinema moderno de Straub-Huillet ganha, em 1983, a dimensão de um autêntico movimento de operacionalização da “pedagogia strauberiana” (Serge Daney). Junto com seu amigo Manfred Blank, eles participam como personagens em *Relações de classe* (*Klassenverhältnisse*, Straub-Huillet, 1984, ficção) e Farocki aproveita para realizar um vídeo, na intenção de registrar a preparação dos atores em um *set* de filmagem. Farocki explicitaria o porquê disso:

Porque o método [dos Straub] é inacreditável. Não compreendemos nada, não compreendemos porque ele repete tudo aquilo, porque eles fazem vinte e quatro versões de uma pequena cena. Bresson fazia a mesma coisa, talvez por criar um estado quase inconsciente. Eles têm

muitas regras, é muito difícil de falar com eles [...]. Eles não explicam verdadeiramente seus princípios estéticos e é por isso que é bem mais instrutivo observar o que eles fazem (FAROCKI, 2012a, p.64).

O que fascinava Farocki – como veremos na *apresentação de filmes* mais a frente – é o “controle da precisão” também encontrado em Bresson, a meticulosidade com que se trabalha as cenas, câmeras, montagem, que, por vezes, ele contrastava com os “malabarismos” espetaculares e imprecisos de outros cineastas, dos quais ele demarcava distância (FAROCKI, 2015). Ao observar Jean-Marie Straub, Farocki notava um “xamanismo maquínico” – como também verá, a si mesmo, em sua sala de montagem (*capítulo 6*): “Straub geralmente levou uma hora, às vezes até mais [...]. Isto tem razões práticas, mas parecia que era uma magia [*Zauber*]” (FAROCKI, 2013g).

Em Bresson, Farocki encontra uma estética plenamente constituída de “economia do olhar” e, por consequência, de potencialização do mesmo. Uma economia que tem a ver com o cuidado artesanal na utilização dos ambientes, instrumentos, linguagens, que o distanciava da inventividade, por exemplo, de um grande cineasta como Martin Scorsese. *Touro Indomável* (1980) e *O lobo de Wall Street* (2013) possuem infinitivos cortes, *jump cut* espetaculares e rostos, rostos... Formas de construção temporal e de enquadramento do corpo que Farocki nunca admirou (FAROCKI, 2013c, p.97; 2015). Preferia a Bresson, que trabalhava com a precisão “mecânica”, fazendo assim “aparecer o desconhecido”.

Em 1984, Farocki escreve o artigo *Bresson, um estilista*, no qual ele notava que “Bresson enquadra seus personagens ajustadamente, sem permiti-lhe com a câmera o que denominamos autonomia [...]. Trataria-se, na verdade, de uma arte: Bresson exige que cada palavra apareça como uma afirmação” (FAROCKI, 2003c [1984], p.17). Farocki escreveria também sobre o interesse do cineasta francês com o primeiro plano e a ausência da imagem panorâmica; e explicava sobre o valor virtual, espiritual que as técnicas bressonianas criavam. Não obstante, Farocki elucidaria porque o plano e contra-plano de Bresson alcançam um valor díspar:

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

Podemos aqui chegar a um ponto no qual nos perguntaríamos – como fez um entrevistador à Farocki – se as diferentes influências do cineasta (Godard, Bresson, Straub...) não teriam algo de “incompatibilidade”. Nesta ocasião, a resposta do cineasta alemão iria ser bastante persuasiva e coerente com seus propósitos:

Mas Bertold Brecht e Thomas Mann são antagônicos, e não obstante alguém pode admirar a ambos, como acontece em meu caso. Bresson, colocando brevemente, faz sua rima de imagens, na qual eu sou um grande admirador, mesmo embora este não seja de todo o meu próprio projeto" (FAROCKI, 2004a [1993], p.179).

### **FLUSSER – imagem técnica e a “volta da magia”**

Com o lançamento de dois livros importantes, *Por uma filosofia da fotografia* (*Für eine Philosophie der Fotografie*, 1983) e *O universo das imagens técnicas* (*Ins Universum der technischen Bilder*, 1985), o pensador das mídias tcheco, naturalizado brasileiro, Vilém Flusser atraiu a atenção de Farocki no início dos anos 1980<sup>52</sup>. Farocki capta outro modo de articular as noções de “matéria do pensamento”, cognição e linguagem que Flusser procurava gestar, articulando um modo provocativo e inovador de pensar as mídias no momento de ascensão da eletrônica, que, muitas vezes, despertava para uma abordagem pós-humana, isto é, que trata os agenciamentos humanos e não-humanos com a mesma seriedade e capacidade de dar sentido ao mundo.

Flusser tentou, corajosa e criativamente, ultrapassar os limites do pensamento de sua época. Seus dois livros, como ele mesmo declarou,

---

<sup>52</sup> A publicação dos livros no Brasil, traduzidos pelo próprio autor, ganharam os seguintes títulos: *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (1985) e *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade* (2008).

arriscava um caráter hipotético, protagonizando teses. Podemos encontrar variados traços que teriam saltado aos olhos de Farocki. *Por uma filosofia da fotografia* – talvez de forma inédita – propôs propriamente uma filosofia sobre as *imagens técnicas*, ou seja, sobre as máquinas fotográficas, cinematográficas que, a partir do século XIX, passaram a (re)produzir mecanicamente imagens, tema que também será central para o cineasta alemão, desde *Como se vê*, de 1986. Flusser observaria a onipresença das *imagens do mundo*: “[...] o universo fotográfico representa o mundo lá fora através deste universo, o mundo. A vantagem é permitir que se vejam as cenas inacessíveis e preservar as passageiras (o que, afinal de contas, seja admitido, já é uma filosofia da fotografia rudimentar)” (FLUSSER, 1985, p.19). Observaria também as diferenças e transposições que ocorreram entre a operação de *escrita* e a de *imagens*. Assim, nos termos do autor, a ascensão das imagens técnicas representaria a diminuição do valor de uma consciência pelo texto (“consciência história”) para uma consciência igualmente pela imagem – imaginativa (“consciência mágica”).

Para Flusser, a *volta da magia* via imagem técnica e da diminuição da *textolatria* é um processo que estabelece a *pós-história*: o “processo que retraduz textos em imagens” (*Idem*, p.5). Há uma outra observação importante no livro que se aproxima dos temas e problemas levantados por Farocki. Flusser pensará a operação da “consciência mágica” (imaginação) como ato de *descodificar* a caixa-preta dos aparelhos programáticos analógicos e digitais. A imaginação “é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas; ou seja, a imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens” (*Idem*, p.7). Imagens são compreendidas enquanto códigos que indicam os eventos, processos que são eternizados, e tal poder é “mágico”, novo, moderno, diferente daquilo que foi na pré-história: “Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem ‘existe’, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem” (*Ibidem*). Nessa mediação, não haveria “objetividade”, mas continuamente um valor material-simbólico a ser decifrado, pois a “[...] magia

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

No livro *O universo das imagens técnicas*, teríamos ainda três sentidos de mudanças paradigmáticas – de diálogo crítico com as noções tradicionais –, que fatalmente atraíram os olhos de Farocki. Primeiro, no sentido materialista, o filósofo tcheco aprofundaria sua visão fundamental sobre as imagens técnicas eletrônicas (as *imagens operativas*, na denominação de Farocki), apontando que, no plano conceitual-materialista, essas são “virtualidades concretizadas e tornadas visíveis”; virtualidades pois são imagens feitas de pontos, grânulos, pixels, que permitem um pensar “pós-escrito” via observar, intuir, caracterizar, modificar (FLUSSER, 2008, p.15). Segundo, no sentido fenomenológico, os aparelhos eletrônicos, “[...] não sendo humanos, não se veem obrigados a querer apalpar, visualizar ou conceber os pontos. Para eles, os pontos são meras virtualidades” (*Idem*, p.24). Por último, no sentido da práxis, “decifrar as imagens técnicas implica revelar o programa do qual e contra qual surgiram”; algo diferente do *decifrar* com as imagens tradicionais, pois essas davam “a visão do produtor, sua ‘ideologia’” (*Idem*, p.29): “[...] as imagens técnicas escondem e ocultam o cálculo (e, em consequência, a codificação) que se processou no interior dos aparelhos que as produziram. A tarefa crítica de imagens técnicas é pois precisamente a de des-ocultar os programas por detrás das imagens” (*Idem*, p.29). Ou seja, uma perspectiva materialista, fenomenológica e de práxis em que os termos e os objetivos eram, no mínimo, produtivos para alguém que, como Farocki, buscava pensar teorias e métodos de *operar mídias*.

#### ▪ APRESENTAÇÃO DE OBRAS

A produção de filmes com materiais de “segunda mão” (arquivos) começa a ficar definitivamente intensa neste período. No capítulo seguinte, realizaremos a apresentação dos “filmes de arquivo”, nos quais compõem uma

lista expressiva: *A dupla face de Peter Lorre* (*Peter Lorre - Das doppelte Gesicht*, 1984, 59', doc.), *Como se vê* (*Wie man sieht*, 1986, 72'), *Imagens do mundo e inscrições de guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988, 75', doc.), *O que há?* (*Was ist los?*, 1991, 60', doc.), *Como viver na Alemanha Ocidental* (*Leben – BRD How to Live in the FRG*, 1990, 83', doc.), *Videogramas de uma revolução* (*Videogramme einer Revolution*, 1992, 106', codireção: Andrei Ujica, doc.), *Um dia na vida do consumidor* (*Ein Tag im Leben der Endverbraucher*, 1993, 44', doc.). Assim sendo, daremos aqui atenção a três outras significativas produções cinematográficas do período, que foram concomitantes com a sua *arqueologia política das imagens* (sendo que as duas primeiras já principiámos): a *conversa* (com Flusser), a *observação/atuação* (com Straub-Huillet) e a *análises de filmes por tele-críticas*. Cabe ainda assinalar que Farocki, provavelmente extenuado por amargar insucessos de público com seus filmes políticos e intelectuais, arriscaria um “flerte comercial” – denominemos assim –, no seu estilo de fazer filme-ficção. No entanto, segundo o próprio Farocki, *Traído* (*Betrögen*, 1985, 99', ficção), ao contrário dos outros filmes-ficção que tinham sido um insucesso de público mas eram admiráveis (e verdadeiramente não almejavam um valor comercial), este filme será um fracasso. O fato demarcará de vez seu abandono em trabalhar com atores, e um desinteresse posterior em exhibir tal filme. O financiamento havia sido, no entanto, o maior de todos. Chegou a 1 milhão de marcos (suas duas produções anteriores tinham acumulado/recebido 30.000 e 300.000, respectivamente). Sobre o fato, Farocki relatou da seguinte maneira:

Eu tinha desistido da ideia de adornar um tema político com uma história, mas queria fazer um filme narrativo genuíno. Dez anos antes, tinha lido uma pequena nota no jornal sobre um homem que, no calor do momento, matou sua mulher e que agora vivia com a irmã da falecida. Ela fingia ser a irmã morta, e havia duas crianças por perto [...]. Recebi mais críticas e desdém por esse filme do que por qualquer outro [...]. Tinha a impressão de que o mercado de cinema da Alemanha Ocidental se vingava por toda a insolência do que eu e meus amigos havíamos produzido em mais de uma década, na Filmkritik (FAROCKI, 2010, p.72).

## - **Conversando com Flusser**

Como na ocasião em que se encontrou com Heiner Müller (filme perdido, mas que temos o texto publicado), o tom de *Palavras-choque / Imagens-choque. Uma conversa com Vilém Flusser* (*Schlagworte - Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser, 1986, 13', doc.*) é de uma conversação. O vídeo é um registro simples: enquadramento fixo; alguns *closes-up* de pós-produção. Eles estão em um bar. No início, Farocki apresenta brevemente os dois livros de Flusser, evidenciando o porquê do interesse em entrevistar o pensador: “De acordo com Flusser – diz a voz de Farocki em *off* –, com as imagens técnicas um horizonte foi aberto para o mundo”. Se em *Indústria e Fotografia* Farocki demonstrava uma pré-disposição para pensar as transformações na visão de mundo com os aparelhos foto-cinematográficos, Flusser será o autor que elevará esta discussão a um ponto ótimo, ensaiando um entendimento das mutações sociais e políticas proporcionadas pelas novas tecnologias digitais – especialmente, as das *máquinas de visão* (como veremos no capítulo 6).

Para estabelecer uma conversa com Flusser, Farocki apresenta o jornal que criticou nos agitprops dos anos 1960 – o sensacionalista *Bild Zeitung*, da corporação de mídia Springer<sup>53</sup>. A capa do jornal do dia da entrevista se torna motivo para analisar e teorizar as relações “mal-intencionadas” no jogo de montagem entre as palavras (cor, tamanho, disposição, estilo) e as imagens (caráter, enquadramento, cor, disposição). Na capa, as imagens e palavras estão intencionalmente em “choque”. Flusser pondera:

As pessoas ainda costumam dizer que a imagem serve para ilustrar o texto; ou que, inversamente, existe um texto para esclarecer uma imagem. Mas nesta página se observa claramente como esses dois tipos de comunicação começam a se penetrar mutuamente. O texto servindo como uma função da imagem e a imagem como uma função do texto, e ambos entrando em ‘choque’ um com o outro.

---

<sup>53</sup> “Bild, como é conhecido agora, foi fundado em Hamburgo em 1952 para as pessoas com pobres habilidades de leitura. Como muitos tablóides, o jornal fez uso pesado de fotografias e de notícias ‘quentes’ muitas vezes baseadas em fatos sensacionalistas e duvidosos” (KOWAK, 2011, p.116).

Na entrevista, vislumbramos o potencial analítico, teórico e crítico de Flusser. Ele descreve rapidamente a fenomenologia que a capa do jornal *sensacionalista* visa proporcionar nas relações entre as próprias imagens/palavras, e, por fim, no espectador, a saber: uma montagem caótica que não visa ajudar na capacidade de pensar e observar criticamente as imagens e as palavras – e, mesmo assim, quer estabelecer um *elo sedutor*, mágico, porém em “baixo nível de consciência”.

A entrevista mostra ainda um impressionante olhar distanciado dos dois pensadores, evidenciando o modo de (de)composição dos eventos naquele jornal. A capa do jornal deseja expurgar a capacidade do espectador de pensar a partir de tal mídia. A montagem do jornal da corporação Springer era (ainda) exatamente o inverso das intenções reflexivas e inteligentes, sem dogmatismo e fetichismo que tentava colocar em prática Farocki, desde os agitprops. Os “inimigos” ainda eram os mesmos, apenas as formas de luta haviam mudado bastante. O diálogo foi produzido para a televisão e podemos pensar que aqui Farocki ainda tentava, de alguma maneira, realizar sua “subversão institucionalizada”.

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

Acerca de *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando no fragmento de “América”, romance inacabado de Kafka (Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment ‘Amerika’, 1983, 26’, doc.)*, obra de observação em vídeo, Farocki declarou como se deu a oportunidade de filmar o casal em suas operações no set de filmagem:

Na época, os Straubs moravam em [minha] casa. Eles faziam pesquisas aqui porque eles queriam rodar o filme *Relações de Classe* em Berlim. No início, nós fizemos trilhas. Fizemos pesquisas de lugares para filmar etc. Eles começaram a fazer ensaios e decidiram que eu poderia também contribuir atuando no papel de Delamarche neste filme. Como era necessário aprender todo o texto e estar presente nos ensaios, eu então perguntei a um canal de televisão se um filme sobre os Straubs os interessaria (FAROCKI, 2012a, p.63).

Portanto, tinha sido positiva aquela tentativa de Farocki de atrair os olhos do Jean-Marie Straub, com seu filme *Entre duas guerras*, no qual seguia a tradição iniciada pela obra-prima *Não Reconciliados* (Straub-Huillet, 1965, ficção). Em 1983, ele e os Straub já tinham uma relação de amizade. Utilizando o estilo observacional, o filme de 26 minutos será um “atestado” de sua admiração pelo modo de filmar de Straub-Huillet. Junto com seu cameraman Ingo Kratish, a câmera entra *in loco*, realizando registro cinematográfico precioso. Diferente de Bresson, os Straubs não escreveram livros ou saíram a público para falar explicitamente sobre sua forma estética. O ato de Farocki é, portanto, produtivo – assim como mais tarde será também *Où gît votre sourire enfoui?* (2001, doc.), de Pedro Costa, que também explicitou características da forma strauberiana de trabalhar. Especificamente, o documentário de Farocki grava dois sets de filmagens do filme. *Relações de classes* (Straub-Huillet, *Klassenverhältnisse*, 1984, 127', ficção) narra as diversas e insólitas dificuldades do jovem Karl Roßmann (Christian Heinisch), de 16 anos, que se encontrava exilado nos EUA, em razão de ter tido relações sexuais com a empregada dos pais. Delamarche (Harun Farocki) e Robinson (Manfred Blank) são os amigos de Karl Roßmann. Não há nenhum comentário em *off* no registro. Seu único interesse é filmar os trabalhos de direção. Straub e Huillet, sentados, observam e comentam atentamente as atuações dos atores. A língua alemã torna-se uma preocupação estética. O andamento da cena é pensado e repetido minuciosamente. Discursos, entonações, pausas, gestos, “codas” entram em pauta. Straub parece ter em mente uma estética musical e teatral que transpõe ao universo cinematográfico para avaliar seus atores, em suas falas e gestos. Tanto que destes campos variados ele empresta variados termos para expressar suas intenções. Aparecem também referências a cenas de outros filmes, que ajudam Straub a explicar como concebe as cenas, planos, sequências. Aos poucos, apreciamos a “programação intensiva” de atores dos Straub.



Fotogramas – Straub-Huillet na preparação de uma cena de “Amerika”

### - **Filmtip – telecríticas**

Na década de 1980, por meio da série televisiva do canal WDR, Farocki faria quatro *Filmtip* (de 7 minutos, aproximadamente) – um tipo de *trailer*, ou melhor, de “recomendação crítica” de um filme. Com o fim da revista *Filmkritik*, ele entraria mais vezes neste nicho de produção televisiva que apresentava os filmes em cartaz nas salas de cinema ou da televisão alemã. Suas escolhas, obviamente, não seriam aleatórias. Pelo contrário, refletiam suas admirações estéticas e políticas e nos ajudam a revelar um pouco mais sobre suas influências e trajetórias. Assim, a ficção *A morte de Empédocles* (*Der Tod des Empedokles oder: Wenn dann der Erde Grün von neuem Euch erglänzt*), lançado por Straub-Huillet em 1987, fará parte da lista de recomendações. O filme é uma adaptação da obra da peça de Friedrich Hölderin, que conta a vida do filósofo de Agrigento, na Sicília. Empédocles é um pré-socrático, ser de profunda inspiração, que luta pela democracia e contra as tiranias dos sacerdotes oligarcas. *A morte de Empédocles* foi rodada exatamente nesta região da Itália, recuperando não somente elementos de figurinos mais também de elementos naturais. Além desses elementos que aparecem nos quadros fixos do filme, há também outra forte definição estética, bem característica dos Straub: o cuidado estrutural com a língua, na sua dimensão de oralidade. A adaptação da peça prima por seu valor material. Farocki se interessaria em fazer uma entrevista com o ator que fez o papel de Empédocles (Andreas von Rauch), perguntando-o sobre: o tratamento linguístico dado ao texto de Hölderin; as relações entre capacidade de memória e o entendimento; e as

formas de entonação, dinâmica, inflexão etc., o que faríamos vê-lo continuando seu estudo da “pedagogia strauberiana”.

O *dinheiro*, de Bresson (*L'Argent von Bresson*, 1983, 30') é um *filmtip* dirigido com os amigos da revista Filmkritik (Hartmut Bitomsky e Manfred Blank). 1983 seria o último ano da revista Filmkritik, visto que essa entraria em crise financeira. O cineasta francês Bresson era um dos autores que a revista tinha despertado interesse e estudos. Bresson era um modelo de seriedade, pois sempre procurava a relações entre seus dispositivos, valores éticos e conjecturas político-econômicas. O *filmtip* aparece como uma homenagem que a revista dedica quando ela chega ao fim. Neste, buscaria-se fazer observações acerca da fotografia, das narrativas, dos atores não-profissionais apanhados como “modelos” da vida real, da câmera buscando os detalhes, da montagem seguindo o movimento social da “dança” da nota de dinheiro falsa etc<sup>54</sup>.



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

---

<sup>54</sup> Farocki faria ainda outras duas recomendações, *Le Thé au Harem d'Archimedes* (*Filmtip: Tee im Harem des Archimedes*, 1985, 7') e *Kuhle Wampe* (*Filmtip: Kuhle Wampe*, 1986, 6'). O primeiro apresenta a obra autobiográfica de Mehdi Charef, jovem escritor e cineasta, argeliano, imigrado pobre para a França. O diretor Charef era ainda operário de uma fábrica quando escreveu o livro homônimo. Farocki parece se interessar principalmente pela dimensão expressiva do filme, em um momento em que buscava encontrar alternativas de criação. Os comentários do *filmtip* se limitam a apresentar a trama da história. Por sua vez, o *filmtip* sobre *Kuhle Wampe* (1932) tem um valor histórico e estético. A obra introduziu a estética de Brecht no campo cinematográfico. É uma obra de vanguarda, na qual o diretor búlgaro Slatan Dudow havia estudado a montagem de Eisenstein. O roteiro seria co-escrito com Bertold Brecht, apresentando uma narrativa com *montagem fragmentada*: interrupções, contrastes, citações, voz em *off*. A narrativa conta a história da situação da classe trabalhadora em 1931, em Berlim, durante a República de Weimar. Podemos observar variadas “citações” de *Kuhle Wampe* que apareceriam no filme *Entre duas guerras*.

#### **IV – DISPOSITIVO OBSERVACIONAL DO CAPITALISMO – *entrar nos laboratórios do capitalismo midiático***

O estilo observacional de Farocki começa na década de 1980, no mesmo período que se estabelece sua *arqueologia política das imagens*. O documentário *Uma imagem*, de 1982, demarca o momento em que o cineasta experimenta um *dispositivo cinematográfico* no qual almeja alcançar uma maneira particular de mostrar um espaço midiático e a vida coletiva dentro dele. O dispositivo cinematográfico, de forma geral, busca compor uma experiência sem roteiro definido e sem uma definição *a priori* daquilo que seja a 'imagem boa ou ruim'.

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra [...] (MIGLIORIN, 2008, p.29).

No caso de Farocki, a opção será a mais *desprogramada* possível, partindo de um *objet-trouvé*: literalmente encontra, ao acaso, aquilo que se poderia se qualificar como um *laboratório* do capitalismo midiático (seminário, sala de aula, estúdio fotográfico, workshop, sala de negócios, *talk-show* etc.). Será, também, um gesto de *entrada e instalação* neste recinto – de forma a garantir uma “[...] estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo” (*Ibidem*). E será, por fim, o estabelecimento de uma relação com o *laboratório*, em que o cineasta se reserva a ser um *personagem-câmera*, *personagem-som* e *personagem-iluminação*. Aqui, “filmar o real”, pensar o *cinema vérité* torna-se, portanto, um “cinema direto”, tal como expressou o cineasta:

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

O objetivo privilegiado é observar: fixar os olhos em algo, alguém ou a si mesmo; considerar com atenção, com aplicação; ver-se mutuamente; estudar. É assim, neste observar através de seu dispositivo cinematográfico, que se destaca um olhar para outros dispositivos, isto é, para aqueles que agenciam poderes, em suas dimensões de inscrições, discursos, cartografias, gestos, técnicas, automações, indicadores etc.

### **WISEMAN – cinema-dispositivo**

O documentarista americano Frederick Wiseman é, certamente, o maior expoente do cinema-dispositivo para Farocki, tendo um *cinema direto* pouco habitual. Wiseman também começa sua carreira no final da década de 1960, com um filme no qual ele *entra* em um instituto psiquiátrico para mostrar a situação e a multiplicidade de atores deste lugar, sem seguir um roteiro prévio, sem querer controlar os discursos ou gestos *dos outros*; apenas sua câmera prima por autoria, de "discurso" ou, se quisermos, de ficção. E é exatamente aqui, na sua câmera, que temos a maior preciosidade: gestos em *close-up*, *décadrages*, *zooms*, enquadramentos inusitados, registros em movimento (acompanhando uma conversação, ou uma ação qualquer). São infinitos os tratamentos dados com o aparelho cinematográfico. Como em filmes do documentarista e fotógrafo francês Raymond Depardon, um universo aparece: tratar efetivamente a câmera como singular, central – o *dispositivo-câmera*, o *olho-câmera*.

Contudo, nos registros de Farocki e de Ingo Kratish, a retratação permanecerá mais tímida, e isto devido aos espaços reduzidos, “laboratoriais”, provisórios, que Farocki encontrou e acreditou adequado registrar. Wiseman, ao contrário, durante toda a sua carreira, procurou entrar em grandes e complexos espaços e instituições de interações sociais dos EUA<sup>55</sup>. Se Wiseman havia se devotado às instituições e espaços públicos – nas suas burocracias, expressões de classes, problemas, lutas sociais, preconceitos, entretenimentos etc., isto é, se ele havia exposto um olhar mais diretamente sociológico e de “macropoder”, Farocki, procuraria retratar os lugares de “micropoder”, de programatização e interação com dispositivos midiáticos. Ambos se afastam de um caráter meramente “denunciativo”, polemista em seus trabalhos; ambos também trabalham na imersão – Wiseman, de forma extensiva, pois suas instituições e eventos gerados são constantes e ordinários; Farocki, de forma intensiva, pois seus laboratórios são eventos curtos e esporádicos. E, ambos, por fim, tiveram, por decisão e gosto, suas próprias regras, modelos, critérios de filmar e demonstraram com isso persistência e refinamento contínuo.

Wiseman, certa vez, declarou – e Farocki seguramente concordaria –, que o essencial deste tipo de filme é, em primeiro lugar, captar os eventos em sua própria ocorrência (cinema direto):

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

Nessa mesma entrevista ele explicitaria outro entendimento que Farocki também advogou em seus filmes observacionais, a saber, que há um inevitável encontro com o ato de *ficcionar* ao realizar esses filmes:

---

<sup>55</sup> Wiseman entraria em instituto psiquiátrico (*Titicut Follies*, 1967), em central de ajuda social de Nova York (*Welfare*, 1975), em grande colégio (*High School*, 1968), em tribunal (*Juvenile Court*, 1973), em hospital das clínicas (*Hospital*, 1970), na universidade de Berkeley (*Berkeley*, 2013), no Central Park (*Central Park*, 1989), em grande estação de sky (*Aspen*, 1991) etc.

O trabalho de dar uma forma é como o de um filme de ficção, porque tenho que construir uma estrutura dramática que funcione. Seja lá o que isso signifique. Mas isso é feito na edição porque, antecipadamente, não tenho ideia de como será a estrutura do filme ou as ideias que terei. Isso é muito semelhante ao processo de escrever um filme de ficção, algo que se faz antecipadamente. Há elementos na edição de um documentário que são semelhantes a escrever um filme de ficção. Em especial na construção de seus aspectos formais. Em termos de temas, o modo como se lida, por exemplo, com metáforas ou com ideias abstratas é, em termos de imagens e de relacionamento com imagens, semelhante<sup>56</sup>.

### **FOUCAULT – observar o biopoder**

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

É nos termos acima que a obra de Foucault cria um interesse evidente em Farocki. E seus filmes observacionais se traduzem exatamente nesta abertura de pensar a cidade, a partir da observação de dispositivos micros de (des)individualização ou de subjetivação (sujeição/liberação). O estudo dos laboratórios do capitalismo midiático de Farocki é, em termos foucaultianos, um estudo da física ou da anatomia do poder enquanto uma tecnologia de

---

<sup>56</sup> Declarações de Wiseman para o programa *Roda Viva* (16/04/2001). Disponível em: [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/244/entrevistados/frederick\\_wiseman\\_2001.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/244/entrevistados/frederick_wiseman_2001.htm) (Acesso: 03/01/2015).

produção de subjetividade (dispositivo de subjetivação). O cineasta quer, com isso, efetivamente *demonstrar* – e tal ato é uma *tomada de posição*: buscar tornar algo público, para que seja debatido, “estranhado”, explorado em suas diferentes facetas, para expô-lo fora da *normalidade* que o re-produz. Seus documentários, na linha de Wiseman, criam no espectador uma oportunidade de presenciar aquilo que o pensador francês escrevia: em uma sociedade, não há lei sem normas (ou melhor, a vida urbana mostra o contrário: há mais normas sociais e técnicas do que leis escritas); não há instituições sem regras (ditas, não-ditas) e não há liberdade sem, ao mesmo tempo, dimensões diversas de sujeição.

Com um dispositivo observacional não é preciso trabalhar a “favor” ou “contra” as imagens. Elas servem, em primeiro lugar, para aprofundar diretamente um ângulo da realidade, isto é, efetivamente, como disse Farocki, “mostrar realidades que são conhecidas, mas apenas mostradas superficialmente ou como ilustração para outra coisa” (FAROCKI, 2013f). Nas cidades modernas, havia advertido Foucault, as relações sociais foram crescentemente *governamentalizadas* (por dispositivos). Como veremos, podemos pensar que somente em seu último trabalho observacional, *Sauerbruch Hutton Arquitetos* (2013), Farocki não gostaria que assistíssemos os filmes tendo em mente aquela inquisição fundamental do crítico da modernidade Foucault: que preço temos que pagar por produzir tais *positividades* de expressão humana e técnica? (ARAÚJO, 2001).

#### ▪ **APRESENTAÇÃO DE OBRAS**

Uma reunião de seminário, um trabalho de uma agência de publicidade ou um *set* fotográfico de uma revista podem durar algumas horas ou alguns dias. Farocki acompanha do início ao fim cada evento, optando pela ausência de entrevistas e de comentários, porém, às vezes, ele emprega intertítulos, para demarcar mudanças temporais ou informar nomes. Em tais filmes, o cineasta deixa para “depois” – em suas entrevistas, artigos e debates públicos – a tarefa de dar sua opinião e relatar sobre o evento que registrou (requerendo a mesma posição do espectador). Logo, suas intenções serão a favor de um espectador-

etnógrafo que obtenha uma *percepção* total do acontecimento. Assim, sem buscar interpretação prévia, o que temos é “simplesmente” uma câmera – ou duas, Ingo Kratish e Farocki – que persegue com uma atenção minuciosamente, como um convidado silencioso, tímido e curioso, os diálogos e gestos que constituem ambientes de enfática expressão midiática. Segue abaixo uma apresentação de quatro percursos<sup>57</sup>.

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

*Uma imagem* (*Ein Bild*, 1983, 25', doc.) é lançado no mesmo ano em que Farocki finaliza o vídeo de observação no *set* de filmagens dos Straub. Farocki viaja de Berlim a Munique para entrar em outro *set*, o de fotografia, nos estúdios da revista *Playboy* da Alemanha Ocidental. Ele observará os quatro dias de trabalho para a confecção de fotos da garota que será capa da revista. O documentário percorre as várias etapas para constituição do trabalho, desde a montagem do cenário, preparação de iluminação, disposição das câmeras fotográficas... até a chegada da modelo, sua disposição no cenário, retoques e obtenção das provas fotográficas. A câmera segue os trabalhos vis-à-vis ao *set*, movimentando-se em ângulos e dando atenção aos detalhes das materialidades de mídias envolvidas no processo. Como ele fará mais tarde, em *Natureza Morta* (1997), quando acompanha estúdios fotográficos de publicidade (com queijo, cerveja, relógio de pulso), aqui ele quer observar os modos de confecção dos materiais que desejam vender as *imagens-fetiches*.

---

<sup>57</sup> Aqui, três pontos podem ser assinalados. Podemos lembrar que em alguns filmes – *O que há?* (1991), *Como viver na Alemanha Ocidental* (1990), *Os criadores do mundo de consumo* (2001), *Transmissão* (2007), *Em comparação* (2009) – Farocki utiliza estratégias de dispositivo observacional, mas não constituem integralmente a obra como tal. A caracterização desses filmes é diferente, pois quer unir diferentes fragmentos observacionais de eventos/ambientes que serão ligados a partir de uma ideia maior do autor, aparecendo, em alguns casos, a entrevista ou comentários, ainda que lacônicos. Além disso, havíamos caracterizado a obra *Uma imagem*, de 1983, como a primeira obra de dispositivo observacional, porém, o gosto pela observação e o estilo em formação podem ser vistos já na década de 1970. Filmes como *Make Up* (1973), *Pintor de cartazes* (1974), *Uma pintura de Sarah Schumann* (1978) e *Single. Um registro é produzido* (1979), apontavam para uma atitude essencialmente observacional, ainda que dispunham de entrevista, ou se limitavam a um vídeo. Por fim, neste *item IV*, a apresentação estenderá um pouco mais as análises, uma vez que praticamente não retomaremos os filmes desse item em outras partes da tese.

Farocki contou uma história que evidencia o incômodo do espectador perante o estilo incomum produzido pelo dispositivo observacional. Em 2007, convidado pelo *Goethe-Institut*, ele viajou a Manila (Filipinas) para exibir alguns de seus trabalhos, divulgando assim a cultura alemã. Entre os filmes exibidos, estava o documentário *Uma imagem*:

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

*Palavras e jogos* (*Worte und Spiele*, 1998, 68', doc.) compõem a observação de três programas de auditório. A pequena equipe de Farocki entra nos auditórios (câmeras de Ingo Kratisch, Harun Farocki e Ludger Blanke) para filmar um *talk show*, um programa de jogos entre famílias e outro para público jovem. Localiza-se, portanto, três programas de televisão populares da televisão alemã naquele ano. Para cada um, Farocki realizará uma montagem tentando introduzir os acontecimentos sucessivos que vão incidindo nos roteiros de produção dos programas: a preparação de roteiros e seleção de participantes; os ensaios com os participantes e a platéia; os acompanhamentos do programa ao vivo e seus bastidores. Nos documentários, veremos a imagem da descaracterização da espontaneidade de um evento por meio de um alto “controle estético” dos participantes.

Serão constantes as cenas de proibições e ajustamentos de gestos e palavras. O estúdio de televisão parece ser o lugar ideal para efetivar um simulacro: observamos as iluminações controladas eletronicamente, os *prompts*, as múltiplas câmeras, a sala de controle; os assistentes em frente, lados, atrás, por todas as partes. A carga excessiva de controle objetiva uma comodidade “cosmética” no espectador. Temos a certeza de que, mesmo que o programa venha a ser ao vivo, ainda assim ele é apenas uma reprodução técnica dos

ensaios. O programa de auditório representa um laboratório de produção de imagens “fáceis”, pronta a ser consumida, fluida ao espectador/consumidor. Como escreverá Farocki, a própria população se transforma em “matéria-prima barata” que compõe os programas.

**- Laboratório-indivíduo: vender a si mesmo**

A *doutrinação* (*Die Schulung*, 1987, 44', doc.) registra um evento que começa no dia 29 de agosto de 1986, na pequena cidade de Bad Harzburg, no centro da Alemanha. Estamos em um seminário empresarial comandado por um instrutor presunçoso, que quer transmitir aquilo que ele diz ser o ensinamento essencial do princípio mercantil: *vender a si mesmo*. A platéia (alunos) é formada por pequenos comerciantes e gerentes. A câmera acompanha o instrutor, como se fosse o aluno mais atento, obsessivo do seminário. O seminário começa com uma demonstração de “inércia cerebral”. O instrutor pede a um aluno que repita várias vezes uma cor e, logo após, ele faz uma pergunta em que a resposta é outra cor. O aluno responderá erroneamente a palavra repetição pelo simples fato de ser entregue a uma pulsão indutiva (irreflexão). A demonstração pode ser o lema do seminário: transformar pulsões em atos ou transformar atos em pulsões é a melhor maneira para vencer o jogo competitivo. E o ensinamento do instrutor é propriamente isso: vencerá quem ganha o jogo competitivo. De tal modo, o instrutor-doutrinador se preocupa com um regime de discurso e gestos (mediatização do corpo). Nos cinco dias de seminários, a rotina que se instaura é a de performatizar regras de retórica, de se portar em público, de controle emocional. E ele intenta relacionar isto com o psicologismo de autoajuda na moda nos anos 1980, “ser positivo”: o ideal de estratégia mercantil para garantir persuasão e lucros.

Farocki relataria que, na época em que o documentário foi televisionado na televisão estatal alemã, ele recebeu cartas pedindo que o diretor emitisse sua opinião sobre o filme. Acostumados com o “julgamento instantâneo” dos materiais televisivos, os espectadores ficaram desamparados. Isto era o maior indício de que seu trabalho tinha sido bem sucedido. Farocki conseguia assim se

afastar da pessoa que ele havia retratado com a câmera (o instrutor), ou seja, colocava-se na posição exatamente contrária a de um doutrinador<sup>58</sup>.

Em *A entrevista (Die Bewerbung, 1997, 58', doc.)*, Farocki retrata agências de empregos que oferecem cursos para ensinar aos desempregados (ou aos jovens de escolas) como devem se portar em uma entrevista de emprego:

Filmamos os indivíduos desempregados desde há muito tempo a quem a secretaria de assistência social havia obrigado a ingressar no curso [...]. Indivíduos que não haviam terminado a escola primária, universitários, profissionais com pós-graduação, desocupados e gerentes de segunda categoria, todos eles deviam aprender a se oferece e vender a si mesmo<sup>59</sup>.

A década de 1990 é o momento em que a simples “venda da força de trabalho” vem a ser muito pouco para garantir um posto ao proletário. É preciso agora saber as estratégias do jogo e de submissão gestual-discursiva para obter um emprego. No filme, os registros da câmera em detalhes nos mostram que os exercícios em uma agência de recursos humanos e em escolas de gerência e de administração em Berlim envolvem: cuidados em abrir e fechar as portas, controle dos gestos das mãos, postura, táticas de diminuição do nervosismo, poder de autoanálise e demonstração de gestos faciais astutos, firmes, na hora de discutir o salário. Diante dessas exigências sutis, Farocki realiza, em alguns momentos, uma montagem que tenta enfatizar (técnica de câmera lenta) os atos de “readaptação” dos alunos, que, às vezes, ainda cometem erros, dando ainda maior destaque às imagens. O paradoxo se torna evidente: o jogo da capitalização do corpo é um jogo de submissão do corpo. Assistimos a um *corpo-mídia* tendo de ser demarcado, automatizado.

No filme *A entrevista* eu percebo que as pessoas se submetem como em Kafka: o chefe ou a empresa são como se fosse Deus. Ocorreu a Kafka relacionar o mundo do trabalho com a religião. Em minha juventude, eu

---

<sup>58</sup> Farocki ainda faria outro vídeo observacional na mesma estratégia. *Imagem e Venda ou: como você pode ser um sapato? (Image and Umsatz oder: Wie kann man einen Schuh darstellen?, 1989, 52', doc.)* que mostra os jogos de discurso e estratégia de criação de desejos, de convencimento e venda em um *workshop* para vendedores.

<sup>59</sup> Trecho de sinopse do filme no *site oficial* de Farocki

sabia que isso havia mudado, mas de repente esta ideia voltou a se instalar com a indústria atual [...] (FAROCKI, 2003d).

Contudo, em vários gestos das pessoas que participam dos cursos fica-se a impressão de que, apesar do consentimento inevitável que a situação exige, ninguém parece *crer* que aquelas máximas, ordens, moralidades, códigos corporativos devam ser levados a sério. “Isto é um jogo e somos considerados párias para muitas pessoas”, diz um dos instrutores a uma aluna que olha com demérito algumas prescrições que ferem sua ética. São os doutrinadores de plantão nos laboratórios do capitalismo em tempos de crise. Farocki resume seu estudo observativo com uma ironia: “Conhecemos uma jovem que havia participado em meia dúzia destes cursos. Provavelmente jamais encontrará trabalho, a não ser que eles a permitam dirigir tais cursos”<sup>60</sup>.



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

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

“O tempo é curto”. Esta é primeira frase de *Não sem risco* (*Nicht ohne Risiko*, 2004, 50', doc.), tão logo os proprietários da agência financeira de *venture capital* e seus clientes (gerentes de uma empresa) sentam à mesa de negociação. O documentário é uma interessante observação sobre a entrada de uma empresa no jogo de captação financeira (investimento via empréstimo). Farocki entra em um laboratório que *locus* sensível de funcionamento do capitalismo<sup>61</sup>. A operação de capital de risco é, assim, uma

<sup>60</sup> Trecho de sinopse para o filme, no *site oficial* de Farocki.

<sup>61</sup> Como argumenta Lazzarato (2011), o atual paradigma socioeconômico não seria mais o da simples troca econômica ou simbólica, mas aquele centrado no crédito; do lado do trabalho, o cidadão comum como o *ser endividados*; do lado do capital, o *ser da mutação*

operação tanto sob o signo da especulação, das decisões a curto-prazo, da pulsão por rendimentos rápidos, como também uma operação que quer ser altamente racionalizada (como é o caso da empresa de pequeno porte do filme).

No documentário, os gerentes-clientes tentam a todo custo demonstrar a confiabilidade de seus negócios. Esse seria o melhor discurso para requerer uma menor taxa de juros especulativos com a empresa de *venture capital*. Para o espectador compreender o tal contexto, Farocki *corta* as imagens do evento-negociação para inserir uma animação e apresentar uma página do site de divulgação da empresa (apreendemos: é uma empresa de engenharia eletrônica que deseja fabricar um aparelho de medição de torque sem contato físico, por campo magnético). Por diversas vezes, a conversação se dá em torno das possíveis garantias do produto (a patente, a produção e venda dentro de uma data e quantidade esperadas etc.). São então longas sequências de discursos competentes, pragmáticos, com avaliações quantitativas, precavidas, jurídicas e, por fim, com “palavras de honra”. Ao final, estipula-se quatro anos para os clientes valorizarem a sua empresa; caso contrário, ela será liquidada.

Como frequentemente acontece nestes ambientes, o negócio de capital de risco via uma inovação tecnológica (algo que, como sabemos, Farocki nunca deixou de estudar). De tal modo, uma cena no documentário simboliza as dimensões, de promessa e dúvida, no momento de introdução de uma nova tecnologia na sociedade: os clientes se dirigem para o escritório de negociação; a câmera dentro do carro mostra o GPS automotivo indicando a trajetória. Um dos sujeitos avalia exatamente tal agenciamento da máquina, dizendo: ‘às vezes, é seguro, e até mesmo [o aparelho] me mostra um trajeto melhor em um lugar que conheço há anos; às vezes, ele falha, pedindo-me para virar na direção em que eu sei que é errada’.

Nos últimos minutos do documentário, todos estão em um restaurante. A negociação foi bem sucedida, o contrato firmado e uma *relação legal* instituída. Anteriormente, na mesa do escritório, especulações diferentes tiveram

---

*continua*, movimentando empréstimos, competitividades, riscos. Enfim, todos em uma subjetivação altamente de capitalização da vida.

que ser, de alguma forma, altercadas. Agora, na mesa do restaurante, porém, ideias e visões de mundo divergentes aparecem e transcorrem sem pragmatismo ou finalidade. Era uma imagem significativa de que já não estávamos mais no jogo reservado aos interesses de especulações com capital.

*Um novo produto (Ein neu es Produkt, 2012, 36', doc.)* é um documentário em que Farocki entra em um laboratório empresarial de inovações arquitetônicas no porto de Hamburgo. O projeto HafenCity ambiciona a reurbanização do antigo porto, situado próximo ao centro da cidade. Escritórios, hotéis, lojas, edifícios oficiais e áreas residenciais irão substituir uma área ocupada até então por armazéns. São mais de 2 km<sup>2</sup> de reurbanização, sendo, em 2012, o maior empreendimento da Europa, em termos de extensão. O objetivo central do documentário é observar os trabalhos da empresa de consultoria Quickborner Team, responsável pela idealização e confecção do novo *design* e *layout* de trabalho dos escritórios dentro do porto<sup>62</sup>. Nomeadamente, o cineasta exhibe o caso da corporação de telecomunicações europeia Vodafone. A consultoria e a empresa cliente estão em uma reunião de *brainstorming*. A câmera acompanha os participantes que seguem à risca os pontos levantados e registrados na lousa, por meio de infográfico e listagem dos assuntos tratados. O que eles discutem de forma intensiva é, propriamente, o novo “conceito corporativo”, isto é, qual será a materialidade dos *designs* e *layouts* da empresa que materializará a nova “camisa” que os funcionários irão vestir, adequando-se assim aos padrões de trabalho.

O novo conceito corporativo prezará pela “elegância”, “praticidade” e, principalmente, criação de espaços intercambiáveis, que facilitem a formação de “campus” de trabalho – diminuindo ao máximo a separação entre setores coletivos e os espaços privados dos trabalhadores (“modelo empresarial *co-working*”). As intenções devem seguir o atual *status* da vida onipresente,

---

<sup>62</sup> Notemos que esta situação de estudo será semelhante ao de *A apresentação (Der Auftritt, 1996, 40', doc.)*, documentário em que Farocki observou pela primeira vez uma agência de publicidade em diálogo com seu cliente. Acompanhamos a conversação no momento em que a agência apresenta suas diferentes amostras de materiais publicitários: um comercial televisivo e uma infinidade de variantes de cartazes de venda para o produto *Eyedentity* (uma tecnologia óptica).

virtualizada – diminuindo os espaços privados e buscando uma maior produtividade capitalista a partir do aumento das interações. “Estamos a pensar a própria vida privada dos funcionários”, diz um participante da reunião. O horizonte de discussão é a “captura” do trabalhador em qualquer lugar, advogam que este seria o princípio para uma empresa que anseie sucesso.

Como em *Não sem risco*, Farocki expõe as animações 3D dos empreendimentos – da Vodafone (e da Unilever) em HafenCity. Observamos então escritórios *fluidos* e espaços que auferem uma disposição semelhante a de um *shopping center*. Aqui, estamos longe do “taylorismo”, como o próprio consultor afirma. O trabalhador se torna “livre” para se movimentar, desde que as novas formas técnicas de trabalho o façam continuar “vestindo a camisa da empresa” em todos os lugares. Em entrevista, Farocki (2012c) iria salientar que, ao querer forjar um sentimento de comunidade dentro das corporações, surgiria nestes novos espaços empresariais um “estranho” tipo de “socialismo capitalista” entre os funcionários com altos salários– e tal dimensão poderia revelar um atual contexto alemão na organização do trabalho:

Ao observar a atividade deste grupo de consultoria se chega à conclusão de que somente uma sociedade extremamente rica se pode dedicar tanto esforço a organizar o trabalho administrativo e a colocar em palavras sua organização. Tem que ser uma sociedade muito rica, uma sociedade em que seja possível (e esse é um dos postulados do grupo consultor) avaliar os funcionários de uma empresa não somente para que alcance objetivos comerciais, mas também para que se possa obter um *work-life-balance*, ou seja, que tenha tempo para sua família e cuidado com a vida profissional. Ao mesmo tempo, a Alemanha aumenta o número de pessoas que trabalham por um salário que não os permitem viver. O crescimento da riqueza da sociedade conduz ao crescimento da desigualdade (FAROCKI, 2013a, p.287).

#### **- Laboratório-criação: “imagens amáveis”**

O documentário *Sauerbruch Hutton Arquitetos* (*Sauerbruch Hutton Architects*, 2013, 73', doc.) entra na empresa internacional de arquitetura *Sauerbruch Hutton*, com sede em Berlim. Fundada em 1989 pelos arquitetos Matthias Sauerbruch e Louisa Hutton, tornou-se famosa por conceber

arquiteturas importantes, tais como: o complexo de imóveis *GSW Headquarters* (Berlim, 1991), o edifício público *KfW Westarkade* (Frankfurt, 2010), considerado o de maior economia energética do mundo; o residencial *Zac Claude Bernard* (Paris, 2011) e o *Museu M9* (Veneza, 2013). O estilo dos arquitetos é geralmente marcado por suas fachadas com janelas policromáticas, que ganham certa modulação de cores; e também marcado pelas suas disposições visuais de *designs* e *layouts* internos – que exploram desenhos não linearidades e praticidades, almejando tornam os espaços sustentáveis ambientalmente.

Durante três meses, Farocki visitou as operações de idealização e concretizações de alguns empreendimentos da empresa, e ele explicitou o porquê, na sinopse do filme: “A estrutura desses dois arquitetos me atrai. Eles são pródigos com as ideias enquanto permanecem dedicados com a eficiência ecológica. Eles são brincalhões, sem ser arbitrários. Eles estão ligados com a linguagem formal da modernidade, sem serem dogmáticos”. A montagem conjuga os trabalhos em três diferentes fases, de concurso, construção e desenvolvimento. Em Laval e Strasbourg (França), idealizam e tentam projetar propostas para os concursos públicos da *Cité de la Réalité Virtuelle* e de um prédio para imóveis mistos; em Veneza, vemos imagens do desenvolvimento de móveis e utensílios internos (design de cadeiras, maçanetas); e em Postdam (Alemanha), observamos os arquitetos debatendo com representantes públicos de um prédio universitário as cores da pintura externa.

Assistimos a uma conjunção de engenheiros, desenhistas, projetistas, designers, arquitetos, que se encontram em contínuos processos de discussão e autocrítica das propostas. As operações vão passando do estágio de idealização aos de concreção. O cineasta parece estar interessado exatamente neste movimento de teorizações, debates e empreendimentos concretos. E isto faz com que o filme destoe dos demais dispositivos de observação de Farocki, no sentido em que neste, em primeiro lugar, o autor tem uma profunda admiração pelos trabalhos da empresa. Na apresentação do filme em Paris, no evento *Cinéma du Réel* de 2013, uma entrevistadora perguntou a Farocki se a obra havia sido encomendada. A resposta dele foi contundente:

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

Tal fato não era inédito. Como em *Uma pintura de Sarah Schumann* (1978) e em *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando no fragmento de 'America'* (1983), Farocki praticava um tipo de observação em que as imagens que mostrava eram totalmente imagens que ele admirava ao observar as operações da pintura e do casal cineasta. Em 2013, a observando era então dos arquitetos Sauerbruch e Hutton gerenciando e distribuindo as operações arquitetônicas. A respeito, Farocki notaria ainda:

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



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

## V – INSTALAÇÃO – *diante do espectador emancipado dos museus*

Entrando nos anos 1990, Farocki recebe um convite de trabalho vindo do Museu de Arte Moderna de Villeneuve-d'Ascq (França); e, nessa ocasião, ele percebe e começa a explorar uma mudança na concepção e circulação de obras de artes nos museus, mais aberta para diferentes produções artísticas. Sua primeira instalação ocorrerá em 1995, nesse museu.

Esta época coincidirá com a mudança de Farocki para os EUA, onde ele assume o cargo de professor de cinema na Universidade de Berkeley (período de 1993 a 1999). Do cinema ao museu, algumas coisas mudam. A alteração de ambiente estimulará Farocki a experimentar novas estratégias, que levarão principalmente à justaposição de estilos. A *sala de cinema* sempre se caracterizou como um dispositivo bem específico: sala escura, projeção, tela grande, cadeiras, silêncio, sessões... Estas características, apesar de terem se aperfeiçoado ao longo do tempo, não alteraram em sua essência. A *sala de museu*, por sua vez, caracterizou-se cada vez mais como um espaço 'a ser ocupado', isto é, de *instalação*, sem caráter fixo, sendo modificáveis os termos que lhe dão conteúdo, experimentações, arranjos. De tal modo, nos museus, os espaços de instalação foram sendo demarcados por um ambiente em que o *objeto temporal cinematográfico* se decompõe de uma maneira fundamental. Como hoje nas interfaces digitais diversas dos dispositivos eletrônicos pessoais, o audiovisual em museus, muitas vezes, é experimentado de uma forma fragmentada, fato este que permitiu ao teórico do cinema Jacques Aumont sentenciar o aparecimento de um "período pós-cinematográfico": "toda apresentação que me deixa livre de interromper ou de modular esta experiência já não é mais cinematográfica" (AUMONT, 2013). Raymond Bellour, é outro teórico do cinema a se encontrar com esta problemática: "A experiência de projeção de um filme em sala, no escuro, no tempo prescrito de uma sessão mais ou menos coletiva, tornou-se e manteve-se como a condição de uma experiência única de percepção e de memória, definindo seu espectador; e toda situação diferente disto altera mais ou menos esta visão"<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Entrevista à revista *Cahiers du Cinéma* (nº 683, Novembro, 2012). Ver também a sua coletânea de artigos sobre o assunto, publicada no livro *La querelle des dispositifs: cinéma, installations, expositions* (BELLOUR, 2012).

Nos espaços dos museus aparece um “cinema de exposição” ou “cinema expandido” (DUBOIS, 2004a). Além da possibilidade de multiplicação de ações dos espectadores, há a tendência de multiplicação de telas e efeitos espaciais e temporais: telas desdobradas, quintuplicadas, em linhas oblíquas, paralelas, em frente e verso; em tempos breves, muito breves, longos, muito longos, infinitos, em repetição automática. Em relação a isso, o crítico de cinema Volker Pantenburg (2010, p.162-187) pôde sistematizar três teses que tentam explicar o estreitamento e/ou a convergência entre o cinema tradicional e as artes visuais dos museus: a tese de *emancipação* (cineastas vão em busca de maior liberdade, indo contra a “rigidez” do cinema); a tese de  *fusão* (cinema e artes plástica se encontraram inevitavelmente, devido ao processo de convergência tecnológica); e a tese de *canibalização* (o encontro veio a partir do conflito de interesses, por questões financeiras, orçamentos, questões conjunturais etc.).

Certamente – como veremos a frente –, em Farocki, todas as três teses podem ser dispostas como razões para a sua última *road not taken*. Contudo, seus diálogos com os museus não representará o abandono do cinema. Pelo contrário, ele quase sempre procurou as condições para realizar, para a mesma obra, uma instalação e um filme. Ora, se o cineasta alemão se aproximou de artistas “de museus” – como Douglas Gordon, Rodney Graham e William Kentridge – foi mais pelo fato de que tais artistas, vindos das artes visuais, e trabalhando muitas vezes com vídeos dentro dos museus, são também *operadores de mídias* como Farocki. O fato da “entrada” de Farocki aos museus não é central para destacar o valor de proximidade entre eles.

Em outro artigo, Pantenburg discutiria as conjecturas políticas em relação a esta mudança dos museus. Para isso, ele lembraria um argumento de Roger Buergel, diretor artístico do Documenta 12:

Roger Buergel [...] deu a entender que há uma possível objeção ao que eu chamaria de ‘teorias de emancipação’ da imagem em movimento. Em um artigo de 2001, ele associou a flexibilidade do espectador passear pelas galerias do museu com o tema foucaultiano que adotariam as ideias de poder e controle, em vez de lidar as com

estruturas de poder impostas. Em seu relato, o museu é um dispositivo adequado para uma nova forma de governamentalidade: 'O conceito ético que redefine o comportamento individual segue a ética da política neoliberal: a escolha individual, atuação autônoma, governo do seu próprio destino, da auto iniciativa e da vida autodeterminada. O museu poderia ter sido desenhado para fornecer essa configuração' (PANTENBURG, 2008, p.5).

Sem dúvida, é seguramente possível realizar uma associação entre a atual *sociedade de controle* e os espaços dos museus; contudo, ao custo de restringir o tempo do "desinteresse" das artes e dos corpos nos museus ao tempo do interesse pela governamentalidade dos corpos no capitalismo. Em relação a Farocki, ele esteve longe de dar créditos a esta redução, notando, desde o início, as aberturas inéditas de crítica, liberdades e formas diversas de compartilhar pontos de vistas dentro dos museus. Para ele, a possibilidade de manifestação do espaço *público* em um museu é maior ou mais apropriada do que em um cinema. Sobre o museu Centre Pompidou, de Paris, lugar que apresentou sua primeira instalação, Farocki demarcaria a popularidade deste espaço de arte no mundo atual:

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

O que surpreendeu Farocki nos museus foi, principalmente, a disposição "à deriva" dos espectadores, algo que – de alguma forma – representava uma liberação não observada nos espaços de exibição do cinema: "É um pouco uma deriva, passamos por uma exposição, paramos um minuto sobre qualquer coisa, cinco minutos sobre outra, é totalmente diferente de uma sala de cinema onde ficamos sentados durante 90 minutos" (FAROCKI, 2012d). É, enfim, um lugar que reserva um novo papel de mediação entre o artista e o espectador emancipado dos museus; e onde as influências são transversais, isto é, de

diferentes – e, muitas vezes inesperadas – pessoas, modalidades de artes, conjecturas, burocracias etc.

## PROFESSOR

Apesar de dar aulas desde jovem, é propriamente na década de 1990 que Farocki assumirá definitivamente cargos como professor, ganhando reconhecimento e sendo uma influência para novas gerações de cineastas. Seu primeiro posto será no programa de *Film Studies* de Berkeley (Universidade da Califórnia), onde ele passa a conviver e dar aulas com Kaja Silverman, teórica e crítica de cinema da mesma universidade. A experiência de morar um tempo nos EUA será positiva. Em 1993, Silverman escreve um significativo artigo na revista *Discourse sobre Imagens do mundo e inscrição de guerra*<sup>64</sup>. Suas aulas serão consagradas à obra de Godard. O resultado do encontro acadêmico se mostra fecundo e original. Eles lançam assim um livro – *Speaking about Godard* (1998) – em forma de diálogo e versam de forma inteligente e acessível sobre diferentes obras do mestre francês: *Vivre sa vie* (1962), *Le mépris* (1963), *Alphaville*, *Weekend* (1967), *Le gai savoir*, *Numéro deux* (1975), *Passion* (1982) e *Nouvelle Vague* (1990).

Nos anos 2000, Farocki volta a Berlim para lecionar na Escola de Cinema – DFFB (entre os anos 2000-2004). Ministra também aulas no programa de Estudos de Mídia da *Universität der Künste* (2000-2001). Em 2006, passa a ser professor da *Akademie für Bildende Kunst*, em Viena (desde 2004 era professor-visitante). E, nos últimos anos de vida, ocuparia ainda dois cargos: na *Akademie der Künste* de Berlim (de 2009 até sua morte, em 2014); no prestigiado Instituto Internacional de Pesquisa em Cultura Tecnológica e Filosofia da Mídia (*Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie*, IKKM), da Universidade Bauhaus, em Weimar (Alemanha), assumindo posição de 2013 a 2014.

---

<sup>64</sup> Artigo intitulado “What is a câmera?, or: history in the field of vision” (*Discourse*, vol.15, nº3, 1993). O artigo apareceu depois como um capítulo do livro de Silverman, *The threshold of the visible world*, de 1996, obra que Farocki fez leituras e considerações durante a preparação, e da qual a autora deixou a seguinte dedicatória: “For Harun and his productive look”.

Um fato significativo ocorre em 2011 quando Pierre Gras publica o livro *Good bye Fassbinder. Le cinema allemand depuis la réunification*, em 2011. Nesta obra mais atual de história do cinema alemão, o autor inclui (talvez pela primeira vez) o nome de Farocki como um capítulo importante na constituição da nova *Nouvelle Vague* (ou da também denominada *Escola de Berlim*) surgida nos anos 1990. Para Pierre Gras (2011), Farocki e Kluge seriam as “figuras tutelares” do período, de influências diretas e bastante respeitadas. Christian Petzold, cineasta alemão expoente dessa nova geração, tinha começado seu contato com o professor Farocki já nos anos 1980. Ele confirmaria seu reconhecimento ao professor e este participaria da confecção dos projetos de filmes do ex-aluno. Em um interessante trecho de entrevista, falando sobre Farocki (e Bitomsky), Petzold lembra como superou a questão complicada de encontrar um estilo narrativo no mundo contemporâneo:

[...] eles não me ajudaram a sair de uma crise como essa: eles são a crise! Mas, não, isso era ótimo. Eles foram a chave para o nosso desenvolvimento. Nós simplesmente sentávamos e assistíamos aos filmes; fomos bombardeados com uma riqueza de imagens, e eu simplesmente não poderia ter uma câmera em minhas próprias mãos. O mito comum do jovem cineasta – que sempre diz: ‘Eu pego a câmera em minhas mãos e começo a registrar o que estava lá’ – esta ideia romântica do cinema não estava disponível para mim. Mas é claro que isso tinha a ver com a minha biografia: eu tinha adquirido uma pós-graduação, e eu era um intelectual, de modo que qualquer forma de jogar inocente teria um significado falso para mim mesmo. Eu não tinha escolha a não ser fazer filmes por meio da reflexão sobre eles. Uma vez que eu comecei a assessorar Bitomsky e Farocki em algumas de suas produções – em *Die UFA* (1992) e *Um dia na vida do consumidor* (1993), respectivamente –, eu gradualmente comecei a entender; e quando eu estava autorizado a trabalhar com eles na ilha de edição, daí foi quando eu realmente comecei a compreender alguma coisa”. E continua, mais para frente da entrevista, completando: [...] [A]mbos, Farocki e Bitomsky, amam o cinema narrativo. Se você olhar profundamente seus filmes você verá que seus filmes na verdade desejam o cinema narrativo [...]. Eu ainda aprendo mais com eles sobre a arte da narrativa do que com pessoas que são chamadas de contadores de histórias, mas não se interrogam a si mesmos. Eu aprendo mais sobre o cinema americano a partir de Godard do que assistindo os próprios cinemas americanos (PETZOLD, 2008).

## INFLUÊNCIAS TRANSVERSAIS

Ao entrar com suas obras nos museus, o que surpreendeu e agradou Farocki, portanto, foram as diversas influências cruzadas, múltiplas, que pôde experimentar nestes espaços. Esta “entrada”, porém, não se deu de uma forma apenas curiosa e aventureira, mas propriamente por necessidade: “Eu não tinha opção”, chegou a dizer o cineasta. Não havia mais espaço e público para seus filmes em salas comerciais. Ele contava a tragédia que foi a exibição de um de seus filmes mais admiráveis: “[...] quando *Videogramas de uma Revolução* (1992) estreou, em 1993, em dois cinemas de Berlim, havia duas pessoas na platéia” (FAROCKI, 2010, p.77). Em outra declaração, um ano antes [2009], notava: “Museus e galerias mudaram nos últimos 20 anos. Eles se tornaram lugares para as pessoas com interesses diversos se conhecerem; eles não estão somente interessados em artes visuais, mas também em música, teoria, filme, urbanismo” (Farocki *apud* COCCO, 2009).

Em 1993, Farocki conhece a obra *D’Est*, de Chantal Akerman. Ele observa atentamente o empreendimento documental de câmera e montagem da cineasta belga: “Quando eu vi o *D’est* de Chantal Akerman, eu percebi como, a partir de um filme, é possível isolar certos elementos e realizar uma instalação” (FAROCKI, 2007a). Seu gesto a partir daí será de potencializar, em suas instalações, aquilo que ele havia iniciado de outra maneira, com suas montagens ensaísticas. Ele aplicaria, assim, aquilo que chamou de *montagem suave*, nas construções de sequência e simultaneidade através de vários televisores, aperfeiçoando tal montagem nas obras posteriores (como veremos no próximo capítulo).

*Intersecção* (1995), sua primeira instalação, é realizada para a exposição *Le monde après la photographie*, no Museu de Arte Moderna de Villeneuve-d’Ascq (cidade pertence à metrópole de Lille). O curador da exposição Régis Durant convidou diversos artistas importantes para o evento coletivo: Dennis Adams, Lewis Baltz, Hannah Collins, Pascal Convert, Stan Douglas, Jochen Gerz, Jorge Molder, Gerhard Richter, Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, Hiroshi Sugimoto, Bruno Yvonnet. O sucesso da exposição o levaria ainda para outro

evento coletivo – *Face à l'histoire*, no Centre Pompidou (Paris, 1996) –, que Farocki participa com a obra *Trabalhando saindo da fábrica*, transformada em instalação (tal significativo evento seria analisado em vários textos por Jacques Rancière, publicados após no livro *Figures de l'histoire* [2012b]).

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

Farocki e Antje Ehmann (artista, curadora e sua companheira desde 2001), passariam também a realizar curadorias. E seus empenhos com isso foram de mostrar as outras *road not taken* que poderiam tomar o cinema ao se convergir com outras mídias. Exemplos de eventos de suas curadorias: *Bed of Film* (Kunst-Werke, Berlim, 2001), *Cinema like never before* (Akademie der Künste,

Berlim, 2006), *The image in question: War – Media – Art* (Carpenter Centre for Visual Arts, Cambridge, 2010).

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

Se tomarmos o exemplo de *Reconhecer e Perseguir* [2003], é fácil produzir algumas instalações em paralelo com produções de cinema. É como quando você escreve um livro, e você publica artigos utilizando o mesmo material de pesquisa. Em geral, por outro lado, eu tento – mesmo quando eu estou em uma mostra de museu – ser um documentarista e não um artista visual (FAROCKI, 2007a).

Uma das implicações importantes frente as novas formas de concepção, realização e exibição de seus trabalhos estava na percepção da mudança do que vem a ser o *gesto político* no mundo contemporâneo. Para Farocki, haveria uma necessidade de ser mais “periférico”, participativo; menos ambicioso, abrangente:

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

Em outra oportunidade, ele ainda complementaria: “Antes pensava que sabia como se fazia ou ao menos acredita que devia saber. Hoje já me conformo em encontrar novos caminhos para aceder a um tema ou poder participar de sua busca” (FAROCKI, 2013a, p.290). Além das *influências transversais* que encontra nos museus, há também o evidente lugar de “trânsito”, de liberdade, de “emancipação”, que o espectador pode dispor nestes espaços. Evidentemente isto veio a modificar perspectivas, estilos, formas de trabalho, sendo mais

próximas a uma ideia de *compartilhamento* ou *contribuição* e menos de uma *declaração revolucionária* ou de um *discurso político-ideológico deliberado* (como era, de certa forma, a perspectiva das obras da juventude e que, ano a ano, foi sendo suprimida):

[...] Eu tento manter algo do aspecto intuitivo nas coisas. Eu somente assisto e observo se elas são fortes o suficiente para deixar o filme andar. Se sim, você pode deixar isto assim. É uma maneira de deixar as coisas como são e as pessoas vão saber. Você não decide; ou melhor, você apenas encontra algo que você faz ser visto ou não. Isto já é muita coisa. Se você compartilha a sua vida, em certo sentido, permaneça modesto e tão-somente deixe isto assim (FAROCKI, 2015).

Podemos deixá-lo falar ainda, a partir de outra entrevista:

[...] [E]u trato de preparar o material que eu uso de tal maneira que reflita na realidade. Claro que não é qualquer reflexão, senão que tem um objetivo. Em *Reconhecer e Perseguir* (2003), eu não trato de dizer o que significa o imperialismo nem o neo-imperialismo [...], não trato de responder todas essas perguntas [...], intento mostrar esta coisa que já na Segunda Guerra Mundial era 'um aqui apertando botão e lá longe morre outra pessoa'; [mostro] esta distância que existe entre as coisas" (FAROCKI, 2004e, p.5).

Ao espectador, hoje, "um texto inteligente é suficiente para representar as coisas" (Farocki); é desnecessário e até mesmo pretensioso querer mostrar uma ampla "visão do mundo e do futuro". O ambiente é para o mínimo, desde que, com isso, não se confunda com a perda do rigor. De tal modo, a partir do século XXI, Farocki chegou a ser cobrado, por vezes, pelo fato de ter se tornado "lacônico", e sem mais apontar diretamente um horizonte de militância "contra o inimigo" em suas obras. Alguns buscavam ainda nas obras de Farocki aquilo que ele não mais produzia – e nem pensava que a relação entre a estética e a política eram importante: "Em meus filmes já não vão se encontrar sugestões ou propostas de mudanças, mas afirmo realidades conhecidas do mundo que habitualmente não se submete a uma análise profunda" (FAROCKI, 2003d).

#### ▪ APRESENTAÇÃO DE OBRAS

Quase a totalidade das obras de Farocki deste período serão apresentadas e analisadas suficientemente nos próximos capítulos. De tal modo, para evitar qualquer repetição, limitar-nos-emos aqui a entender o modo como se distingue seus trabalhos de instalação.

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

O início dos trabalhos com instalação coincide com uma procura mais variada com imagens de arquivos. É a época em que Farocki também recebe mais financiamentos, pedidos e oportunidades para expor seus trabalhos. As instalações facilitaram a concepção fragmentada e uma apresentação “desmembrada”. Isto foi o caso das instalações: *Olho-Máquina I, II e III* (2000-2003), *Serious Games I, II, III, IV* (2010, 8'; 8'; 8';7') e *Paralelo – I, II, III, IV* (*Parallel I, II, III, IV*, 2014, 16';9';7';11').

#### **- De filme para instalação**

Se Farocki não quis deixar de ser cineasta para se tornar um artista visual, ele procuraria então unir as duas coisas. Inúmeras vezes, ele se empenhou em conceber um documentário que se transformasse, após, em uma instalação. São muitos os exemplos deste caso, podemos citar: *Natureza morta* (*Stilleben*, 1997, 56'); *A expressão da mão* (*Der Ausdruck der Hände*, 30'); *Imagens da prisão* (*Gefängnisbilder*, 2000, 60'); *Os criadores do mundo de consumo* (*Die Schöpfer der Einkaufswelten*, 2001, 72'); *Reconhecer e perseguir* (*Auge / Maschine I, II, III*, co-direção: *Mathias Rajmann*, 2000-2003, 63'); *Contra-música* (*Gegen-Musik*, 2004, 23'); *Intervalo* (*Aufschub*, 2007, 43'); *Em comparação* (*Zum Vergleich*, 2009, 61'); *Serious Games I, II, III, IV* (2010, 8';8';7').

#### **- De instalação para filme**

Alguns trabalhos foram o inverso. Ganham diretamente uma versão em instalação, para depois ser disponibilizados como filmes. Exemplos: *Intersecção* (*Schnittstelle*, 1995, 23'); *A prata e a cruz* (*Das Silber und das Kreuz*, 2011); *Paralelo – I, II, III, IV* (*Parallel I, II, III, IV*, 2014, 16';9';7';11'); *Comparação via um*

terceiro (*Vergleich über ein Drittes*, 2007, 24'): transformando-se em *Em comparação* (2009).

### **- Versão diferente**

Em certas ocorrências, ainda, as versões de instalação e filme terão diferenças sutis, com até mesmo a impossibilidade de reprodução ou de aproximação dos dois ambientes (sala cinema/sala museu). Este é caso da instalação *Deep Play* (2007, 12 tracks, 2h15', obra co-dirigida com Mathias Rajmann), concebida para ser exibida em 12 televisores. A montagem de *Deep Play* poderia exigir uma sala inteira, onde o espectador percorria separadamente cada câmera-tela-informação. Apesar da existência de uma versão em filme, em uma tela, a experiência certamente acabou sendo prejudicada.

Diante da inviabilidade de filmes discursivos nos museus, outras instalações tiveram alterações tanto da forma como do conteúdo original do filme. Exemplos: *Uma via* (2005, 14'), constituída a partir de materiais da pesquisa em *Reconhecer e Perseguir* (2003), *Trabalhadores saindo da fábrica em onze décadas* (2006, 36'), dividido em 11 telas e realizado a partir de materiais do filme produzido em 1995; ou, ainda, a instalação *Eu pensei ter visto condenados* (2000, 23'), que foi formada a partir da conjunção de imagens de dois documentários: *Imagens da Prisão* (2000) e *Criadores do mundo de consumo* (2001).

### **- Exclusivamente videoinstalação**

Nos anos 2000, Farocki passa a ser reconhecido como um "artista de museu" e, de tal modo, ele começa a receber pedidos para participar de exposições e faz pequenos videoinstalações. Em 2006, ele e sua companheira Antje Ehmman também realizam como curadores uma proposição de exposição em Viena (*Cinema like never before*). Nesse evento, o próprio Farocki (e Ehmman) realizam videoinstalações, no sentido de incitar sobre as novas possibilidades do audiovisual. Três trabalhos de Farocki fizeram parte do evento *Cinema like never before: Synchronisation* (co-realização: Antje Ehmman, 2006,

9'), *Sobre a construção dos filmes de Griffith* (2006, 9') e *Estações de escuta* (*Hörstationen*, co-realização: Antje Ehmman, 2006). Os curadores Farocki e Ehmman convidam os artistas para exibirem trabalhos que tenham como base uma reflexão sobre a linguagem cinematográfica. No material de divulgação do museu de arte contemporânea *Generali Foundation*, lemos o seguinte:

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

De tal modo, a primeira instalação que Farocki contribui no evento, *Synchronisation*, seria uma instalação a partir da famosa cena “You talkin’ to me?” de Robert de Niro, em *Taxi Drive* [1976, Martin Scorsese]. Nesta, uma montagem em múltiplas dimensões procura evidenciar a cena em sete línguas diferentes. Em *Sobre a construção dos filmes de Griffith*, Farocki recupera a cena de um diálogo entre um homem e uma mulher no filme *Intolerância* (1916) de Griffith. A ocasião gera uma reflexão sobre a linguagem do plano e contra-plano, tal como já vimos. Por último, na instalação *Estações de escuta* uma sequência de sete telefones midiatisa “as vozes” sobre os caminhos possíveis do audiovisual (os trechos de texto lidos são dos autores Hartmut Bitomsky, Gilles Deleuze, Serge Daney, Jean-Marie Samocki, Georg Seeßlen and Paul Valéry).

*Música-Vídeo* (*Music-Video*, 2000, 50'', 20'') é um curto videoinstalação realizado para ser exibido em Seul (Coréia do Sul). Para o filme, Farocki escreveria, em sinopse: “[Arnold] Schönberg escreveu a *Música para Acompanhamento de Cinema*, na qual você tem que imaginar o filme. O passo óbvio foi fazer um vídeo sem som, em que referimos a uma música”. E, *Três montagens* (*Drei Montagen*, 2005, 13') e *Transfusão. Variações sobre o opus 1 de*

*Tomas Schmit (Umgießen. Variationen zu Opus 1 von Tomas Schmit, 2010, 21')* serão as outras duas últimas instalações “não-filme”. A primeira realizada para exibição no evento *Zur Vorstellung des Terrors: die RAF*, em Berlim, de discussão sobre a agitação política dos estudantes nas décadas de 1960-70 e seus desvios radicais, “de terror” (Farocki apresenta em três monitores trechos de filmes de arquivos: *Drei Frauen*, 13 min. e *Ulrike Meinhof*, 11 min., *Tatort: Mordkommando*, 5 min). Na segunda instalação, Farocki é convidado a utilizar o espaço de sete painéis eletrônicos ao ar livre, no espaço em frente a um edifício cultural de Munique. Neste, ele faz uma releitura do *happening* artístico de Tomas Schmit, como explicamos no capítulo 2.



*Instalação Deep Play (2007)*  
*Museu de Arte de Bregenz (foto: Markus Tretter, 2010)*



*Instalação Trabalhadores saindo da fábrica em onze décadas (2006)  
Tranzitdisplay Prague (Foto: Jiri Thyn 2009)*

## **CAPÍTULO 4** **ARQUEOLOGIA DE MÍDIAS**

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

Farocki foi, sem dúvida, um *arqueólogo de mídias*. Veremos o sentido, o porquê disto. Porém, em sua (talvez) última entrevista, podemos compreender motivos que o levava a permanecer reservado em relação ao uso – muitas vezes abusivo e vago – da palavra *arqueologia*.

Eu acho um pouco dramático. Eu acho a palavra *arqueologia* um pouco dramática. Se você for para esses arquivos totalmente esquecidos, ligar e testar todos os materiais, ainda assim a palavra “*arqueologia*” é um pouco exagerada. Para mim, *arqueologia* significa quando nós encontramos culturas – como na Grécia – das quais nós não temos nenhum conhecimento. Temos apenas alguns elementos testemunhando sua existência. Isso para mim é *arqueologia*. Não acho que um tipo de história do cinema tende a ser já *arqueologia*, especialmente agora com todos os arquivos no Youtube, acessíveis on-line [...] (FAROCKI, 2015).

Com razão, se mantermos *arqueologia* em seu sentido clássico, o simples transbordamento – como um modismo – desta noção para outras áreas fatalmente não interessa para uma compreensão estético-política séria. Trata-se de uma generalização e esvaziamento de sentido, que dão o tom “dramático”, tal como Farocki também percebeu em relação ao termo *filme-ensaio*<sup>65</sup>.

Ora, o “tesouro arqueológico” que Farocki procurou escavar não condiz com uma busca por um passado ancestral, pré-histórico, obviamente. Seu objetivo foi, antes de tudo, estabelecer uma compreensão do que seja o *estudo dos arquivos* (arqueologia) de mídias diversas e um *posicionamento* sobre esse estudo. De tal modo, isto o levou a pensar e a problematizar o *contemporâneo*, em um sentido largo: enfrentar o problema da fragmentação da cultura da modernidade, aproximando-se da *posição* de Franz Kafka, tal como Agamben pensou a respeito.

## **I – MODERNIDADE E ARQUIVO**

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

Agamben (2012), intérprete contemporâneo de W. Benjamin, lembra-nos – em *O homem sem conteúdo* – que o desejo ou a necessidade de memória não é apenas ânsia de se voltar ao passado, como seria óbvio pensar, mas igualmente algo necessário para apreender o contemporâneo e perspectivar o futuro. Quando a tradição perde sua força, surge um hiato, “um intervalo entre ato da transmissão e coisa a transmitir e uma valorização dessa última independentemente da sua transmissão”, sendo esse hiato resultado do

---

<sup>65</sup> Veremos sobre isto no próximo capítulo.

“fenômeno característico das sociedades não tradicionais: a acumulação da cultura” (*Idem*, p.174). Assim, a modernidade se impõe a partir do triunfo do *ideal prometéico de acumulação* que nos leva à questão da perda do sentido do mundo, isto é, da perda da *reflexão epimetéica sobre os critérios de sua ação no mundo*<sup>66</sup>. Soma-se a isso a irreversibilidade da ruína da tradição: “[...] entre velho e novo, não há mais nenhum liame possível, a não ser a infinita acumulação do velho em um tipo de *arquivo monstruoso* ou o estranhamento operado pelo meio mesmo que deveria servir à sua transmissão” (*Idem*, p.175, grifo nosso).

De tal modo, importa apreender que a necessidade da “volta aos arquivos” aparece no momento em que a arte (estética) se mostra na modernidade exatamente como resultado da *dilaceração* entre o novo e o velho – ou, em nossas palavras, como rompimento do elo entre a *antecipação* e o *atraso*, o avanço e a reflexão: entre Prometeu e Epimeteu. Nos termos de Agamben, “[...] [o] que está aqui em jogo é a sobrevivência mesma da cultura, [a arte] dilacerada por um conflito entre passado e presente que, na forma do estranhamento estético, *encontrou a sua extrema e precária reconciliação na nossa sociedade*” (*Idem*, p.179, itálico nosso)<sup>67</sup>.

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

[...] de algum modo, a mesma tarefa que a tradição cumpria antes da sua ruptura: amarrando de novo o fio rompido na trama do passado, ela resolve aquele conflito entre velho e novo [, mas] sem a reconciliação dos quais o homem – esse ser que se perdeu no tempo e que nele tem

---

<sup>66</sup> Para Agamben, na condição de “acumulação da cultura”, o homem perde “[...] a possibilidade de extrair dela o critério da sua ação e da sua salvação e, com isso, [perde] o único lugar concreto em que, se interrogando sobre as suas próprias origens e sobre o próprio destino, lhe é dado fundar o presente como relação entre passado e futuro” (AGAMBEN, 2012, p.175).

<sup>67</sup> Em seu livro, o filósofo italiano se refere às propostas do artista modernos de *ready-made* e *pop-art* (como veremos no capítulo 5). Estas “reencontravam” a técnica e a arte, a *práxis* e a *poésis* – mas apenas para explicitar o “rasgo” que existia entre elas, e não uma proposição que solucione ou verdadeiramente reconcilie.

que se reencontrar, e para o qual está em jogo, por isso, a cada instante, o próprio passado e o próprio futuro – é incapaz de viver” (*Idem*, p.178).

Como ficou conhecido na crítica da gênese do “pós-modernismo”, o escritor Charles Baudelaire seria o “monumento” maior dessa *resolução sem reconciliação* que a modernidade trouxe, pois fez da intransmissibilidade da cultura um valor em si da beleza estética; e o *choque*, a dilaceração, como o próprio gesto estético-político.

A *ruptura com a tradição* não significa uma “desvalorização do passado”, mas, ao contrário, uma exponencial valorização e problematização. Já na Grécia Antiga essa dimensão de ruptura e necessidade indispensável de reconciliação pôde ser vista, como lembrou bem Agamben:

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

Na modernidade, porém, não será a tragédia grega que servirá, mas propriamente a noção de “juízo universal”, destacada pelo escritor Franz Kafka, que daria pistas para compreender e superar uma condição restrita a uma *resolução sem reconciliação*. Agamben, relendo o escritor alemão, notou Kafka como o autor:

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

conhecimento e de transformar aquela que é a sua condição perene em um fim ainda a ser alcançado (*Ibidem*).

Farocki, por diversas vezes, procurou explicitar a importância da obra de Kafka para a modernidade – tal como o veremos explicitar, no capítulo seguinte, sobre a magia presente mesmo em lugares “burocráticos”, como na sala montagem.

Podemos apreciar as compreensões de Agamben a partir da noção de *reconciliação prometeu-epimeteu*, tendo em vista uma forma de apreensão mais profunda da aproximação entre Kafka e Farocki. Ora, a noção de reconciliação prometeu-epimeteu não corresponde a uma ânsia por um “caminho a ser necessariamente trilhado” (um lugar utópico, no futuro), nem a uma miragem de “volta às origens” (um ponto ótimo no passado, que deve ser restaurado). Não há, portanto, messianismo, nem conservadorismo a ser exaltado. O pensar por avanço-reflexão é um pensar no *presente*, de autenticidade da vida. Segundo Agamben, Kafka teria exposto o horizonte da superação tanto a visão do “anjo da história” (quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, anjo de asas quebradas rumando ao futuro) quanto a do “anjo da arte” (quadro *Melancolia*, de Albrecht Dürer, anjo melancólico fixado em ponto por ter perdido o sentido da ação-reflexão)<sup>68</sup>. Kafka deixou uma *resolução* e um *prognóstico* precisos: “Há um ponto de chegada, mas nenhum caminho; o que chamamos de caminho não é senão a nossa hesitação”; “É somente a nossa concepção do tempo que nos faz chamar o Juízo Universal com o nome de último juízo: em realidade, trata-se de um estado de sítio (*Standrecht*)” (Kafka *apud* AGAMBEN, 2012, p.181). Ora, diríamos, sem enfrentar este “estado de sítio” prometéico, em sua “volta aos arquivos”, a modernidade permanecerá

---

<sup>68</sup> Ambas as figurações guardam notadamente aproximações com as nossas interpretações de Prometeu e Epimeteu. O “anjo da história” e “anjo da estética” guardam, ambos, a impossibilidade de, sozinhos, empreenderem algo de positivo. “O anjo da história, cujas asas se prenderam na tempestade do progresso, e o anjo da estética, que fixa em uma dimensão atemporal a ruína do passado, são inseparáveis. E, enquanto o homem não tiver encontrado um outro modo de resolver individual e coletivamente o conflito entre velho e novo, apropriando-se, assim, da própria historicidade, uma superação da estética que não se limite a levar ao extremo a sua dilaceração parece pouco provável” (AGAMBEN, 2012, p.179).

hipostasiada em um messianismo ou conservadorismo, sob as instâncias de “acumulação de cultura”, de “resolução sem reconciliação”, de “cisão práxis / póiesis”.

Não foi à toa que Kafka recolocou, sem temor, os paradoxos, as parábolas e os mitos perdidos na modernidade. Ele enfrentava assim os horizontes de vida abortados, as falsas promessas dos universos maquínicos, e fazia o ser humano gritar – sempre no aqui e agora – cada vez mais alto – não pela negação –, mas pela autenticidade destes universos. Farocki é um artista que compartilhou desta percepção e posição acerca do mundo. Podemos vê-lo estabelecer, em sua obra, uma aproximação com o arquétipo kafkiano, requerendo um novo valor de crítica e reconciliação dos valores de Prometeu e Epimeteu, da *práxis* e da *póiesis*. Seu trabalho é uma reativação contínua da crítica, no sentido de querer superar os paradoxos dos maquinismos produtivos/destrutivos da vida psíquica e coletiva no mundo contemporâneo. Sua “volta aos arquivos”, notadamente a partir do fim dos anos 1970, foi gesto decisivo para poder encampar tal posição.

\*\*\*

Farocki aparece como um dos artistas que compreenderam a forma imperativa e inevitavelmente precária de *operar arquivos*, em suas problemáticas e necessidades de novas compreensões. Para isso, ele mobilizou diferentes formas de buscar, observar, montar e de *fazer falar-dialogar* os arquivos. Não se baseou em propósitos “idealistas”, isto é, longe das materialidades. Procurou apreender a dimensão do artista como alguém que também cultiva a coleção, a biblioteca, o catálogo, a compilação e a citação. Como *coleccionador* e *citador* de arquivos, ele assume então um papel necessário ao artista no momento histórico de ruína da tradição, isto é, longe do caráter de uma sociedade tradicional: “[...] em uma sociedade tradicional, nem a citação nem a coleção são, de fato, concebíveis, porque não é possível

despedaçar em ponto algum as malhas da tradição através da qual se efetiva a transmissão do passado" (AGAMBEN, 2012, p.172).

Mas o que vem a ser especificamente um arquivo? Ora, um arquivo é, sobretudo, uma materialidade. Não há arquivo sem uma exterioridade, sem *hypomnemata*<sup>69</sup>. Como vimos no capítulo 1, arquivo (materialidade) e memória se tornam uma e mesma coisa. O *vestígio* não "guarda" a memória; ele é a própria memória (RANCIÈRE, 2010a). Os arquivos podem ser apurados então como técnicas de memória: de inscrição, repetição, registro, armazenamento. Não é assim algo exposto por um axioma; é algo essencialmente real, histórico, ou melhor, *arqueológico* (no sentido pleno do termo) – que sempre demanda um sentido (DERRIDA, 2001). De tal forma, *operar arquivos* não é operar com formas controláveis, sistêmicas, lógico-abstratas, mas com elementos heterogêneos, separados por espaço e tempo diferentes, que precisam portanto de uma "ordenação", compreensão, no caso de Farocki – de *montagem cinematográfica*.

Walter Benjamin apresentou, tanto um diagnóstico sobre os arquivos como destacou novo procedimento estético-político que se desdobra a partir deles. Operar arquivos se constituiria enquanto forma cuidadosa de aproximação do *próprio passado*:

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

Ainda, em seu livro inacabado *Passagens*, a noção de escavação seria associada a um procedimento de visualização do *traço* ou *rastro*, que intenta a uma forma singular de compreensão dos fatos ou matérias que não estão mais já sob o signo da aura. "O rastro (*Spur*) é a aparição de uma proximidade, por

---

<sup>69</sup> Memória na dimensão material, artificial, técnica, sendo "a outra parte" da *anamnese*, da memória na dimensão psíquica, espiritual. (Re)ver capítulo 2.

mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamos da coisa; na aura, ela se apodera de nós" (Benjamin *apud* SERRA, 2011, p.01). Para nós, nesta linha de abrangência, a noção do rastro/traço será vista como o lugar de deposição temporal e espacial dos sistemas de inscrições de mídias – *seja de arquivos contemporâneos, de um passado recente ou remoto* (KITTLER, 1992; 1999; 2010). Aqui, na discussão sobre o traço, sobretudo, o pensamento sobre os arquivos se torna interessante – sendo o lugar em que o trabalho de Farocki é melhor abarcado. Ora, em cada época, o espírito [Geist] é inescapavelmente definido a partir de uma conformação material-midiática e, sendo assim, a investigação dos traços se constitui como forma de captar os "sistemas de inscrição" (*Aufschreibesystem*) (Kittler), os "abalos geo-tecnológicos" (Derrida) ou "agenciamentos maquínicos" (Deleuze). A partir dos legados de Deleuze e Derrida, a indicação materialista de Kittler foi clara: precisamos "exorcizar o espírito das ciências do espírito" (Kittler in: RODRIGUES, 2013, p.75), e com isso sair do idealismo frente aos objetos, para compô-los efetivamente como algo que constitui o mundo. E tais indicações não poderiam deixar de explicitar o legado e limite de Foucault para a fundação de uma arqueologia das mídias, na qual vemos Farocki nos ajudar a compreender.

## II – FOUCAULT: LEGADO E LIMITE

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

Ao requerer um trabalho com os arquivos, a perspectiva é de afastamento da forma tradicional de fazer “história das ideias”. Assim, em Foucault, o trabalho com os arquivos equivale a um exame dos saberes, das verdades e formas de pensar na constituição de disciplinas, regras etc. Isto será diferente de estudar as opiniões, “mentalidades” e histórias “oficiais” (*Idem*, p.155). O método arqueológico permite assumir um mundo sem querer “controlá-lo” em sua totalidade abstrata (epistemologia, filosofia da história, história das ciências), e, sendo assim, busca receber diretamente os *traços* da vida e sociabilidade.

Trabalhar com arquivos significará então trabalhar com um suporte material e referencial, que ele denominará – partindo do “mundo das letras” – *enunciado*, querendo que esta noção se diferencie e se afaste de outras, notadamente: de frase gramatical, proposição lógica, ato de fala. Foucault definiu a propriedade fundamental dos enunciados/arquivos: “o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (*Idem*, p.147). Agamben (2008b, p.140), por sua vez, explicitou aquilo que corresponde a noção de arquivo/enunciado no pensador francês: equivale a um sistema de construção de frases possíveis; aquilo que pode ser enunciado, dito – não no sentido de interdição, mas no sentido de ser possível surgirem determinados enunciados que se configuram como acontecimentos. É a noção de enunciado, conclui Agamben, “que constitui a novidade incomparável da Arqueologia [de Foucault]”.

Sair do campo da “história das ideias”, da epistemologia, para entrar nos *desvios*, nos *jogos de verdades* de uma época e nas vicissitudes diversas que se impõem ao trabalhar com os arquivos: eis o legado foucaultiano mais importante sobre o assunto – no qual Farocki, como veremos, aproximaria de maneira especial em *Como se vê* (1986), por exemplo<sup>70</sup>. Estes parâmetros mais gerais de métodos destacados acima, muito evidenciam sobre o caráter “revelador” que os arquivos podem ter. Notando a materialidade disposta na

---

<sup>70</sup> Estenderemos análises do filme no final do presente capítulo e, principalmente, no capítulo 6.

definição do arquivo, Foucault deu enorme centralidade – em seu método e exercício arqueológico –, ao estudo das formações discursivas (do dito e não-dito) em livros, anotações, regulamentos, editais, cartilhas, etc. ou, como ele disse, no estudo do “direito das palavras”, indicando assim que a “arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo”<sup>71</sup>.

Portanto, a investigação do pensador francês foi principalmente a partir das formas de *gramatização* nos arquivos literários. No entanto, pode-se alargar a questão da gramatização, ao pensar também os arquivos analógicos e digitais. A gramatização – como vimos no capítulo 1 – corresponde à transformação de um contínuo temporal em uma descrição espacial (material), levando a uma descrição, formalização e discretização de procedimentos humanos (cálculos, linguagens, gestos), permitindo reprodutividade. A gramatização está, portanto, na base dos arquivos que geram o saber, as formas de pensamento, as verdades etc., estando presente não somente nos arquivos literários, mas também em registros analógicos e digitais filmicos, fotográficos, sonoros, pictóricos; em arranjos de objetos, em códigos de máquinas e em outras inscrições ou gravações que, assim, não somente estão dispostos em forma de linguagem linear escrita.

Como escreveu Kittler (1999, p.22), se tivéssemos que estudar “[...] o arquivo sonoro ou as pilhas de bobinas de cinema, a análise discursiva [de Foucault] não seria competente”. Portanto, podemos conceber noção mais ampla da *gramatização*. Apesar de ter aberto um admirável horizonte, o pensador francês se balizou na perspectiva de um “arqueólogo dentro das bibliotecas”; e as implicações das mídias “hardwares” (das máquinas de código e registros modernos) acabam não sendo tratadas (PARIKKA, 2012, p.11). Assim

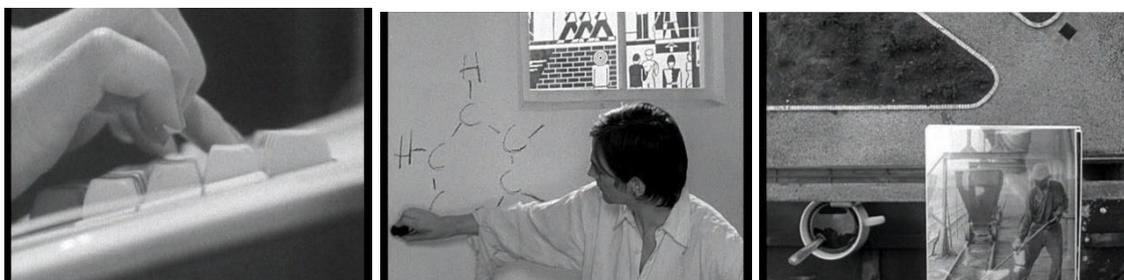
---

<sup>71</sup> Segue a significativa passagem que estamos trabalhando: “A revelação, jamais acabada, jamais integralmente alcançada do arquivo, forma o horizonte geral a que pertencem a descrição das formações discursivas, a análise das positivities, a demarcação do campo enunciativo. O direito das palavras - que não coincide com o dos filólogos - autoriza, pois, a dar a todas essas pesquisas o título de arqueologia. Esse termo não incita à busca de nenhum começo; não associa a análise a nenhuma exploração ou sondagem geológica. Ele designa o tema geral de uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência; da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte. A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo” (FOUCAULT, 2007, p.149).

sendo, a arqueologia de mídias encampa o espaço aberto por Foucault, expandindo a perspectiva contemporânea aos arquivos analógicos e digitais. Em outras palavras, focando também nos estudos dos arquivos de mídias modernas (rádio, televisão, fotografia, cinema e dispositivos digitais diversos), que, como tais, produzem outras formas de *episteme* e modalidades de socialização: não somente por ideogramas, manuscritos, impressos; mas também de gravações, fotogramas, fonogramas, base de dados, metadados, interfaces etc.

É então na perspectiva de alargamento do legado de Foucault que parece ser possível compreender aquilo que cineastas como Farocki – e Godard, Marker, por exemplo – realizam quando se colocam a trabalhar os arquivos do cinema, e de outras mídias. Foucault, certa vez, escrevendo sobre a “novidade incomparável” de sua *arqueologia “do enunciado”*, lançou um exemplo e uma distinção conceitual reveladoras, no sentido que ele nos sugeria diretamente não centrar na materialidade das mídias, tendo em vista seu conceito de enunciado: “o teclado de uma máquina de escrever não é um enunciado; mas a mesma série de letras - A, Z, E, R, T -, enumerada em um manual de datilografia, é o enunciado da ordem alfabética adotada pelas máquinas francesas” (FOUCAULT, 2007, p.97). Ao sentenciar desta maneira, especificando a importância do enunciado como a regra ou a norma escrita (o “padrão francês” de disposição alfabética), Foucault deixava de lado os aspectos próprios da materialidade e da gramatização dos gestos que dão significado a máquina de escrever a partir desta disposição alfabética “padrão francês” (e de outros elementos). Em uma ocasião, Farocki lançou em sua *arqueologia de mídia* o mesmo “exemplo” do teclado (de um computador), no início de *Entre duas guerras* (1978). Seu discurso visual se produz via uma imagem em câmera lenta de uma mão feminina que digita teclado, ao som de Mahler. E, efetivamente, não é apenas o enunciado da “ordem alfabética” que ele quer ressaltar. A imagem-arquivo “sensual” da mão que digita, na abertura do filme, invoca exatamente aquilo que Farocki procurou demonstrar e refletir em sua obra: as implicações políticas de uma *nova era de descrição, formalização e discretização* de cálculos (químicos, físicos), linguagens

(produtivistas, fascistas) e gestos (trabalho intelectual, técnico, manual alienados) com a chegada da indústria moderna de minério de ferro na Alemanha nazista.



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

### III – ARQUEÓLOGO DAS MÍDIAS

“Eu filmo a minha biblioteca”, disse certa vez Farocki (2013h; PANTENBURG, 2003), entendendo a palavra em um sentido largo: visita, pesquisa, coleta, registra, folheia, manuseia, assiste, documenta, analisa uma multiplicidade de arquivos de mídia em sua forma e conteúdo – textos, imagens, áudios, filmes clássicos, *footages*, manuais, catálogos, dispositivos físicos, *softwares*, *hardwares*, querendo, de alguma forma, transportar e *filmar* estes arquivos em sua biblioteca, gerando assim uma obra. Durante o passar dos anos, ele *acumula*. Tal acúmulo é seu material para gerar “conhecimento”, que ele continuamente retorna, revisita, recorta, estabelecendo pontos de vistas diferentes.

Com o procedimento expandido de “coleta de imagens”, isto é, em sua perspectiva de *encontro* com as *imagens do mundo*, Farocki se diferencia de outros cineastas-arqueólogos como, por exemplo, Angela Ricci-Lucchi e Yervant Gianikian, que apreciam uma coleta circunscrita aos “filmes de nitratos” de uma época bem específica; ou de Peter Forgács, no ponto em que esse circunscreeveu filmes a partir de *home movies*.

Tal cineasta-arqueólogo das *imagens do mundo* se aproxima, especificamente, da tradição aberta por Vertov, que, com sua pequena equipe, realizava sinergias em busca de arquivos diversos. Isto foi o caso de

praticamente todos os filmes com arquivos de Farocki, principalmente nos anos 1990 – notavelmente em: *Um dia na vida do consumidor* (1993), *Deep Play* (2007), *Em comparação* (2007), *In-formação* (2005), *Paralelo I-IV* (2012-2014), *Videogramas de uma revolução* (1992), *Imagens da prisão* (2000). A tradição vertoviana não se mostrou, contudo, sem diferenciação no cineasta alemão. Como escreve Machado (2003, p.9-10):

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

Fazer (ou não) pesquisa, coleta, filmagens, acompanhamentos de trabalhos etc., podem ser diferenciados. Sem realizar projetos de grande abrangência, como foi comum em Vertov, o cineasta alemão pouco precisou deixar de ter contato direto com os trabalhos, dispondo-se sempre a dirigir, compartilhar, ensinar, aprender os trabalhos de pesquisa de arquivos com outras pessoas – alunos e companheiros de equipe, tais como: Jörg Becker, Thomas Arslan, Christian Petzold, Andrei Ujica, Ingo Kratisch, Antje Ehmann, Matthias Rajmann.

Contudo, e mais importante, a seriedade da dimensão dos arquivos em Farocki está relacionada diretamente com a explicitação da dimensão de poder (como em Foucault). A arqueologia significa um tipo de estudo compreendido por configurações políticas: define aquilo que iremos recordar (ou esquecer). Assim, o gesto de revelar ou ocultar os arquivos é, por excelência, gesto político. Arqueologia, palavra de origem grega (*arqué*, “antigo” ou “poder”; e *logos*, “discurso”, “estudo”, “ciência”), pode comportar tanto um princípio ontológico como nomológico. *Arkhê* (“arqué”) designa o valor da *arcôntica*, isto é, do começo, do comando, revelando um princípio

físico, histórico ou *ontológico*. Porém, este valor etimológico também define um princípio *nomológico*, “[...] da lei *ali onde os homens comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada*” (DERRIDA, 2001, p.12).

Em seu trabalho com os arquivos, Farocki busca expor valor de arqueologia *do presente*. Seu interesse não é portanto “historiográfico”, ou de um simples navegação nostálgica com os arquivos. Com esses, ele quer reaprender e despir-se de preconceitos contemporâneos; refazer, provocar reminiscências, traçar genealogias etc. Em diversas obras, o cineasta se aproximou de outros arqueólogos da mídia, contribuindo para o debate de temas bem próprio desta área de estudo<sup>72</sup>: a modernidade, o cinema, a história do presente e as histórias alternativas e “apagadas” (PARIKKA, 2012, p. 7).

Podemos vislumbrar duas atitudes fundamentais no trato de Farocki com os *arquivos de imagens*. A primeira atitude: a simplicidade; a ausência de espetacularização, preferindo tratar os arquivos em sua integridade (sem *closes* injustificados, aleatórios, por exemplo); evita categoricamente imagens apenas ilustrativas; não estabelece um desdobramento do trabalho como um “antiquário” – de anotações de eventos históricos; não busca descaracterizar as imagens fixas (por exemplo, simular a impressão de movimento em uma foto, como é comum hoje); e opta fundamentalmente por demonstrar, montar, comparar, observar, ver de várias perspectivas possíveis a(s) imagen(s), *fazê-las falar-dialogar* a partir de agenciamentos diversos. Como vimos, isto significou, a partir dos arquivos, requerer um novo valor de crítica e reconciliação dos mitos de Prometeu e Epimeteu, da *práxis* e da *poésis*, aproximando-se do arquétipo kafkiano. A segunda atitude, consequência da primeira, corresponde ao que notou Didi-Huberman (2010b), comparando com o *operar arquivos* de Godard, a saber: diferente de Godard, há em Farocki uma perspectiva “formalista” com os arquivos; isto significou que, enquanto Godard se estabeleceu como um *estilista/poeta* dos arquivos, ousando *interpretá-los*, Farocki se portou como um

---

<sup>72</sup> Para um aprofundamento do tema arquivo/mídia/cinema, além das referências no corpo do texto, pode-se consultar também: MELENDI (2003); ELISEU (2010); ELSAESSER (2004b); ERNST (2012); LEANDRO (2010); LINS et al. (2011).

filólogo/pensador dos mesmos, tentando demonstrá-los. A tradição de Godard pertenceria justamente ao estilo francês:

[O]s franceses, correntemente, assentam a autoridade nos dois sentidos da palavra: no senso da força e no senso do autor. Dessa forma, Godard se transforma no autor das imagens que ele cita. Normalmente Benjamin se coloca como o citador do que ele cita – porque em Benjamin podemos ir atrás dos textos que ele cita. Ele não esconde de onde ele vem. Farocki é preferencialmente do lado alemão (*Idem*, p.128-129).

Para Didi-Huberman, enfim, entre a forma “livre” de Godard<sup>73</sup> e o “formalismo” de Farocki se encontrariam duas filiações, uma ligada à relação do ego com os arquivos, outra ligada à filologia ou filosofia<sup>74</sup>.

Farocki concordaria com o apontamento do crítico francês, ao procurar expressar sua aspiração ligada à tradição de trabalho minucioso com os arquivos para história dos conceitos [visuais]. Em uma entrevista, ele identificou o que havia de importante na tradição alemã em relação aos arquivos aos quais ele se se sentia ligado, fazendo exatamente notando a diferença entre ele e seu mestre:

Eu creio que Godard parte de um tipo diferente de pesquisa. Em *Histoire(s) du cinéma*, eu tive a impressão que ele sempre imediatamente se afasta do material. Ele realiza uma observação intelectual, depois outra, e então as compara – erudição é deficiente.

---

<sup>73</sup> Conversando com Youssef Ishaghpour, sobre seu projeto de arqueologia do cinema – as oito séries fílmicas de *Histoire(s) du Cinéma* –, Godard revelava seu modo mais “livre” de tratar a história: “Sim, oito constelações, ou quatro vezes dois..., o visível e o invisível, e depois ao interior disto; trata-se de reencontrar, por meio dos traços que existem, outras constelações..., para recuperar a frase de Benjamin, autor que disse que as estrelas, em algum momento, formam constelações e que o presente e o passado se encontram em ressonância” (GODARD & ISHAGHPOUR, 2000, p.9-10).

<sup>74</sup> Uma avaliação minuciosa deste ponto destacaria ainda uma análise dos diferentes procedimentos de montagem para mostrar e relacionar arquivos dos dois cineastas. Isto consideraria fatores como os de congelamento da imagem, de repetição de certos planos, sobreposição de outros, interrupção do fluxo narrativo, substituição da imagem por uma tela preta ou branca, variação de velocidade do movimento, reenquadramento no interior do fotograma, utilização de câmera lenta e daí por diante. Godard utiliza abusivamente de tais procedimentos. Ao interpretar-poetizar as imagens, ele não se preocupa em ultrapassar os limites dos arquivos que trabalha. Farocki, por sua vez, é mais comedido. Ao investigar-demonstrar as imagens, ele se preocupa e quer explicitar na obra os limites próprios do manuseio dos arquivos.

Sua primeira ideia: Sternberg ilumina Marlene Dietrich da mesma forma que Speer ilumina Hitler – isto não é inteiramente verdade, mas é uma grande ideia [...]. Uma história cultural da luz – talvez seja devido a sua ligação com a escola francesa de escrita histórica. Meu ponto de referência é mais algo próximo ao *Archiv für Begriffsforschung* (Arquivo para história dos conceitos). O arquivo explora velhas estruturas, como no uso de *genießen* (alegrar) com o genitivo, em J. S. Bach: *Genieße der Ruh* (alegria 'da' paz) (FAROCKI, 2004c [2000], p.309).

#### **IV – BILDERSCHATZ**

A aspiração da arqueologia de mídia de Farocki se ergueu, pois, dentro de uma tradição alemã de pensamento – de procura de *arquivos para história dos conceitos visuais*, como ele mesmo disse, explicitando sua admiração pela reflexão do pensador alemão Hans Blumenberg [1920-1996], autor no qual o trabalho com o arquivo de imagens poderia fazer “inverter a ordem tradicional de relação entre imagem e conceito”.

Para o cineasta, o pensar conceitual com imagens não poderia ser apenas um ato de “fazer imagens de conceitos” – porém, inversamente, de “estudar as imagens como complexização de ideia, de ideias operatórias sobre o plano mesmo da sensação, do pensamento, da paixão” (FAROCKI, 2001b, p.93). Com este entendimento, ele sempre se deparou com o problema da falta de parâmetro mais sofisticado de operações diretamente com arquivos de imagens. Isto porque os museus, videotecas, cinematecas, arquivos de imagens etc. carecem de recursos ou métodos minimamente satisfatórios para a pesquisa de imagens. Farocki lamentava que as imagens ainda não pudessem ser encontradas por seus *motivos, gestos, situações, emoções* etc., mas somente por um catálogo geral (de palavras-chave, sinopses etc.). Assim, as buscas não poderiam ser associadas diretamente com as propriedades visuais da imagem-movimento – como “noções genuinamente icônicas” (FAROCKI & ERNST, 2004).

O cineasta *requeria*, portanto, novas formas de descrição, formalização e discretização (de cálculos, linguagens e gestos) – de estudo das gramatizações reveladas pelos arquivos; *sonhava* com dispositivos que refinassem as inferências e permitissem aumentar a qualidade e variedade dos trabalhos com os arquivos visuais, do mesmo tipo que temos hoje com os

dispositivos para pesquisas literárias; e *avaliava* o potencial de exploração futuro: “[...] se pensarmos que o inglês conta com 100.000 palavras e que Shakespeare utilizou apenas 60.000, podemos tomar consciência da *orbis pictus* [mundo pictórico] existente. Damo-nos conta: conhecemos tão-somente uma quantidade ínfima das imagens cinematográficas existentes” (FAROCKI, 2013i).

Ao *requerer, sonhar e avaliar*, Farocki foi constituindo seu “tesouro de imagens”, da mesma forma que o filólogo produz seu “tesouro de palavras”:

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

\*\*\*

Christa Blümlinger (2014), Didi-Huberman (2010b) e Hal Foster (2004a; 2004b) estiveram corretos ao apontar (cada um de acordo com as suas referências fundamentais) que, respectivamente, Farocki perfaz uma “arqueologia do presente” (Foucault); que ele entra no legado do *Atlas Mnémossine* e alcança uma “arqueologia visual” (Warburg); ou que ele se coloca no legado da vanguarda que enfatiza o “impulso aos arquivos” (Benjamin). Sobretudo, estiveram certos por não tratarem o termo arqueologia na acepção de transbordamento vazio, “modista”, “dramático”, como disse Farocki, para o campo estético-político.

Em 2001, Farocki recebe o convite para ser conferencista principal no *3rd International Flusser Lecture*, no *Vilém Flusser Archiv*, da Universidade de Artes de Berlin (*Universität der Künste Berlin*). Neste episódio ele profere conferência intitulada *Bilderschatz*. As reflexões contidas no texto de 2001 já teriam então por base a experiência com uma infinidade de pesquisas e montagens significativas com arquivos – através de desenhos, fotos, pinturas, livros, encartes, *footage*, filmes publicitários, institucionais, de guerra, de arte. Isto o deixava em reconhecida situação de perito na operação com arquivos. Na conferência, ele tencionava imaginar as novas possibilidades de operar e teorizar a respeito, tal como comentamos a pouco.

“Diante da impossibilidade de o homem se apropriar dos próprios pressupostos históricos, [Kafka] tentou fazer dessa impossibilidade o solo mesmo sobre o qual o homem pudesse se reencontrar” (Agamben). Ao visitar as obras de Farocki – este reconciliador de Prometeu e Epimeteu – podemos, enfim, pensar que ele fez o mesmo o escritor alemão, tal como colocou Agamben. Cabe-nos, agora, evidenciar os variados tipos de “tesouros de imagens” que o cineasta pôde efetivamente experimentar. O objetivo fundamental será explicitar sucintamente os tipos e interesses com os arquivos, em uma descrição de seus principais trabalhos de arqueologia de mídia<sup>75</sup>.

\*\*\*

## **BILDERSCHATZ DE FAROCKI**

### **I. Inventários visuais da vida contemporânea**

- **Inventário dos dispositivos citadinos** (*Como viver na Alemanha Ocidental*, 1990)

O documentário surge como um catálogo da vida privada e pública (para crianças e adultos). É, se quisermos, um inventário do “biopoder” da

---

<sup>75</sup> Portanto, cabe-nos apenas análises e discussões sucintas, uma que vez que estenderemos isso no capítulo 6.

Alemanha Ocidental justamente no período de queda do muro de Berlim. Poderia servir como um *manual* para a população da recém-extinta Alemanha Oriental aprender a se “ajustar” aos novos regimes psíquicos, pedagógicos, cognitivos, morais, isto é, às novas governamentalidades liberais que iriam substituir as do antigo regime, do lado comunista. Os dispositivos citadinos impetram as regras para o “apropriado” trabalho mental e físico das pessoas, em paralela associação ao controle técnico de qualidade em móveis domésticos e carros. Produz-se uma “metáfora fundamental”, tal como escreve Elsaesser (2010, p.110), na qual tudo se transforma em “*commodities* e o sistema social, uma máquina de testar a resistência” – ao estresse dos seres humanos e de objetos técnicos.

Em uma lista não exaustiva de arquivos produzidos por este “manual-documentário”, poderíamos enumerar os gestos e as técnicas de: manusear de *joystick* em um game erótico; ensinar a organização doméstica para donas de casas; sessões de parto; atravessamento de rua (às crianças); sessões de controle emocional (aos adultos); contenção policial de atos violentos; intruções públicas para primeiros socorros; etiquetas (como se portar à mesa); *strip-tease*; aprendizagem lógico-matemática; testes mecânicos e eletrônicos de qualidade em móveis domésticos (colchão, armário, máquina de lavar, aspirador de pó) e em carros (porta de carro). Farocki relatou sobre a execução deste exaustivo inventário:

Em 1989, o ano da produção, nós filmamos cenas de ação em mais de 46 locações. Cenas de psico-dramas, sócio-dramas e outras hifenizadas ciências dramáticas. Nós filmamos em escolas, repartições de administração pública, instituições de ensino superior e clínicas, quando os fragmentos da vida eram encenados. Quando eram encenados para demonstrar algo, instruir, praticar, exercitar, lidar com algo (FAROCKI, 2010, p.164).

**- Inventário do “sistema-mundo” da cidade de Lille** (*Contra-música*, 2004)

Lille, ao norte da França, é uma cidade de pouco mais de 200 mil habitantes, altamente tecnificada hoje e que recebeu no passado uma massiva industrialização têxtil. Farocki procurará ali pelo significado dos

sistemas técnicos, principalmente os de predicados visuais. O filme é propriamente um inventário dos sistemas de controle urbanos e de instituições, no "percurso de um dia" (como requeria os "roteiros" clássicos de Vertov e Ruttmann). Farocki anuncia uma percepção na qual compara os organismos e artérias humanos com os organismos e artérias da cidade.

Visita-se um hospital que acompanha e estuda por histogramas médicos os sons de criança e adulto; e entra-se na sala de controle de vigilância, lugar em que as câmeras e luzes das cidades são administradas. As visitas e pesquisas seguem abrangentes. Alguns lugares marcantes de referências: Agência de Desenvolvimento Urbano, Centro de Pesquisa Hospitalar, Instituto Nacional de Audiovisual em Lille (INA, Lille), Institutos de Transporte, Instituto de Pesquisas Aeroespaciais, Sociedade Nacional de Transporte, Universidade de Lille e o Centro de Vigilância.

- **Détournement de um inventário iconográfico** (*Um dia na vida do consumidor*, 1993)

"Antes de iniciar a produção de *Videogramas de uma Revolução* – escreve Farocki –, eu já tinha recebido a encomenda de um filme a ser montado só com excertos publicitários. Queria fazer um estudo iconográfico [...]" (FAROCKI, 2010, p.78). O cineasta realiza um filme de estilo atípico no conjunto de suas obras. Aparece um trabalho dentro de uma estrutura de montagem formada por técnicas de *zapping* e do gesto político de *détournement*. Deixa-se transcorrer a forma narrativa de cortes rápidos dos comerciais televisivos. E intercalam-se diferentes publicidades de Tv a partir dos objetos (mercadorias) tratados, e do período do dia em que a publicidade é alvo (manhã, tarde ou noite).

A pesquisa por arquivos de comerciais publicitários das televisões alemãs abrangeu as últimas quatro décadas. Como no filme anterior, seguiu-se uma fórmula básica: "o percurso de um dia". Porém, desta vez, as imagens da vida urbana que Farocki recolheu não são mais as das ruas, praças ou dos ambientes de trabalho, mas as imagens totalmente

mediatizadas das televisões alemãs. O resultado dessa exploração foi singular. O *détournement* aqui acarreta uma *mise en abyme*: uma sucessão contínua, vertiginosa das imagens evidencia o mundo da sedução publicitária – a onipresença do irreal de belos corpos, felicidade, conforto, riqueza, revela a exaustão de estímulos. Ehmann & Eshum (in: Farocki, 2010, p.199), lembraram o objetivo de Farocki (evidenciar as desventuras presentes tanto nos “blocos” capitalista como comunista): “Citando Andrei Ujica em 1993: ‘O título [do filme] é uma paráfrase de um texto de Marcuse sobre *Um dia na vida de Ivan Denisovich* (1962), de Aleksandr Solzhenitsyn”.

**- Um inventário contrastante: trabalho manual vs. trabalho automatizado**  
(*Em Comparação*, 2007)

*Em Comparação* (2007) se interessa por uma das mais ancestrais tecnologias da humanidade: o tijolo. O inventário de tipos, modos e bases técnicas de produção de alvenaria evidencia um filme de antropologia visual comparada, estabelecendo observação de gestos de trabalho na confecção do produto em diferentes sociedades contemporâneas. É um filme observativo, portanto. Não há voz em *off*. O espectador recebe apenas informações ou argumentos escritos “essenciais” em corte de tela preta, em “intertítulos”. E a execução tem êxito. Para pensar o conceito de trabalho – uma intenção declarada do cineasta –, explora-se o método de comparação. Em seu projeto de inventário, o autor anotou: “Eu queria pensar em um filme que contribuísse para o entendimento do conceito de trabalho. Que comparasse o trabalho em uma sociedade tradicional, como a africana [Burkina Faso], com uma sociedade industrializada recentemente, como a Índia, e uma sociedade muito industrializada, como a Europa ou Japão. O objetivo da comparação será o trabalho de construção de casas. Casas habitáveis” (em site oficial de Farocki).

Busca-se, portanto, um inventário no mundo presente, saindo, para as filmagens, ao trabalho de campo. E o que se encontra é uma vida em

diversas “ordens da história”, no que diz respeito às formas de complexização do dispositivo tecnológico: o trabalho manual em Burkina Faso (um pátio aberto de terra); o trabalho manual, mas com introdução de ferramentas mecânicas em uma primeira região da Índia (construção de um prédio); as máquinas e ferramentas de cortes na produção de outra região indiana (fábrica ao “ar livre” de tijolos); a utilização de ferramentas de corte, de trilhos, de preparação mecânica da argila etc., correspondendo um paradigma de produção mecânica de tijolos datado dos anos 1930, em Nimbut, Índia (outra fábrica ao “ar livre”); a industrialização e maximização da produção em série e a dispensa dos gestos manuais, em Leers, na França (uma fábrica com maquinarias modernas); a complexização da produção automatizada, com tijolos já saindo da fábrica como paredes, em Dachau, Alemanha (fábrica moderna com linha de produção sofisticada); e, por fim, observamos a chegada da era eletrônica não somente nas máquinas da fábrica, mas na própria concepção maquinica das formas dos tijolos: equipamentos robóticos dão uma geometria algorítmica às paredes, em Fläsch / Zurique, Suíça (uma fábrica totalmente automatizada).

**- Inventário em “raios-X” da automatização de um espetáculo** (*Deep Play*, 2007)

Os softwares de tradução de imagens em informações estatísticas e em comunicação verbal – tal como estamos nos acostumando hoje nas transmissões esportivas –, eram uma novidade surpreendente na Copa do Mundo de 2006, na Alemanha. Na final entre Itália e França, no estádio Olympiastadion de Berlin, aconteceu uma grande exibição deste recurso de criação automática de banco de dados. Farocki e sua equipe obtêm as imagens que foram produzidas durante o evento. A partir disto, ele monta uma instalação dividida em 12 canais de vídeo em *loop*, capaz de ocupar a totalidade das paredes de uma sala (apresentada, pela primeira vez, no evento Documenta XII).

O que se vê são imagens totalmente dominadas por algoritmos, onde

tudo parece ser passível de análise, comparação, diagramação, identificação, temporalização, rastreamento. Neste inventário de 12 câmeras, assistimos as imagens técnicas das empresas Ascensio System (empresa de tecnologias de mídia online), Dycos GmbH (empresa de padrões baseados em rede e análise de processos) e da HBS (empresa suíça que gera as imagens oficiais da Copa do Mundo de futebol). Serão elas: câmera com *display* de cálculo automático da velocidade dos jogadores em gráfico de barra (*tela 1*); câmera em enquadramento panorâmico do estádio de Berlim, em vista externa (utilizada efetivamente na emissão apenas no momento dos fogos de artifício) (*tela 2*); imagem-rastreamento do movimento da bola (*tela 3*); imagem-gráfico que mede os picos e baixos de jogadores italianos e franceses, em gráfico de linha (*tela 4 e 6*); imagem-simulação instantânea do movimento dos jogadores na maquete do campo (pontos e linhas) (*tela 5*); imagem-3D: transformação automática dos jogos em imagem computadorizada 3D (*tela 7*); imagem-antecipação: demarcação antecipada da direção e extensão do movimento da bola (símbolo de seta) (*tela 8*); *display* do campo (jogadores em círculos) e indicação de informações escritas no campo inferior (*tela 9*); dupla-imagem (montagem suave, intervenção de Farocki): um operador de câmeras e seus gestos com o mouse (*tela 10*); imagem-vigilância: as câmeras de segurança do estádio (em *loop*) (*tela 12*).



Fotogramas – Inventário da vida citadina em *Como viver na Alemanha Ocidental* (1990)

## II. Arqueologia visual de conceito

### - **Arquivo-mão** (*A expressão das mãos*, 1997)

Em seu livro *The audible past*, J. Sterne (2003) constitui uma *arqueologia da audição* a partir da seguinte enunciação: “Como é que um ouvido humano passou a ser fixado a uma máquina, neste tempo, modo e lugar? Em [Alexander Graham] Bell, o ouvido fonocautógrafo era a prova para o funcionamento do telefone. Para os meus propósitos, isto dá a prova para uma característica mais geral das máquinas e seus relacionamentos que transcorrem no tempo: o ouvido humano, *como um mecanismo*, como fonte e objeto de reprodução de som” (*Idem*, p.32-33). O autor quer nos contar então esta novidade: o telefone encontra o seu arquétipo pensando o ouvido como uma máquina de reprodução sonora. Foi com a “maquinação” do ouvido que o fonocautógrafo de Bell ganhou versões cada vez mais aperfeiçoadas. Na *arqueologia da visão* de *A expressão das mãos*, vemos Farocki realizando o mesmo pensamento: a máquina cinematográfica, ainda nos tempos do cinema mudo, dispôs a mão como um mecanismo para a codificação e estruturação de tipos de expressão cinematográficas. Naquele momento, o cinema encontrou as mãos como uma máquina de comunicação. O aperfeiçoamento deste “mecanismo” só foi quebrado devido a uma inovação técnica da máquina-cinema, que pôde introduzir outro elemento, muito mais liberador, “comunicativo”: a boca que fala.

Para buscar os diferentes conceitos da mão no cinema, o cineasta reuniu então arquivos de filmes e livros de iconografia e lexicografia das “mãos”. Ele cita, por exemplo, Dyk Rudenski, *Gestologie und Filmspielerei* (Um manual para atores de cinema mudo), de 1927, um livro pitoresco hoje, e Karl von Amira, *Rechtsarcheologie* (Arqueologia do direito), de 1890, que interpretou os gestos do juramento com as mãos. Por fim, comenta variados filmes esquecidos: uma obra de cinema mudo de 1908, outra de *action movies* e ainda três *footage*, de propagandas de guerra nazista,

russo e americano (II Guerra Mundial).

**- Arquivo-fetice** (*Natureza morta*, 1997)

A obra surge para a exposição de arte Documenta X (1997, Kassel, Alemanha). Nasce então como uma instalação. Para confeccionar o filme, Farocki entra em diferentes museus e acervos: *Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam* (Rotterdam), *Mauritshuis* (Den Haag), *Universitets Konstsamling* (Uppsala) e *Wallraf-Richartz-Museum* (Köln). Os materiais de arquivo serão de dois tipos – um disposto nas “seculares” e perecíveis obras que se tornam pôsteres nas ruas, nos supermercados, vitrines etc., outro localizado na “aura” das obras de museus. Porém, estes não se excluíram um ao outro; ao contrário, são elementos complementares para o entendimento de uma questão central da vida contemporânea: a noção de fetice. No primeiro tipo, a equipe do cineasta ingressa em quatro estúdios fotográficos especializados em publicidade de mercadorias (em São Francisco, Düsseldorf e em dois estúdios fotográficos em Paris), filmando os trabalhos. No segundo tipo, analisa algumas pinturas a óleo do pintor maneirista holandês Pieter Aertsen (1508-1578), considerado um dos precursores da natureza morta. A obra *Vendedora de legumes em sua tenda*, de 1567, por exemplo, serve para comentar a história intrigante do nascimento deste gênero de pintura. Ele se pergunta: “Por que as coisas inanimadas passam a ser objeto principal da obra?”. A partir de outra obra, intitulada *Tenda do açougueiro com cena da fuga ao Egito*, de 1551: “Poderíamos ver ali o homem e cenas religiosas sendo suplantados pelas mercadorias?”. Nesta pintura, a representação religiosa aparece deslocada, menor, ao fundo. Na história da arte, explica o filme, os motivos que levaram Aertsen a pintar mercadorias ainda são um mistério para a história da arte. Vemos então quadros da geração seguinte de mestres holandeses na pintura de naturezas mortas: Pieter Claesz (1596-1597 - 1661) e Abraham van Beijeren (1620-1621 – 1690). E vemos – sempre intercaladamente –, o olhar-gesto e o produto final (a natureza morta) dos trabalhos em estúdios fotográficos publicitários

contemporâneos. Tal enredo é o centro da arqueologia do fetiche (ou da reificação?) do filme. “O observador que percebe isto já não consegue imaginar a si mesmo. Isto é o início de uma nova imagem do homem” (comentário final).

**- Arquivo-infográfico** (*In-formação*, 2005)

O curta-metragem é composto unicamente de enquadramentos que destacam detalhes de imagens infográficas dispostas em jornais, revistas e documentos diversos. O objetivo é revelar como as comunicações não verbais dessas mídias, que se dizem “neutras”, também manifestam estereotipações de opiniões e contextos. A palavra *Aufstellung*, em alemão, pode ser traduzida como escalação, hierarquia, nivelamento. O curta expõe a *Aufstellung* sobre algumas condições do trabalho e dos imigrantes na Alemanha, desde a segunda metade do século XX. Como sabemos, tanto as estatísticas, quanto as representações em charges, estão repletas de significações políticas. Pretende-se então *desconstruir* as palavras, números e imagens que formam os infográficos. O curta nos envolve em uma indagação central: O que o lucro, o desemprego, a saída de dinheiro (remessa para o exterior), os dados de consumo, os estilos de vida “exóticos” têm a ver com desenhos jocosos, que destacam uma minoria étnica (estereotipação dos turcos), suas vestimentas e sua posição eminente de saída (com “malas prontas”, como retratou um desenho)? Farocki, A. Ehmman e Matthias Rajmann pesquisaram arquivos de diferentes lugares: em institutos de migração (*Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien*), repartição de governo (*Haus des Deutschen Ostens*), empresas de ensino e criação de infográficos (*Globus Infografik GmbH*), institutos de pesquisa de mídias (*Gerog-Eckert-Institut*).



Fotogramas – enquadramentos em detalhe de infográficos em *In-formação* (2005)

### III. Recuperação de arquivos da história do cinema

#### **- Um episódio da vanguarda** (*Filmes de Peter Weiss, 1982*)

Em 1982, Farocki realiza recuperação e análise dos filmes experimentais de Peter Weiss, autor que ganhou notoriedade com os livros (volumes) intitulados *Estética da Resistência*, na década de 1970. Antes, na década de 1950, o escritor tinha se aventurado no cinema e lançado o livro *Cinema de vanguarda*, realizando também significativos curtas-metragens. Farocki se interessou por estas obras cinematográficas, que se encontravam esquecidas. Seu gesto – que rendeu homenagem a Weiss, morto no mesmo ano do filme – é de recuperar um arquivo de arte esquecido. Ele comenta as expressões de “realismo surrealista” de Weiss. Os filmes são rodados na Suécia, país que Weiss se naturalizou. Na época, tal país havia censurado seus filmes (questionavam as condições dos idosos, pobres e de ausências de liberdades). A estética de Weiss agradava a Farocki tanto quanto a de Bresson. Weiss lançava forma fílmica poética, capaz de representar a infinita composição do caráter da experiência, corpos e gestos. Os filmes exibem uma atitude de câmera e montagem fragmentária, interativa e rica em *décadrages*.

#### **- Um capítulo da história do cinema** (*A dupla face de Peter Lorre, 1984*)

Em 1984, Farocki recuperaria outra personalidade do cinema. Desta vez, do ator austríaco Peter Lorre (1904-1964), conhecido mundialmente por viver o personagem Hans Beckert, o assassino “M”, no filme de Fritz Lang, de 1931. Farocki parte da pesquisa do americano Stephen D. Youngkin, que havia

lançado o livro *The Films of Peter Lorre* (1982). Ele visita o pesquisador nos EUA e mostra as imagens de um escritório abarrotado de arquivos fotográficos privados e públicos de Peter Lorre. Esse ator, amigo de outro alemão exilado nos EUA, Bertold Brecht, seria então analisado em sua longa trajetória dentro da indústria de cinema americano. Em determinada cena, vemos as fotos vão se multiplicando sobre a mesa, e no chão; a câmera acompanha a infinidade de registros que um ator hollywoodiano é capaz de acumular. No início do documentário, Farocki explicita acerca do ato de analisar e filtrar arquivo de grande magnitude: "são mais de 80 filmes e 50 programas de televisão: tivemos que fazer escolhas".

**- Um *footage* raro do Holocausto** (*Intervalo*, 2007)

Em 2005, por ocasião de um congresso sobre as formas de representação fotográficas e cinematográficas dos campos de concentração nazistas, Farocki descobre um *footage* do Holocausto nunca explorado em sua totalidade. O evento o fez então conhecer arquivo que até então nunca teve, no cinema, uma análise em seu próprio contexto. O material tinha a particularidade de ter sido realizado em um campo de concentração que não executava seus presos. Funcionava como um "entrepasto" industrial. Era uma indústria de trabalhos forçados, com prisioneiros judeus e outros grupos étnicos perseguidos pelos nazistas. Sobre seu gesto de recuperação do arquivo, Farocki relatou:

Depois de ver uma ou outra vez os desfiles de colunas militares acompanhados por música adicionada em estúdio, e escutar uma ou outra vez as mesmas canções (o hino alemão parafraseado por Eisler em Resnais, as canções hebraicas e as imagens do gueto em Leisler), eu me propus fazer um filme mudo. As imagens de Rudolf Breslauer (um fotógrafo de Munique que fugiu com sua família para a Holanda) foram filmadas por encargo do comandante do campo e são mudas. Eu me propus utilizar este material e não agregar nem cortar nada das sequências citadas. Queria apresentar o material que convidaria [os espectadores] a [ter] uma leitura própria" (FAROCKI, 2013j, p.146).

No trato com o arquivo, o cineasta compreende a força e a fragilidade das imagens ali dispostas. Ele ratifica uma forma concisa de não querer

“tudo dizer” ou “tudo concluir”, dando crédito àquela prescrição de Foucault de que ‘é preciso reconhecer os acontecimentos da história, seus abalos, suas surpresas, as vacilantes vitórias’. Em *Intervalo*, portanto, deparamo-nos com duas cenas inesperadas e antagônicas: uma cena recreativa de alegria feminina (mulheres fazendo ginástica no campo de concentração) e o instante quase fotográfico do olhar assustado da cigana no comboio da morte (uma intuitiva aflição de uma garota indo ao campo de extermínio?).



Fotogramas – Recuperação da vanguarda de Weiss (Filmes de Peter Weiss, 1982)

#### **IV. Traceologia da modernidade**

- **Traceologia: inscrições de origem do entre-guerras** (“Entre duas guerras”, 1978)

*Entre duas guerras* pode ser visto como a obra que constitui o início da perspectiva de mobilização dos arquivos de Farocki. E sua primeira mobilização será sobre as forças produtivas (na Alemanha, entre a Primeira e Segunda Guerra Mundial. Para tanto, ele foi atrás de vários resquícios em Berlim: “Eu uni coisas muito diferentes, os portões das igrejas expressionistas, um salão como um teatro com um palco giratório do tempo de Bauhaus, o primeiro estacionamento em andares na Alemanha. Encontramos ainda as inscrições de origem” (FAROCKI, 2002, p. 98). Com isso, a intenção do cineasta é contar uma narrativa a partir da *mise en scène* em “sítios arqueológicos”. Realiza-se uma “reconstrução” do conturbado período de ascensão do totalitarismo nazista sob o ponto de

vista do controle das forças produtivas (siderúrgica, notadamente). A história da tecnologia industrial do alto-forno – de aquisição da matéria-prima, domínio das propriedades químicas e instalação de parques industriais – é acompanhada vis-à-vis com o jogo político que promoveu a experiência totalitária. O filme-tese revela a formação de uma maquinação social que não poderia ser alçada sem ser acompanhada por uma violenta máquina técnica, que literalmente comprimiu o povo alemão. A arqueologia do alto-forno será a “alma” da indústria de guerra. Em sua arqueologia, Farocki sai atrás, localiza e analisa algumas materialidades “testemunhas”:

Descobrimos [...] um pátio do serviço de coleta de lixo, com os estábulos no primeiro andar e uma escada [...]. Sobre a chaminé ao fundo à esquerda, alguém mais tarde havia pintado as iniciais KDP [*Kommunistische Partei Deutschlands*, Partido Comunista da Alemanha], isto me irritou porque as letras não referenciam o partido histórico, mas propriamente a sua refundação em 1969, e isto desnaturalizou aos meus olhos o caráter de testemunho do lugar [...] (FAROCKI, 2002, p.98).

**- Traceologia: tecnociência régia** (*Como se vê*, 1986)

Farocki chegou anos mais tarde a reconhecer o marco que foi, para ele, *Como se vê*, de 1986:

Este filme se impôs para mim de maneira inesperada. Eu o fiz a partir de materiais acumulados ao longo dos anos, sem uma finalidade clara e, frequentemente, sem mesmo ter consciência de colecionar [...]. Eu quase não fiz imagens por mim mesmo, utilizei materiais coletados aqui e ali em revistas, livros didáticos, catálogos de empresas. De repente, a ideia de escolher um ângulo, definir um quadro, iluminação, me apareceu anacrônico [...] (FAROCKI, 2012, p.100).

Sem dúvida, esta obra de 1986 e, poucos anos depois, *Imagens do mundo e inscrição de guerra* (1989), significaram os mais abrangentes empreendimentos de arqueologia de mídias que Farocki estabeleceu e aprendeu a trabalhar. Em *Como se vê*, suas intenções são amplas e ensaísticas. Contudo, um dos motivos principais do filme é traçar as histórias mal conhecidas (ou mal contadas) da tecnociência, trazendo

conexões diversas e inesperadas. Na lista principal de suas traceologias, deveríamos destacar: a gênese paralela de tecnologias militar e civil; o papel das imagens como forças de atração ou repulsão para a guerra; o estabelecimento de uma perspectiva política sobre o surgimento do digital (a história do tear como a história do paleo-computador).

O trabalho com arquivo possibilitou efetivamente ao autor se distanciar de uma perspectiva linear de “história das ideias” – tanto que o vemos aportar criticamente sobre as noções de tradição, influência, desenvolvimento, evolução, mentalidade que instituíram tal ou qual desenvolvimento tecnológico. Sua traceologia abre assim para o questionamento da “objetividade” tecnocientífica. Perspectiva *arqueologia política*, portanto, pois no filme isso representa uma crítica tanto ao chamado “determinismo tecnológico” como ao “modelo de difusão”, que abrem, ambos, conjecturas de “irreversibilidade técnica”, de ocultamento de caminhos alternativos. A obra afirma então os jogos de controvérsias, as diferentes aberturas, já que a imputação irrefletida da tecnociência capitalista imperante, “régia”, leva à falência de alternativas mais justas, social e ambientalmente.

- **Traceologia: do Iluminismo** (*Imagens do mundo e inscrições de guerra*, 1989)

Entre outras coisas, o filme de 1989 busca arquivos que revelem um tema comum: a *arqueologia da visão moderna*. Ele tenta inventariar, selecionar, agrupar, os traços da “modernização da visão” que levou a uma conjectura de racionalização de mundo através do olho (humano e maquínico). A obra enfrenta as forças paradoxais deste empreendimento moderno – que ora produziu e libertou, ora destruiu e impetrou o terror. Aparecem então diversos arquivos que evidenciam *centros de cálculo* (capítulo 6) em seus traços principais, entrecruzando-os: simuladores de ondas e hidrodinâmicas (medição de movimento líquido); comandos de tráfegos marítimos a partir de uma base de radar; projeções por pontos de vista oculares (representação perspectiva); a história pitoresca da gênese

de um sistema de mediação no século XIX (a fotogrametria para medição arquitetônica de Albrecht Meydenbauer); análises militares de imagens para identificação de objetos inimigos (aerofotografia); arquivos fotográficos de identificação facial realizados por militares durante o processo de colonização na Argélia; arquivos de identificação fotográfica policial urbana; sensores ópticos em indústrias automotivas; laboratórios fotográficos em campos de concentração...

- **Traceologia: máquinas de visão civil-militar** (*Reconhecer e Perseguir*, 2003)

Desde o início dos anos 1980, pelo menos, Farocki se interessou em observar e analisar o que ele depois veio a conceituar como *imagem operativa*, isto é, imagens que não buscam referências ao mundo estético, servindo apenas como pura comunicação (máquina-máquina; homem-máquina). Em 2003, portanto, ele delineia uma arqueologia da relação míssil de guerra/imagem operativa na era da tecnologia de rastreamento eletrônico – que transformou os campos de batalha em espaços arquitetados e gerenciados cada vez mais por simulações virtuais. E, ainda, investiga as ligações dos espaços militares de destruição e dos espaços urbanos de produção capitalista.

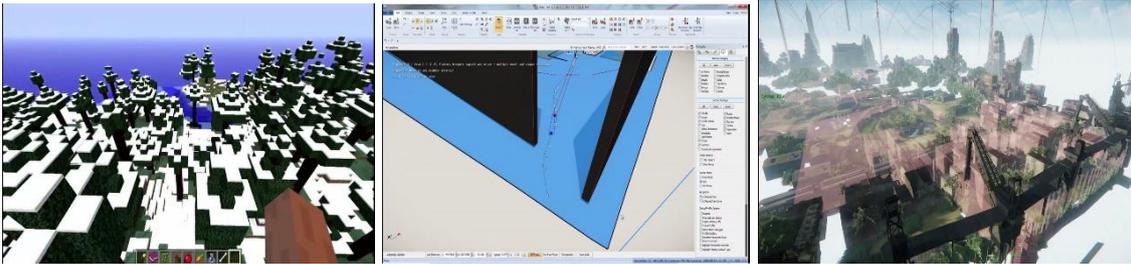
Farocki começa sua exposição com um arquivo de 1942, da Alemanha nazista, momento em que se testou o primeiro projétil acoplado com câmera. Suas análises de arquivos rumam então para os *scanners*, lasers, robôs-câmeras, detectores infravermelhos, simuladores, mísseis teleguiados, câmeras de controle de produção... Contando com a assistência do pesquisador Matthias Rajmann, o trabalho de campo de coleta de arquivos teve um empenho surpreendente. As visitas e os contatos se estenderam a diversos países (a lista não é completa): arquivos nacionais da Alemanha (*Bunderarchiv*) e dos EUA (*College Park*), empresa BMW (*Bayerrische Motoren Werke*, em Munique), Museu Dorrien, na Alemanha, centro de pesquisas aeroespaciais (*Kentron Dynamics*, na África do Sul), empresa de tecnologia miliar antiaérea (*Oerlikon Contraves*,

na Suíça), empresa de sistema de análise de imagens eletrônicas (*Vision Tools*, na Alemanha), empresa de treinamento virtual para operação de máquinas pesadas (*Leica Geosystems*, na Alemanha), arquivos de bases militares americanas (*Fort Eglin*, na Flórida; *March Air Reserve Base*, na Califórnia).

**- Traceologia: imagem pós-fotográficas** (*Paralelo I-IV*, 2012-2014)

*Paralelo* é uma instalação. São quatro vídeos com uma estratégia comum de pesquisa de arquivos (uma perspectiva comparativa, operativa e desconstrutiva com videogames). O intento, no primeiro vídeo, é traçar uma breve *arqueologia dos games*, que se estende nas outras três etapas de reflexão sobre o que é próprio deste regime estético de virtualização pós-fotográfico. Segue os objetivos das quatro pesquisas: *vídeo 1* – estudo da simulação de elementos naturais (fogo, água, árvore, nuvem); *vídeo 2* – estudo dos elementos espaciais (borda, paisagem, superfície, vazio); *vídeo 3* – estudo das formas de movimento (aproximação, distanciamento, travelling, cortes); *vídeo 4* – estudo da imputação de estereótipos psicossociais (comunicação verbal e gestual) em games contemporâneos. Em seu intento arqueológico, Farocki lança, por exemplo, uma história da construção de nuvens virtuais, observando e refletindo a partir de uma recuperação cronológica de jogos como: *Mystery House* (1980), *Pitfall* (1982), *The Legend Of Zelda* (1984), *Archipelados* (1989), *Secret of Man* (1993), *The Elder School* (1994), *Anno 1602* (1998), *Anno 1701* (2006).

O delineamento arqueológico intenta pensar a espantosa modificação das *imagens-pixel*: em menos de duas décadas estas passaram de uma representação simbólica abstrata para um construtivismo hiper-real. A pesquisa obteve materiais em museus e empresas de confecção de games, tais como nas instituições: *Computerspielemuseum* (Berlim), *Internet Archive* (São Francisco) e *Scientific Visualization Studio* (Washington).



Fotogramas – construção de limites virtuais de games em Paralelo II (2012-2014)

## **V. Em busca de imagens e contra-imagens do poder**

**-Qual “imagem do poder dominante”? Qual “contra-imagem do poder revolucionário”?** (*Ante aos seus olhos – Vietnã, 1982*)

“As imagens deveriam ter um sentido para a nossa cultura”. *Ante aos seus olhos – Vietnã* lança essa proposição e estabelece a problemática contemporânea dela. A linha narrativa da obra é o diálogo do jovem casal Robert e Anna. Eles são os protagonistas da crise de parâmetros para poder interpretar a memória e os novos horizontes de luta da recém-terminada Guerra do Vietnã (1955-1975). A realidade midiática e a conjectura política do início da década de 1980 tornam difícil situar a luta política contra a guerra, colonização e exploração capitalista.

Tudo é habitado por uma efervescência confusa. Robert e Anna saem então em busca de uma arqueologia recente que explique ou dê sentido ao engajamento presente. O que eles encontram, porém, é a “guerra de imagens e palavras” provocadas pelas mídias. Em um quarto com as paredes cobertas de *imagens do mundo* da guerra (jornais, revistas, livros, arquivos pessoais, panfletos etc.), o casal interpreta, investiga, relata, compara, discute. O *Atlas* montado no quarto se torna uma espiral em abismo: “Por que há tantas imagens da guerra?”; “Seria possível encontrar uma imagem não ambígua? Uma imagem que contenha tudo dentro?”; “Quem comenta estas-aquelas imagens? E, ainda, dependerá menos o que diz a imagem do que a mentira que vem por trás dela?”; “O que seria enfim uma contra-imagem?”.

A impossibilidade de uma resposta definitiva a estas perguntas impõe um *leitmotiv* melancólico ao longa-metragem. Não existe uma arqueologia visual definitiva – e, apesar de tudo, se a atitude irremediavelmente incessante do *filósofo* é se perguntar “o que é o homem?”; do mesmo modo, a do *cinasta* corresponderá à pergunta: “o que é a imagem?”. Este entendimento está contido em uma cena em que notamos um exausto soldado americano no Vietnã. Ficamos sabendo, por ele mesmo, que ele é um soldado preparado para “ler” imagens aerofotográficas e processar as informações que articulam bombas contra os vietcongues. Tal miserável soldado lança uma proposição ético-política – que talvez seja o sentido maior desta arqueologia de Farocki: “as imagens deveriam ter um significado para a nossa cultura, não apenas se reduzirem em informações incapazes de compreender a complexidade da vida social”.

- **Câmera ditadora & câmera popular** (*Videogramas de uma revolução*, 1992)

*Videogramas de uma revolução* é um dos filmes mais conhecidos de Farocki. É, também, seu trabalho de arquivo mais comentado. Realizado em companhia do também cineasta Andrei Ujica, o filme retrata a queda da ditadura de Ceaucescu, na Romênia, em 1989. No dia mais tenso da revolução, acontece uma grande manifestação popular em Bucareste, capital do país, no momento em que o ditador está realizando um discurso no balcão do prédio do governo. Os cineastas procuram reconstituir os seis dias consecutivos mais tensos da revolução (do dia 21 ao 26 de dezembro de 1989). Projeto que investirá na simultânea visualização das *imagens do poder* e do *contra-poder* – isto é, um estudo que leva em consideração os arquivos das câmeras do estado ditatorial e de indivíduos da sociedade civil. Além desse encontro de imagens, o filme exibirá as primeiras imagens da Tv dissolvida do poder ditador, mostrando as primeiras emissões e, por fim, o aprisionamento e execução do casal Ceaucescu. De tal modo, Farocki refletiu então sobre os dois regimes de imagens presentes na Romênia antes da revolução, lembrando assim qual

era função “ditatorial” da câmera estatal do departamento oficial de televisão:

[Eles] utilizavam a técnica de fita magnética de dois plugues que, há 10 ou 15 anos, haviam deixado de ser usado nos países da Europa Ocidental. A primeira câmera Betacam da Romênia se encontrava na Sala de Cinema do Comitê Central. Havia adquirido para focalizar Ceaucescu tanto em suas recepções como em seus discursos. A vantagem do formato Betacam reside no tamanho reduzido da câmera e do gravador, assim como pela mobilidade resultante. Os Ceaucescu sempre se concentravam para o estritamente no protocolo e, em sua opinião, tudo o que desviasse de suas regras não deveria ser mostrado (FAROCKI, 2003e [1995], p.41).

Durante a ditadura, as imagens privadas, por conjecturas diversas, não tinham instituído um ambiente de contra-poder. Apesar de não controladas como as máquinas de escrever,

[...] na revolução romena, as câmeras de vídeo não cumpriram sequer essa função documental [de imaginar uma vida diferente]. As notícias sobre as crianças baleadas pelas forças de segurança em Timisoara, sobre as manifestações massivas e sobre a repressão do exército, chegaram a Bucareste através das emissoras de rádio estrangeiras, de chamadas telefônicas, dos viajantes e dos rumores difundidos pelos diversos canais, mas não através de vídeos” (Idem, p.44).

O objetivo dos cineastas é claro: propor uma sistematização dos arquivos e analisar, principalmente, o que as imagens de arquivos podem dizer sobre a revolução. Sendo um trabalho de arquivo, a proposição se afasta, portanto, de contar “a história da revolução de 1989 na Romênia”. Qual significação, relevância, destas imagens? Quais eram as obrigações do operador de câmera da tevê estatal? Quais foram as motivações das imagens daqueles que fizeram imagens amadoras? ... São perguntas adequadas a um gesto de operar arquivos. E o filme não poderia ter nome mais adequado: *Videogramas de uma revolução*.

**- Imagens da repressão & resistência na prisão** (*Imagens da prisão*, 2000)

Em 2000, Farocki realiza um estudo no mesmo estilo que praticou cinco anos antes, com *Trabalhadores saindo da fábrica*. Estabelece um resgate

de *footages* e filmes clássicos, deixando de lado o trato com material fotográfico. Diferente de sua arqueologia na década de 1980, o interesse/tema em *Imagens da prisão* será bem preciso: arquivos visuais de *instituições de reclusão*. Isto pode ser evidenciado em alguns exemplos de sua recolha de arquivos *footage*: um vídeo da rotina de um internato de crianças deficientes (Alemanha, 1920), outro de “drogados aprisionados” (Egito, 1931), um filme institucional nazista sobre o trabalho na prisão (Alemanha, 1942) e outro sobre a construção de uma prisão de segurança máxima (EUA, 1963). Alguns exemplos de filmes clássicos utilizados: *Un chant d’amour* (Jean Genet, 1950), *Un condamné à mort s’est échappé* (Robert Bresson, 1956), *Einlight Lag* (Peter Weiss, 1957).

No filme, visualiza-se de que forma a arquitetura da prisão se constitui como um dispositivo que resulta em duas qualidades de imagens de arquivos: uma como o lugar das transgressões, pelo menos nas fantasias, desejos e no trato com o corpo, como vemos nos filmes de Jean Genet e Peter Weiss, ou no filme de Bresson no qual a colher do prisioneiro que projeta a fuga faz contar a “própria história da técnica”, transformando-se em um “projeto antropológico” de liberdade (como diz a voz em *off* de Farocki); outra como o lugar das vigilâncias e punições, no qual vemos, por exemplo, no contexto de uma visita à prisão de segurança máxima de Corcoran, na Califórnia (EUA), como são utilizados os dispositivos eletrônicos de controle (identificação biométrica, de íris, vocal, e de disparos de balas ou gás lacrimogênio).

- **Contra-imagem de um genocídio apagado na história** (*A prata e a cruz*, 2010)

A instalação em vídeo faz uma desconstrução da obra *Descrição de Cerro Rico e Imperial Vila de Potosí* (óleo sobre tela, 262 x 181 cm), pintada por Gaspar Miguel de Berrío, em 1758. Cerro Rico é uma montanha situada na cidade de Potosí, na Bolívia (antes, Alto Peru). No século XVI e XVII, a montanha, rica em prata, que entrou para a história como um dos lugares mais explorados pela Espanha.

A crueldade dos sistemas de colonização de indígenas na América do Sul é bastante conhecida. Porém, suas representações escritas e visuais pelos colonizadores foram – sempre que possível –, apagadas da história. Miguel de Berrío realizou uma pintura paisagística de uma região que tinha, em seu auge, no século XVI, mais de 200 mil habitantes, sendo considerada “a maior cidade industrial do mundo”. Foram gastos dois anos para concluir a pintura. É imensa a riqueza de detalhes, evidenciando as arquiteturas e a vida cotidiana. Farocki se propõe principalmente a realizar uma leitura desta retratação, focando as *forças produtivas* (os canais, as refinarias, as luminárias, os animais de carga) e as *relações de produção* (modelo escravo-mitaco). Fica evidente a revogação de uma representação fidedigna: “Não é somente por questão de perspectiva que os trabalhadores são menores que os não-trabalhadores [...]. A colonização na América do Sul foi, sobretudo, um genocídio em massa”, diz a voz em *off*. A ausência de identificação das vítimas – das opressões e resistências – é ensejo para lembrar que, mesmo com a chegada dos ventos do Iluminismo, a Europa ficou em silêncio acerca da escravidão e o comércio escravo na América Latina. Vemos como quadro guarda afinidade com as vontades da igreja e dos colonizadores, que gostariam que tudo se passasse como literalmente houvesse uma “mão invisível” (tal como dizia Adam Smith, na mesma época) produzindo a riqueza. Farocki, em sinopse para o filme, cita Tzvetan Todorov:

Sobre a montanha de prata podem se ver diferentes grupos de trabalhadores; mas na entrada da mina não se vê ninguém. Os mitacos, ou seja, os trabalhadores forçados, eram geralmente provenientes de aldeias a centenas de quilômetros de Potosí; a viagem podia durar até um mês e eles deviam ficar um ano nas minas, e é por isso que eles traziam suas famílias e seus rebanhos. As imagens mostram os bairros dos trabalhadores, mas não as mulheres ou crianças, nem o gado. Se vê um edifício principal, onde os trabalhadores recebem seu salário e, antes dele, um pequeno mercado de rua, onde as bebidas são vendidas. Mas não é possível distinguir os trabalhadores livres dos trabalhadores forçados [...].

Parece razoável supor que um acontecimento tão importante como o

descobrimto das Américas deveria ter sido mencionado nas “Escrituras Sagradas”. A análise do arquivo-quadro é, portanto, uma luta contra esta gritante invisibilidade.

**- Imagem e contra-imagem da abolição da esfera do trabalho**

(*Trabalhadores saindo da fábrica*, 1995 e *Work in a single shot*, 2011-2014)

1995 é o ano em que se comemorou o centenário do cinema. O filme *Trabalhadores saindo da fábrica* demarca esta data comemorativa, recuperando o primeiro filme (exibido) do cinema (dos irmãos Lumières, *La Sortie de l'usine à Lyon*, exibido no *Salon indien du Grand Café*, no dia 28 de dezembro de 1895).

Sem dúvida, na sociedade industrial, a representação cinematográfica mais poderosa do final de uma jornada de trabalho é a cena dos operários saindo de uma paisagem arquitetônica fabril. “A primeira câmera da história esteve dirigida para uma fábrica, um século mais tarde, poder-se-ia dizer que a fábrica fundamentalmente mais repeliu que atraiu o cinema” (FAROCKI, 1995, p.21). Esta será a hipótese de Farocki para a análise de arquivos. E ele irá atrás desse motivo da câmera que olha *externamente* fábricas em Detroit, em Emden, na Alemanha Oriental, em Lyon etc., associando a trechos de filmes clássicos de Antonioni, Lang, Griffith, Eisenstein, Passolini, de Straub-Huillet. Seu gesto será o mesmo que o de Thom Andersen, no filme *Los Angeles Plays Itself* (2003): “apreciar filmes de ficção como revelações documentais”. Alguns exemplos de arquivos trabalhados: *footage Sortie de la briqueterie Meffre et Bourgoin à Hanoi* (1899), de Gabriel Veys; *Accatone!* (1961), de Pasollini; *footage Documentos do Arquivo Cinematográfico de Moscou* (1912); *Frauenschicksale* (1952), de S'latan Dudow; *Metropolis* (1927), de Fritz Lang; *La reprise du travail aux usines Wonder* (1968), de Jacques Willemont; *Trop tôt, trop tard* (1981), de Straub-Huillet; *footage Documentos da sociedade Elkosta Security System, Durchfahorsperren DSP* (1987).

Sobre a constituição do documentário, Farocki observou:

Eu deixei de lado os arquivos de televisão, que tem para cada assunto um inumerável acervo de imagens, assim como os

arquivos da publicidade cinematográfica e televisiva. Eu assisti cerca de dez mil comerciais nos últimos anos, e eu não me lembro de ter visto o trabalho industrial ser mencionado mais do que três vezes. A morte é o único tema que o filme publicitário teme mais do que o trabalho na fábrica (FAROCKI, 1995, p.20).

No presente filme – tal como explanaremos no próximo capítulo – Farocki quer nos evidenciar que a hiperbolização desta *mise en scène* (câmera no portão de fábrica, nunca dentro dela) tem algo de muito peculiar, revelador: o portão da fábrica, que circunscreveu o primeiro enquadramento no cinema, representou aquilo que no século XX se reproduziu continuamente, a saber: a separação entre o “mundo da vida” e o “mundo do trabalho” nas massas, a separação do *savoir-vivre* e *savoir-faire* das populações.

Como “resposta” a essa separação e abolição de imagem, entre 2011 e 2014, Farocki e Ehmann projetaram uma *restituição* das imagens da esfera do trabalho. Por meio de *workshops* em diferentes localidades do mundo, eles convocaram alunos de escolas de cinema a realizarem vídeos em uma única *tomada*, que objetivassem retratar os gestos dos trabalhadores em seu ambiente de trabalho. A restituição buscou formar uma *orbis pictus* específica – um inventário do mundo do trabalho contemporâneo, em quinze cidades diferentes: Bangalore, Lisboa, Tel Aviv, Berlim, Cairo, Rio de Janeiro, Boston, Buenos Aires, Lodz, Cidade do México, Moscou, Hanói, Genova, Hangzhou e, por último, Johannesburg (em abril de 2014). Farocki declarou: “Os filmes não somente provêm de 15 países diferentes, senão que também foram realizados por pessoas muito diferentes entre si. Este projeto inaugura um tipo de arquivo” (FAROCKI, 2013a, p.288). As inúmeras obras ou *tomadas* (centenas) do projeto, dispostas em um site (<http://www.labour-in-a-single-shot.net/>), foram classificadas por tipos de ocupações, “cores”, e tema, buscavam formar um pequeno exemplo do “tesouro de imagens” que o cineasta sonhava encontrar, nos museus e arquivos nacionais.



*Fotogramas – Estudo de uma imagem oculta em A prata e a cruz (2010)*

## **CAPÍTULO 5** **MONTAR / ENSAIAR**

*Uma imagem não é forte porque ela é brutal ou fantástica, mas porque a associação de ideias é distanciada e justa-*  
Pierre Reverdy (citado por Godard).

Durante toda a sua trajetória, o ambiente de trabalho mais importante de Farocki foi a sala de montagem, local onde produziu suas principais ideias, filmes, textos – e, com isso, seu gesto político, problematizando assim sua montagem.

Na tradição moderna proclamada por Paul Klee, a montagem não busca “refletir” o visível, mas fazer, realizar, *dar forma ao visível*. A montagem é algo que possibilita dar *forma* a um pensamento (com imagens). O gesto político do montador é então, antes de tudo, um gesto que busca pensar os arranjos das imagens, que não se limitam apenas aos planos, cenas etc.

Contudo, entre o espaço de Klee e o de Farocki, haveria um elemento complicador, diferenciador, uma vez que a história do *atelier* (ou *oficina, sala, bureau*) de pintura e a história do atelier de montagem cinematográfica poderiam ser diferenciadas pela relação mais íntima e imersa do segundo com a lógica produtiva capitalista. Em um artigo de 1980, intitulado *O que é realmente uma sala de montagem*, Farocki escrevia exatamente sobre a

atitude de “fazer algo visível” do montador, que passa, fatalmente, por uma conjuntura industrial capitalista:

Os roteiros e os sets de filmagem equivalem a ideias e dinheiro [...]. O trabalho na sala de montagem é algo intermediário. As salas de montagem se encontram geralmente nas casas de fundo, nos sótãos e porões. Grande parte do trabalho se realiza fora do expediente normal. Montar é uma tarefa repetitiva e, portanto, favorece postos de trabalho fixos. Para cada montagem significa um esforço específico, *um esforço que faz algo visível* [...] (FAROCKI, 2013[1980], p.79, itálico nosso).

Seu “esforço específico”, como ele escreve, será o de uma conversão do mundo *burocrático* (leia-se: tecnificado) em algo positivo. De tal modo, uma parafernália burocrática qualquer não implicaria em um horizonte de calculabilidade da vida decidido, determinado – por mais que os dispositivos estejam acoplados a uma *armação* tecnocapitalista. Em qualquer universo, haveria sempre espaço para liberação “mágica”, diz Farocki; em outras palavras, um espaço capaz de desautomatizações e transduções. Isto ficará expresso mesmo quando se analisa a etimologia da palavra *oficina* (ou *bureau*, em francês):

Seu sentido é positivo como nas palavras *Politburo* russo ou *Deuxième Bureau* francês<sup>76</sup> e negativo em *burocrata* e *escriturário*. Na literatura e na imprensa de inspiração literária, o *bureau* somente aparece como metáfora do carente de sentido. Franz Kafka contribuiu para destacar que o *bureau* atende principalmente a uma *função mágica* (*Idem*, p.81).

A *magia*, como é próprio à palavra, imprime sempre algo de ritual, de gesto teórico e prático *incalculável*, irrompendo um sentido de ação mais amplo e profundo para o valor de ação dos indivíduos em mundo maquínico<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> Ambos departamentos burocráticos com poderes de comando. *Politburo* designava o comitê executivo do Partido Comunista Russo. *Deuxième bureau* (1871 até 1940) era a secretaria de serviços de informação militares franceses, responsável pelos planos de ataque e defesa.

<sup>77</sup> Como escreve Ferreira (2006, p.225-226), “as máquinas parecem assumir, no mundo contemporâneo, a mesma função que o *axis mundi* assumia no mundo tradicional. Parecem ser elas não apenas aquilo que sustenta a ordem atual da vida, mas também

Na mesma passagem citada, Farocki seguiria pensando o potencial de liberação – da *produção de sentidos* – que se pode encontrar em ambientes que dizemos ser “burocráticos”, como se encontra em uma sala de montagem:

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

Um cinema conexo a tais perspectivas de *produção de sentido* se afasta, portanto, do caráter de mera *re-produção* (repetição) de sentido; ou, ainda, de ocultação ou esteriotipação de sentido. Em Farocki, a narrativa que sobressai da montagem é uma narrativa do *demonstrar* e do *ensaiar*. Ele quer colocar suas reflexões e práticas de uma maneira diferente da realizada normalmente nos filmes de ficção e documentário. Tanto se coloca neste encargo que, em seu artigo intitulado *La diva aux lunettes*, ele notava, já nos anos 1970, suas formas de pensar e praticar montagem tomavam caminho diferente de cineastas alemães de sua geração, como R. W. Fassbinder e W. Wenders (FAROCKI, 2005a).

Na genealogia da montagem de Farocki, a influência das vanguardas modernistas e de ideias pós-estruturalistas, Brecht, Warburg, Benjamin, Godard, Straub-Huillet, Vertov, Eisenstein, Foucault, podem ser identificadas diretamente; e, desta lista, importantes críticos de cinema nos fazem lembrar a centralidade da montagem que, abertamente, a vanguarda procura exaltar.

---

aquilo que permite a comunicação controlada e direcionada dessa ordem com uma outra ordem difusa e normalmente imperceptível, inconsciente, desejante. [...] [N]ão é preciso ser um xamã tradicional para perceber as relações da tecnologia com o sobrenatural. Se no início do século XX Marcel Mauss e Henri Hubert acreditavam que ‘as técnicas são como germes que se desenvolveram no terreno da magia e que a despojaram’, trinta anos depois Walter Benjamin já afirmava com mais cautela que ‘a diferença entre a técnica e a magia é variável totalmente histórica’. Atualmente, já é possível afirmar com propriedade que ‘a evolução das técnicas consagra a relação entre a tecnologia de hoje e o mito primitivo’, que a tecnologia moderna é ‘a realização cada vez mais intensa de virtualidades inscrita no mito’”.

Discursando a propósito de *Histoire(s) du cinéma* (Godard), Serge Daney escreveria: “O cinema procurava uma coisa, a montagem, e era dessa coisa que o homem do século XX tinha uma necessidade terrível” (apud AGAMBEN, 1998, p.67). Didi-Huberman, por sua vez, abordaria a importância do projeto *Mnemosyne* de Warburg e do *inventário-colagem* de Brecht; da mesma forma que AGAMBEN (2012), escrevendo sobre a *citação* em Benjamin, veria o essencial produtivo e político sobre o assunto: “o método moderno de montagem, por excelência” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 97).

A centralidade da montagem cinematográfica e da estética do distanciamento<sup>78</sup>, em Farocki, satisfará especialmente a produção de uma *operar mídias* horizontal, transversal e transindividual de imagens/palavras que significou, no âmbito da montagem, *agenciamentos das imagens* (desacelerar, repetir, parar, variar...) e *agenciamentos do entre-imagens* (fragmentar, compor, inventariar, relacionar...). Sua perspectiva proporá a *montagem de ideias*, como o próprio cineasta expressou em 1978. Vimos suficientemente, no capítulo 3, o percurso que o levou a tal compreensão. No final dos anos 1960, Farocki entra em contato com as teorias das vanguardas radicais e, por intermédio de Holger Meins, entre outros, ele aprende à subverter as linguagens cine-publicitárias, a dar atenção precisa às associações de imagens, a eliminar a inconveniência da montagem e da câmera “dramáticas”, “performáticas” etc. Na década de 1970 podemos perceber um processo de amadurecimento. O cineasta estuda com mais intensidade as formas de montagem, tanto do cinema e como da televisão. Chega a promover diretamente obras de debates sobre o tema dos “operadores de televisão”, e, enquanto isso, recebe uma marcante influência de Godard. Mas será nos anos 1980, enfim, Farocki alcança maturidade: abrindo-se ao ensaísmo, com gestos bastante centrados na montagem – o momento em que podemos entrever, nos contornos mais prático-cinematográficos, seu *operar mídias*.

Portanto, neste capítulo será importante apreender o operar de Farocki em sua atribuição de montar/ensaiar, levando em conta as suas influências,

---

<sup>78</sup> Sobre a decisiva estética do distanciamento, que o leitor deve ter em mente no capítulo, (re)ver principalmente o primeiro item do capítulo 3.

estratégias e contribuições, principalmente a partir do período de sua maturidade.

## I – MONTAR

A montagem de Farocki é, essencialmente, uma montagem que torna visível um *fluxo de pensamento por meio de imagens*. No início do filme *Entre duas guerras* (1978), o cineasta aparece sentado diante de uma mesa e anuncia a *tomada de posição* implicada em sua *road not taken*:

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

A tomada de posição via *montagem de ideias* não poderia ser mais apropriada para quem deseja *pensar com imagens*. Nesta direção, a conexão de elementos não é simplesmente uma “junção” de elementos. Como o cineasta armênio Artavazd Pelechian havia afirmado: “não é pela justaposição de dois planos, mas por sua interação por meio de um grande número de elos que consigo exprimir a ideia ao máximo. A expressividade torna-se então mais intensa, e a capacidade informativa do filme adquire proporções colossais” (*apud* AUMONT, 2004, p.84).

Da mesma maneira que Pelechian, Farocki prima pela capacidade de conexão de elementos heterogêneos. Ele *encontra e aceita* uma multiplicidade de elementos diferentes. Tal como já notamos, ele fundamentalmente não quer uma montagem que se lance ao mundo a partir do controle prenotado *literariamente* por um *projeto, roteiro*. Evita assim um pré-projeto para se fazer um *bricoleur*, isto é, para se fazer como *aquele sujeito* que permite ações práticas mais espontâneas, contingentes, com as *imagens do mundo* – não confundindo a precisão ou o rigor com um postulado de conduta “científica”, deliberada *a priori*. Seu método – já notamos também – não é uma

epistemologia, uma doutrina, mas propriamente um *estilo*. Contudo, diferente do *bricoleur* indígena (descrito classicamente por Lévi-Strauss [1976]), Farocki é um *bricoleur* moderno, que não tem a sua disposição apenas suas mãos e ferramentas manuais, mas também máquinas, códigos e operações múltiplas dispostos em sua *ilha de edição*. É neste ambiente técnico moderno que ele compreende a necessidade da bricolagem: “Na ilha de edição se aprende o quanto é difícil produzir imagens a partir de planificações ou intenções. Nada do planejado funciona” (FAROCKI, 2013L, p.80).

Na trajetória do cineasta, um dos mais íntimos observadores de suas dimensões e transformações foi, sem dúvida, o amigo Hartmut Bitomsky, que, certa vez, pronunciou: “Eu penso que Farocki vem da tradição de Eisenstein, e eu da tradição de Rossellini. Farocki tem muita afeição pela montagem”<sup>79</sup>. Christian Petzold, outro amigo e ex-aluno, confirmaria, em outros termos, a afirmação de Bitomsky: “Eu penso ser uma coisa boa que eles façam filmes distintamente. O caminho aberto em *Como se vê* [1986] por Farocki não é o mesmo que em *Reichsautobahn* [1986] de Bitomsky. Mas é como se, para além das diferentes abordagens e para além dos próprios filmes, eles corresponderam um ao outro (um como artista de montagem James-Joyce-modernista, e o outro como John-Ford-contemplativo-romântico” (Petzold *apud* MÖLLER, 2004, p.69).

Com razão, os amigos Bitomsky e Petzold notavam diferenças importantes. Farocki adquiriu uma habilidade para realizar *modulações* com fotogramas e videogramas: conectar, enquadrar, modificar, decompor; refletir, evidenciar, comparar – estabelecendo propriamente uma construção narrativa a partir de um *fluxo cinematográfico de ideias*, algo que não pode ser confundido com *fluxo literário de ideias*. Em seu momento mais ambicioso, nos anos 1980, ele imaginou algo que se aproximava da forma de *composição musical jazzística*. “Desde os anos 1980 – declarou Farocki (2012b) –, eu tenho mudado a forma de roteiro – comecei a querer que meus filmes fluíssem como música de jazz; também tentei romper a diferença entre produção e pós-produção”. *Imagens do mundo e inscrições de guerra* (1988) era a expressão

---

<sup>79</sup> Declaração de Farocki para o evento *Yamagata International Documentary Film Festival* (2001). Disponível em: <http://www.ncncine.com/interviewbitom.html> (Acesso: 02-10-2014).

mais determinante deste estilo. A obra utilizava esquema ousado de *costura musical* em que *síncopes* e *contratempos* eram produzidos com imagens, utilizando-se variações diversas de montagem, do tipo: A+B+C, B+A+C, C+B+A...

Estas variações jazzísticas, próprias do *ensaísmo* de Farocki (como veremos a seguir), se traduzem em potencializações de conexões e, tão logo, ampliam efetivamente a curiosidade e atenção do espectador para o *fluxo-pensamento de imagens*. Ou seja, sua estratégia de montagem tentava, no filme de 1988, desautomatizar o hábito do espectador (e de obras) centrada em um estilo de roteiro-texto “ilustrado”. Em *Indústria e Fotografia* (1979), *Como se vê* (1986) e *Imagens do mundo e inscrição de guerra* (1989), por exemplo, as trilhas sonoras, baixas, “ao fundo”, também contribuem para este aspecto. Em 1979, Farocki havia introduzido a música minimalista; em 1986, a remixagem de uma música tribal em diferentes tonalidades; e em 1988, a aleatorização de música clássica. De tal modo, os efeitos variavam entre as sensações mágicas de transe, de ebbriedade e de enigma, respectivamente. Sobre o último filme, Farocki relatou como produziu operações de montagem com as trilhas:

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

Na esteira da *montagem de ideias* iniciada por Eisenstein, Vertov e outros, Farocki quer exibir um *discurso visual*, sabendo que, com isso, ele não pode fazer uso verdadeiramente de uma gramática, como no *discurso literário*: “Uma vez que não existe uma gramática de imagens, precisamos de uma estrutura para as imagens, a narração da ação. Quando não há narração, o medo de perda da estrutura é tal que a voz é necessária para manter o todo unido. É daí que as imagens geralmente se tornam fracas e perdem autonomia” (FAROCKI, 2003f).

As linguagens não-verbais por imagens (foto-grama, video-grama, picto-grama) são suportes técnicos, que tem uma *gramatização* (como a escrita), mas não um *valor gramatical*. Farocki almeja, portanto, uma investigação de *estrutura das imagens* a partir de signos cinematográficos. No aporte horizontal que o cinema o solicitou, ele pôde *armar* ou *estruturar* as imagens com sequências de ideias e assim retomá-las com palavras, preferencialmente “apenas nos momentos de um possível subtexto”, como mostraram pioneiramente os filmes *Terra sem Pão* (*Las Hurdes*, Luis Buñuel, 1933) e *O cão andaluz* (Luis Buñuel, 1929) (FAROCKI, 2003f).

É na montagem, propriamente, que ele busca empreender uma luta contra a presença do *logocentrismo* no cinema. Desta forma, a narração é inseparável do andamento das imagens – utilizando-se, se possível, da maneira mais econômica o comentário falado ou escrito. Assim, Farocki chegaria, em suas últimas obras (de instalações, principalmente), a uma forma bastante lacônica com as palavras, utilizando apenas comentários escritos. Neste momento (e nestas obras), a relação imagens/palavras não advogava “apenas” um aporte horizontal, mas também a *inversão da submissão*.

Contudo, a aproximação cada vez maior com um fluxo de pensamento por meio de imagens demanda ao espectador tomar ciência da perspectiva singular de narrativa que está diante dele – uma vez que sua “apreciação”, “leitura”, pode ser comparada com a necessidade de *atenção* e *experiência* – de que requer um texto filosófico. O Farocki, como espectador, se sentia exatamente dessa maneira quando assistia/estudava – ou melhor, exercitava/treinava; operava *hypomematas*, lembremos – as obras de seus mestres:

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

De alguma maneira, Farocki admirava e achava curioso que a obra-prima dos italianos Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi, *Verifica incerta - Disperse Exclamatory Phase* (1965), tentava se aproximar de uma "gramática" própria, isto é, de "regras de composição por gestos cinematográficos". Tais cineastas compilaram uma infinidade de filmes hollywoodianos dos anos 1950, produzindo uma espantosa narrativa através da conexão de pequenos trechos (gestos cinematográficos). Farocki admirava a proeza de montagem dos italianos, utilizava a obra em aulas e julgava que, com este trabalho, as narrativas fílmicas, de alguma forma, também poderiam ser investigadas pelas estereotipadas "composições de gestos". Ele declarava: "Veio daí minha imaginação de algum tipo de enciclopédia de cinema um pouco igual ao que vem a ser um processador de texto" (FAROCKI, 2000b).

Outra obra-prima, a de Henri-Georges Clouzot – *O mistério de Picasso* (1956) –, ajudou Farocki a compreender o sentido de seu *operar* enquanto método que leva a considerar o *fluxo* da montagem cinematográfica. Clouzot entra no *atelier* do pintor Pablo Picasso para acompanhar seus trabalhos. Seu filme registra os instrumentos e processos do pintor. Picasso executa uma série de obras em que *decupa ad infinitum* as linhas, volumes, cores e representações de seus quadros e desenhos. Ali, naquele processo, seja para o cineasta Clouzot, seja para o pintor Picasso, o que importava verdadeiramente não era o "resultado", a "prova", o "produto finalizado", mas todo o processo. A beleza maior que Clouzot-Picasso pareciam querer nos expor era a operação em seu *acontecer*, em seu fluxo temporal. Farocki disse (respondendo a uma pergunta de Thomas Elsaesser):

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

Como comentou o crítico André Bazin, sobre *O Mistério de Picasso*, coube ao cineasta “[...] mostrar os quadros que estão sob os quadros [...]. O que Clouzot nos revela, enfim, é ‘a pintura’, isto é, um quadro que existe no tempo, que tem sua duração, sua vida e às vezes – como no final do filme – sua morte” (BAZIN, 1991, p.179;181). Farocki poderia ter lembrado outra referência – tida também por ele em alta consideração –, a de Heiner Müller, com sua peça *Hamletmaschine* (1977). A peça de Müller, de nove páginas, tinha sido resultado de um manuscrito de mais de duzentas, construído longo de vários anos.



Fotogramas – Operação de montagem em *O mistério de Picasso* (1956)

No mesmo ano de *Entre duas guerras* – a obra de tomada de posição por “montagem de ideias” –, Farocki lança *Uma pintura de Sarah Schuhmann* (1978). Em tal filme, da mesma forma que em Clouzot, ele entra no estúdio da pintora alemã Schuhmann, sua amiga, a fim de investigar seu ofício, mostrando o processo criativo que geraria um quadro. A câmera nos coloca a prestar a atenção nos gestos e afazeres – closes nas mãos, nos instrumentos e nas posições que toma a artista perante o seu objeto. Mas, não obstante, o filme nos mostra também a vida da artista, destacando seus trabalhos diversos, paralelos, no cotidiano, no momento em que a artista vende suas obras, interage com clientes, vai aos mercados ou ao grupo feminista etc. Farocki não pretende filmar-entrar na “vida privada” da artista, mas sim evidenciar como a mulher-artista “se resolve” e pode viver como tal (MELIÁN, 2014). No filme, o sentido estava em um olhar para o fluxo de operações que geravam tanto a artista como suas obras.



Fotogramas – Operação/processo de montagem em *Uma pintura de Sarah Schuhmann* (1978)

## II – ENSAIAR

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

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

Apesar do problema (paradoxo) de uma conceitualização "justa" e também da vulgarização do termo *ensaio*, a questão produtiva do ensaísmo no cinema não é, contudo, anulada. Ensaio é uma experiência de evitar os modelos, os padrões, conceitos "fechados"; e, como tal, o ensaio é um encontro com uma forma singular de criação narrativa e de argumentação, algo que exatamente almeja Farocki. Theodor Adorno havia notado, em *O ensaio como forma*: a forma ensaio não pode ser confundida com a perda de

rigoriedade, com a pura e simples indefinição formal e conceitual. Ensaio não é uma experiência filosófica e estética leviana (ADORNO, 2003). Desse modo, o termo ensaio pode ser empregado quando uma obra é vista pelo crítico enquanto aquela que “escapa” aos estilos já estabilizados e/ou esvaziados pelo seu nível de repetição e formalização.

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

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

Entendimento este que nos parece ser relevante, pois aquilo que vem a dar significação à “etiqueta” *ensaio* é o ato de fazer montagem que prioriza operações: novas estruturas e relações com materiais, *recoupages*, exposições, sobreposições; o inquérito contínuo sobre o próprio material ou tema que está sendo tratado, etc. No filme-ensaio, há uma procura intensa pela autoconsciência dos processos e das ferramentas de mídias para criação e construção de realidades, implicando uma tendência de o próprio autor, o sujeito da obra, colocar-se de alguma forma *em cena* (LIANDRAT-GUIGUES, 2004)<sup>80</sup>.

O ensaísmo no cinema é, essencialmente, uma operação de radicalização da percepção de que esta linguagem (o objeto temporal cinematográfico) perfaz um *efeito* e isto nunca é tido como “natural”. Jean Starobinski (2011), o intérprete contemporâneo do filósofo Michel de Montaigne – precursor do ensaio –, lembra-nos que, em francês, *essai* provém do baixo latim, derivado da palavra *exagium*. Ensaiar decorre de *exagiare*. A etimologia comum é o verbo *exigo*: “forçar para fora”, “expulsar”; ganhando então, no campo das artes, o significado de “fazer sair dos limites estéticos”.

---

<sup>80</sup> Para o assunto ensaio/cinema, além das referências no corpo do texto, pode-se consultar também: SIQUEIRA (2006); CORRIGAN (2011); LEANDRO (2006); MACHADO (2003); WEINRICHTER (2007).

“Sair dos limites estéticos” não será criar e demarcar outro espaço estético. Entendendo deste modo, podemos dizer que não é uma nova “escola de arte” que satisfaz o ensaísmo, mas, essencialmente, uma disposição elevada para a reflexão de seus próprios gestos; ou, em outras palavras, da ‘instância que julga a atividade do julgamento’. O horizonte do *ensaiar* é um contínuo *re-apreender a manejar*, ou, como diz Elsaesser acerca de Farocki, uma *manufatura*, das coisas e do próprio corpo. Assim, Montaigne pensou o campo da experiência enquanto:

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

A observação de si, para Montaigne, será ainda explicitada por outra frase basilar: “Sou eu mesmo a matéria de meu livro” (*Idem*, p.19).

Em Farocki, a forma ensaio não é confundida como um anseio de *subjetivação*, ou melhor, como uma preleção pela *interiorização*, *contemplação*, como se vê, maravilhosamente, em outros autores significativos do ensaísmo, notadamente em Agnès Varda, Aleksander Sokurov e Jonas Mekas. Podemos pensar que não é pela construção de ensaio autobiográfico, do “diário” que se pode compreender obra ensaísta de Farocki. Ele se centra em um discurso visual-literário que deseja se aproximar mais da filosofia e política do que da literatura e psicanálise, por exemplo. Sua autoria sempre se desdobra a partir dos materiais visuais e sua proposta acaba tendo um fundo prático, factual, concreto. Assim, o que é certo no seu ensaísmo é o estado permanente de tentar *tornar visível o ato de operar os dispositivos de mídias que estão formando ou são temas de seu filme* – e que terá como consequência: a produção de metalinguagens e a imersão do realizador em um discurso reflexivo. Muitas vezes, ele expõe suas descrições subjetivas, o “diário”, o tom de personalidade, a opinião, para outros momentos, sobretudo em seus artigos e

ensaios escritos – como podemos ver nos escritos *A war diary* (FAROCKI, 2006) e *Histoire d'une installation (sur la Coupe du monde du football)* (FAROCCI, 2007b).

Em relação ao termo *filme-ensaio*, talvez Farocki ficasse menos insatisfeito com a posição de Kodwo Eshun, a saber, do ensaísmo antes de tudo não limitado a ser “um gênero fascinado pela voz em *off* ou montagem. Do ensaísmo como insatisfação, descontentamento com os “deveres de uma imagem e as obrigações de um som”. Especialmente, do ensaísmo como “insatisfação com o que se espera com que faça o documentário” (ESHUN, 2010). Como já apontamos, o *ensaiar* de Farocki vem de seu descontentamento com a raridade de proposições a favor de um *pensar cinematográfico*. Suas expectativas podem ser vistas como iguais às de Alexandre Astruc (1948), ao pregar sua estética de *caméra-stylo*, em seu conhecido “manifesto” de 1948: “[...] o cinema está prestes a encontrar uma forma com o que se converterá em uma linguagem tão rigorosa que o pensamento se poderá escrever diretamente sobre o filme [...]”. Caso não tenhamos em conta o *rigor* como algo pré-determinado em um modelo, poderíamos entender Farocki nesta tradição – mesmo que já desdobrando de outra maneira suas questões, estratégias e experiências. Em sua obra, podemos visualizar as perspectivas éticas, políticas e práticas que produziram estratégias de montagem (I), de crítica e proposição (II) e de aprendizado a partir de experiências com formatos de dispositivos visuais (III). Veremos agora sucintamente qual foi o conteúdo destes três caminhos, em algumas de suas principais atribuições.

\*\*\*

## I ESTRATÉGIAS

### - **Conjunção “e”**

Farocki levou a sério a conjunção “e”, isto é, o método do *entre* as imagens, como havia expressado Deleuze, analisando a obra de Godard (DELEUZE, 1992; FAROCKI, 2015). O cineasta alemão podia realmente se orgulhar em estar dentro deste legado, porque isto diretamente o ajudava a se aproximar do método de seu *operar mídias*. Como é conhecido, Deleuze e Guattari propuseram, no livro *Mil Platôs*, o termo *rizoma* (metáfora vinda do termo da botânica; das raízes múltiplas, aleatoriamente definidas e entrecruzadas). Os autores queriam sair da metáfora da *árvore*, da “arborescência”, isto é, da verticalidade do pensar e tratar a multiplicidade de eventos e objetos do mundo. A árvore impetrava o verbo “ser”; enquanto que o rizoma formava o “tecido”, abrindo para a conjunção (de limites indefinidos) do “e ... e ... e ...”.

Versando sobre as implicações desta estratégia no cineasta francês, Deleuze destacou que, com isso, Godard não seria “um dialético” – citemos:

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

Contudo, quer Deleuze esteja certo ou não em relação ao Godard, o problema de Farocki não seria “ser ou não ser dialético”, mas principalmente se afastar das ideias de totalidade, síntese e historicismo em relação ao conteúdo. Da dialética, ele sempre recuperou e exibiu a potência do diálogo entre forças contrárias, dos elementos conflitantes e dos choques entre posições diversas ou opostas. A questão era a inclusão da multiplicidade, da “aleatoriedade” e dos diferentes pontos de vistas. E, principalmente, da análise concreta do mundo contemporâneo – na contingência e diversidade –, que se afasta, portanto, de

uma perspectiva marxista dialética “escolástica”, pré-determinando, teórica e abstratamente, sobre capital e trabalho, meios de produção e forças produtivas, paz e guerra, analógico e digital, homem e máquina e assim por diante, como já vimos nos *capítulos 1 e 2*. E isto não parece ser muito diferente do que expôs Deleuze, que, levando em conta a multiplicidade, não deixava de revelar e distinguir a “dialética” entre a ciência régia e nômade, a territorialização e desterritorialização, os estados de paz e de exceção, as máquinas de guerras e as desejanças, o sujeito empregado e o desemprego (na citação acima), o Estado e o capitalismo etc<sup>81</sup>.

Com a multiplicidade, com a “conjunção ‘e’”, Godard prefere a colagem (textos, letreiros, discursos; fragmentos de ensaio, romances, poemas) e adota o estilo de discurso indireto livre, firmado no “cinema pop” e no “roubo de ideias” (VASCONCELOS, 2008). Por sua vez, com a multiplicidade, com a “conjunção ‘e’”, Farocki se aproxima mais da citação, do *objet trouvé* e do trato demorado, delicado, ruminativo com os elementos diversos que ele recolhe (seu “tesouro de imagens”).



*Fotogramas – Imagens-múltiplas (Peter Lorre, 1984; Antes aos seus olhos, 1982)*

---

<sup>81</sup> Ainda, da diferença entre o que seria a “não-dialética” de Godard e a “dialética” de Farocki, teríamos que lembrar as duas forças destacadas nas obras dos autores, uma de proporções poéticas mais “subjetivas” e outra de proporções mais “formais”. Isto surtia diferenças entre as formas de ponderar e expressar discursos visuais-literários, como notou Didi-Huberman: “Quando Farocki se coloca a pensar, ele nos proporciona a refletir sobre uma outra coisa e não seu próprio pensamento. Godard tem sempre a última palavra em suas montagens; para Farocki, é questão de honra não ter jamais a última palavra” (DIDI-HUBERMAN, 2010b, p.174).

## - “Não buscar a bela imagem”

‘Não buscar as belas imagens – e sim aquelas que verdadeiramente se relacionam uma com as outras, em busca de um fluxo de pensamento, de discurso visual’: eis máxima que pode ser encontrada na estética cinematográfica de Bresson, e na qual Farocki explicitou e procurou sempre praticar. Uma *mise en scène* bela é menos importante do que o conjunto de imagem e o inquérito e processos com as imagens – e os dispositivos que as servem de suporte.

Farocki lembrava que o “grande inimigo” do cineasta francês era a “bela imagem”, justamente porque ela é capaz de desvirtuar, atraindo a atenção para as suas qualidades de imagem e artificialidade (FAROCKI, 2003c). Caracterizar uma imagem por “demais”, desejar evidenciá-la por seu “excesso”, fatalmente perde a função em uma proposição de pensar cinematográfico. Como Godard gostava de sentenciar (no filme *Carmen*, 1982, por exemplo), a partir da poesia de Pierre Reverdy: “Uma imagem não é forte porque ele é brutal ou fantástica – mas porque a associação de ideias é distante e justa”. Ou seja, o cinema que se dispõe de imagens para associação ou montagem de ideias não pode cumprir isso por “imagens-sínteses”, que apeteça o sublime, o “cartão-postal”, o “cosmético”, a iconofilia ingênua. Imagens sublimes, “cartão-postais” e iconofílicas são, por excelência, aquelas imagens que se querem como “imagens-substâncias”, “imagens-hilemórficas”, isto é, imagens capazes apenas de hipostasiar o pensamento, e não de transindividualar. Em seus documentários, Farocki compreende o que significa, em última instância, o valor desta proposição vinda da ficção bressoniana: por vezes, são as imagens “sujas”, “pobres”, que se fazem necessárias, imprescindíveis para o trabalho crítico – sendo isto gesto político no mundo contemporâneo<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Hito Steyerl (2009), em seu ensaio *Em defesa da imagem pobre*, discursa exatamente nesse sentido: “Imagens pobres são as contemporâneas *Condenadas da Tela*; são os detritos da produção audiovisual, o lixo que chega às margens das economias digitais [...]. Imagens pobres são arrastadas ao redor do globo como mercadorias ou como suas efígies, como presentes ou como recompensas. Elas se espalharam como ameaças de prazer ou de morte, como as teorias da conspiração ou pirataria, resistência ou embrutecimento.



Fotogramas – Imagens “sujas e necessárias” (*Videogramas de uma revolução*, 1992; *Intervalo*, 2007)

### - *Décadrage*

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

O efeito de montagem por *décadrage*, a partir da câmera e da montagem, aparece como um gesto político: “[...] uma perversão, que coloca em causa a ironia sobre a função do cinema, da pintura, da fotografia, como formas de exercício de um direito de olhar” (*Idem*, p.12). Questionando-se acerca do que seria um exagero de enquadramento de câmera no cinema: o rosto. Farocki (2014d) expressou:

---

Imagens pobres mostram o raro, o óbvio, e o inacreditável, isto é, se ainda podemos conseguir decifrá-las” (STEYERL, 2009).

Por que o rosto? Isto é de certa forma esquisito – digamos assim, *bourgeois*. Um empreendimento burguês. Se eu tirar meus óculos, eu reconheço as pessoas que eu conheço pelo jeito que elas andam. De alguma forma, é muito mais típico o modo como alguém se move, como alguém se comporta. Esses aspectos são interessantes. [...] A câmera normalmente não está realmente focada em outros aspectos dos movimentos corporais. *O Lobo de Wall Street* [Scorsese, 2013] é sobretudo sobre rostos, rostos, rostos (FAROCKI, 2015).

Afastando-se deste olhar restritivo, Bresson havia dado uma lição importante: “filmar o obtuso, o estranho”. Tal cineasta trabalhou então minuciosamente a câmera e essa, quando retratava os corpos, buscava dimensões espaciais, temporalidades e gestos inusitados, singulares, como no cinema de Y. Ozu. A prioridade era constituir o “todo” a partir dos detalhes, também se aproximando da proposição sobre os fragmentos de Brecht (FAROCKI, 2013c, p.102).

O primeiro plano, ao captar detalhes diversos de gestos, quer sair do *império do rosto*. A câmera anseia mostrar os objetos e as ações. Neste sentido, Farocki admirava Bresson exatamente porque sua ideia de primeiro plano buscava também ser o espaço que enfatizava de maneira muito singular os gestos das mãos, pés; de objetos, de ações, animais (queda de um copo, um abraço, a vida de um jumento).

A obra de Farocki é constantemente uma busca pela estratégia de *décadrage*. Exemplos de maestria com esta estratégia de montagem serão inesgotáveis. Com a *décadrage* de Bresson, Farocki exalta aquilo que ele procurou empreender: *descentralizar o corpo e o mundo*. Daí, portanto, na sala de montagem, a perseguição pelos detalhes, comentários e inferências diversas com os videogramas e fotogramas de *Intervalo* (2007) e *Imagens do mundo e inscrição de guerra* (1988); os ângulos e as perspectivas diversas para mostrar os corpos e objetos nos seus filmes de observação biopolítica; ou, ainda, de forma casual, na “cena das moedas” em *Imagens da prisão* (2001) – que Michael Baute (2010) comentou de forma inteligente, em seu artigo *A sequência das moedas*<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> “Não vemos como o homem olha a moeda, e não vemos como a mulher vê seu marido examinando as moedas. Em lugar do plano reativo, há um comentário. O comentário, entretanto, não fala sobre a reação do homem e da mulher, contida pela elipse; não



Fotogramas – Parcialidade do corpo (mãos) em Bresson (*Mouchette*, 1967) e em Farocki, na 'sequência das moedas' (*Imagens da prisão*, 2000)

### - *Détournement*

Nas mãos dos artistas de vanguarda das décadas de 1960 e 1970, a apropriação das imagens da indústria cultural passava por um gesto de *retirada* do ciclo habitual-normatizado em que elas eram produzidas, para colocá-las em outro ciclo – em que eram movimentadas, “estranhadas” e, assim, reativadas em um espaço crítico. Guy Debord chamou essa estratégia de montagem de *détournement*, isto é, de desvio, deslocamento da “imaginação prévia”, ideológica, depositada pela “sociedade do espetáculo” (em revistas, televisão, pôster, jornais, filmes etc.). Com o cinema de Debord, Farocki guardou semelhanças fundamentais acerca da percepção e recolhimento das *imagens do mundo* e da vontade de unir estética e política. Os cineastas compreenderam a mudança do cinema em relação ao período de Vertov, a saber, que o mundo agora “já foi filmado” e qualquer pretensão política de “transformação” deste deve levar em conta os arquivos. Em outras palavras, a realização do cinema não será tão-somente um *fazer*, mas um *re-fazer* das *imagens do mundo*.

---

preenche as emoções que faltam nos indivíduos; permite que a falta permaneça. Ao invés de focalizar os indivíduos com as moedas velha e nova, o comentário transforma as moedas no tema de suas frases, em resposta à qual as pessoas que as examinam são designadas como objetos. Mais do que pessoas, são as moedas que ‘faltam’ da vida além da prisão, da ‘vida perdida’” (BAUTE, 2010, p.132).

Contudo, analisando atentamente, a estratégia de *détournement* de Farocki se diferencia de Debord, na medida em que o primeiro não segue a recuperação e desvio dos arquivos a partir de um veio iconoclástico, irônico, do segundo. Por meio do recurso da citação, Farocki busca um exame e um deslocamento que gere outro fluxo de individuação de imagens, isto é, de transindividuações, deixando de lado, enfim, as pretensões de paródia e “deturpação” (de alteração de vozes, narrações, intervenções com inscrições etc.), comuns em Debord. Em Farocki, isto fica manifesto, propriamente, em *Um dia na vida do consumido* (1993), documentário constituído inteiramente por *détournement* de vídeos comerciais televisivos. Tal obra não será, enfim, uma “declaração de guerra” contra as inúmeras imagens comerciais que ele agrega. O que o cineasta alemão busca com seu *détournement* é exatamente uma argumentação por *reductio ad absurdum*: objetiva tornar manifesto um significado que está presente nas propostas das próprias imagens que são recolhidas (cosméticas, fugazes, incríveis...). Podemos pensar que Farocki, ao lançar seu *détournement*, não perderia de vista a consonância com o estilo de *distanciamento* (Brecht). Não por acaso, Didi-Huberman (2010b, p.209), pensando a respeito, procurou expressar termo próprio: Farocki “[...] tem pouco a ver com o *détournement* situacionista [...] seu gesto não é de *détournement* [desvio], mas de *retournement* [inversão] de pontos de vista [...]”.



Fotogramas – *Détournement* em Debord (*Réfutation*, 1975) e em Farocki (*Um dia na vida...*, 1993)

## - Ready-made / Pop-art

Duchamp, e mais tarde Andy Warhol, foram artistas que *jogaram* com a dilaceração da relação arte e técnica<sup>84</sup>. O *ready-made* e a *pop-art* foram estratégias de demonstração deste *jogo*, pois se estabeleceram na “perversão” do duplice estatuto da atividade *pro-dutiva*: *poiésis* e *práxis*. Com Duchamp e Andy Warhol, o estatuto da estética e do produto industrial se encontrava “estranhamente” *associados na dissociação*. O *ready-made* indo da esfera do técnico à esfera da obra de arte; a *pop-art* indo, ao contrário, do estatuto estético ao produto industrial (AGAMBEN, 2012, p.109). Em ambos os casos, contudo, “exceto pelo instante em que dura o efeito de estranhamento –, a passagem de um estatuto ao outro é impossível” (*Ibidem*). A dilaceração tinha, contudo, dois pontos positivos que Farocki admitiu e soube aproveitar: significou a abolição da arte definida e defendida *a priori* por um certo “gozo estético”; ou seja, significou que a definição do que é ou não é o “bom gosto” não teria mais *sentido único* a partir da introdução da *pop-art* e do *ready-made*. Ainda, e mais importante, tal dilaceração entre a arte e a técnica foi a própria revelação de um problema central da modernidade – que foi anunciado pelos *modernos*, ironizado pelos *pós-modernos* e, agora, enfrentado pelos *contemporâneos*, incluindo neste último caso Farocki.

Com o *ready-made* e a *pop-art*, Farocki não procurou radicalizar o projeto *moderno* de Duchamp – que tinha em sua raiz o interesse em empreender o gesto *antiartístico*, rompendo com “a ideia do artista criador e gênio que possui técnica e domínio no gesto da mão” (BÜRGER, 2008). Definitivamente, esta não será a perspectiva do cineasta. Ele não procura, como já abordamos – e aprofundaremos no *capítulo 6* –, o reino do paradoxo e da ironia de muitas posições *pós-modernistas* sobre as mídias. Almeja, sem dúvida, reativar os *agenciamentos múltiplos* entre as mãos, as ferramentas e máquinas e os objetos que estão a sua volta, em um *operar mídias* buscando,

---

<sup>84</sup> Como é conhecido, Marcel Duchamp foi o artista que explorou e questionou vivamente a noção estética de que, para um objeto ter valor artístico necessita ser separado de suas funções cotidianas. Ele propôs então levar objetos industriais, domésticos, mundanos para dentro dos museus. Isto causou grandes discussões sobre questões estéticas.

como evidenciamos, a *reconciliação* – que pode significar aqui, na sala de montagem, a “volta da magia” presente nessa ação com as mídias.

Podemos compreender aquilo que Farocki explora, propriamente, do ready-made e pop-art: a possibilidade de lidar de forma mais aberta com as *imagens do mundo*. Em suas obras, o *ready-made* implica colocar o acaso como estratégia de montagem de elementos variados, saindo da pretensão de uma determinação excessiva partindo de um pré-projeto (seus filmes de observação biopolítica seguiam à risca esta estratégia). Por sua vez, a *pop-art*, com suas proposições livres de formas, técnicas, objetos e qualidades múltiplas, permitem o tratamento menos “estetizante” ou “padronizante” no gesto de montagem. Além disso, tal estratégia ensinava como evitar um “ponto ideal”. Farocki dirá: “Gosto de olhar para algo do modo que está sendo apresentado para mim. E então eu faço uma imagem aparecer um pouco diferente de como ela deseja ser vista, realizando uma pequena alteração tal como entendemos isto a partir da pop-art” (FAROCKI, 2001a, p.56). O cineasta utilizava um termo da geologia que indicava seu inevitável trabalho de *transindividuação* com diferentes estratégias estéticas:

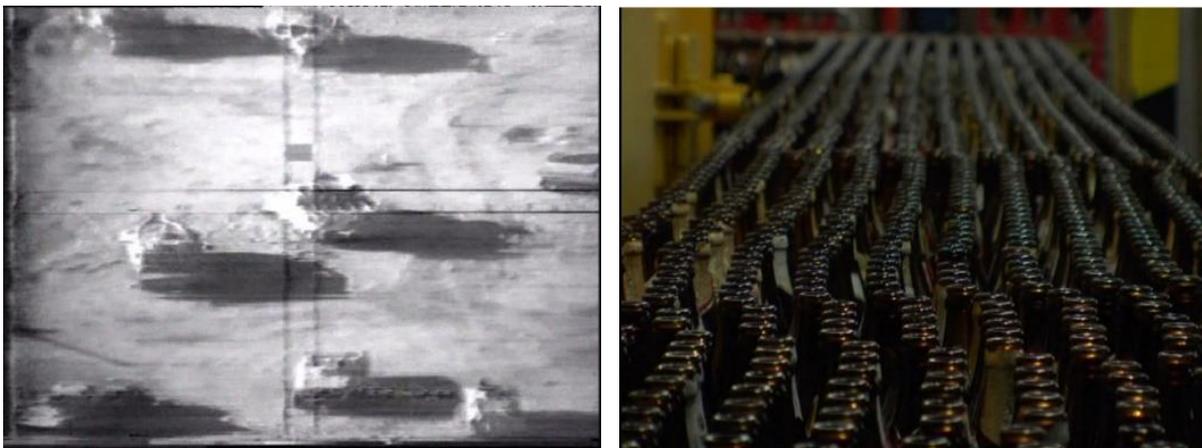
É claro, há uma grande diferença entre Brecht e Andy Warhol, e eu particularmente gosto deste *pseudomorfismo*<sup>85</sup>. No entanto, eu tenho experimentado um tempo em que eu não desejo colocar um problema com o pop, nem mesmo para mim mesmo. Tomei a política a sério, mas mesmo com intenções sérias as imagens pré-configuradas ou códigos apareceram – como alguém poderia tratar estas coisas? (*Idem*, p.56-57, *italico nosso*).

Na instalação *Saída* (2005), ele dava uma demonstração significativa de sua estratégia de montagem *pop-art / ready-made*. Neste filme, as *imagens do mundo* que ele *encontrou* em suas visitas a museus e empresas eram exibidas sob os *sons-ruídos-silêncios-vácuos* próprios dos ambientes tecnificados que ele

---

<sup>85</sup> *Pseudomorfismo* é um termo utilizado pela geologia no qual designa “o fenômeno pelo qual um mineral assume a forma externa de outra espécie mineral, devido à alteração, substituição, incrustação ou outro processo; alomorfismo, paramorfismo, pseudomorfose” (Dicionário Houaiss). Por analogia, Farocki poderia anunciar (e praticar) em sua montagem: “distanciamento após *pop-art*”, “*ready-made* após *détournement*”, e assim por diante.

mostrava (e que curiosamente se assemelhavam). Na instalação, Farocki insere (praticamente) apenas uma sutil alteração no contexto no qual aquelas imagens operativas foram produzidas – um comentário indagativo: “são estas imagens de produção ou de destruição do mundo?”.



*Fotogramas – Imagens-ruídos-silêncios em ready-made/pop-art de Saída (2005)*

#### **- Comentários escritos**

A introdução de parâmetros críticos por meio de comentários às imagens foram se transformando durante trajetória de montagem de Farocki. Se nos anos 1980 as obras alcançaram o ápice do aporte horizontal por imagens/palavras – ou seja, se houve um longo e variado conjunto de imagens e comentários (por voz em *off*) em seus ensaios cinematográficos, Farocki, principalmente nos anos 2000 em diante, começou, no entanto, a deixar de lado o comentário falado para atribuir uma forma mais incomum na qual se restringe a realizar um discurso visual associado aos comentários escritos. Sobre essa mudança, o próprio afirmou:

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

isto que o espectador fica irritado pela interrupção do fluxo de imagens (FAROCKI, 2013a, p.285-286).

*Intervalo* (2007) e *Em comparação* (2009) são aqui exemplos marcantes. As obras estimulam o espectador a ter uma atenção redobrada às imagens que ali são mostradas, não o deixando fortemente "preso", restringido, ao comentário/interpretação. Os comentários (e/ou desenhos) se reduziram a breves inscrições em tela preta. Para ele, "a atividade crítica é, propriamente, a de dar liberdade ao espectador interpretar a construção narrativa de imagens na montagem do documentário [...]" (*Idem*, p.285). *Intervalo*, por exemplo, se apresentava como um filme mudo, o que chegou a causar constrangimento ao curador da televisão franco-alemã Arte quando ele decidiu colocar o documentário na grade de programação, pois ele julgava que as pessoas, dado a raridade do tipo de emissão, pensariam que seus televisores estivessem com algum defeito (FAROCKI & STEYERL, 2011).

Nos últimos trabalhos de Farocki, a montagem minimalista de comentários escritos radicalizava, assim, sua perspectiva de ensaísmo e pensar cinematográfico. Sua decisão era pelo aumento da potência da montagem com imagem e de retirada dos "auxílios" ao espectador, isto é, dos ininterruptos textos falados ou escritos. De certa forma, Farocki passaria a ter nestes trabalhos a mesma atitude que já possuía nos anos 1980 – em relação às obras de observação biopolítica:

Nos filmes de cinema direto, que é um cinema de observação, parece-me artisticamente impossível incorporar um comentário em *off*. Na melhor das hipóteses é permitido agregar algumas informações complementares. Este é o caso de *Em comparação*. Estes filmes se parecem a um longa-metragem de ficção e querem, como tais, negar-se a uma produção manifesta de significado" (*Ibidem*).

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



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

## II

### CRÍTICA E PROPOSIÇÃO

#### - Crítica: plano e contra-plano

Sobre o questionamento de Farocki à técnica de montagem do plano e contra-plano, cabe aqui um caráter de recuperação, visto que já problematizamos, em seus pontos principais, no *capítulo 1*. Para o cineasta, o cinema tinha descoberto e legitimado, desde os seus primórdios (com D. W. Griffith, por exemplo), a técnica de plano e contra-plano como a *técnica de montagem soberana* – a “lei fundamental do valor”. Este princípio básico e “irrevogável” de produção do fluxo temporal narrativo no espectador se disseminou na história do cinema tornando-se regra inquestionável: um tabu.

Influenciado por Godard, Farocki criticou as propriedades e impropriedades da técnica. A influência se deu porque, nos anos 1960, Godard assimilou criticamente as técnicas de montagem hollywoodianas. Para ele, o plano e contra-plano tinha uma força de expressão “fascista”<sup>86</sup> e de “produtivismo” capitalista no cinema: uma técnica que não aspirava à

---

<sup>86</sup> “Não tenha medo. O fascismo não passará” é a primeira frase do diálogo final de *Made in USA* (Godard, 1966). A câmera fixa na parte dianteira do carro mostra Paula Nelson (Anna Karina) e Richard Widmark (László Szabó), passageira e condutor, em uma longa conversa. Nesta cena não haverá “contracena”. Plano e contra-plano estão suspensos.

produção de diferenças, mas sim se assemelhava à lógica taylorista de *input* e *output*, de ação e reação, sendo *apta* a “esconder”, “ocultar” outros mundos, outros horizontes de vida que não conduzisse ao “sonho americano”, ao *American way of life*. Décadas mais tarde, no filme *Notre musique* (2004), Godard reintroduziria o questionamento da técnica. O plano e contra-plano ainda queria fazer o cinema *conjuguar* (unir, juntar) as vistas em um mesmo plano, tornando-as idênticas. Nesta dimensão, a montagem narrativa não deseja a expressão singular de opostos, de diferentes, de ruídos e ambiguidades próprias da vida, mas sim a uma composição artificial, “igualitarista”. Porém, em cada momento histórico, “a verdade no cinema tem duas vistas”, Godard *pronuncia com palavras*, em uma cena em que ele aparece como um conferencista. Vemos então uma foto colorida e outra em preto e branco nas mãos do conferencista. E esse diz, descrevendo e interpretando as duas fotos: “Por exemplo, em 1948, os israelenses marcham na água para alcançar a terra prometida. Os palestinos marcham na água para se afogar. Plano ... [*mostra a foto colorida: Israel*] e ... Contraplano [*foto em branco e preto: Palestina*]; Plano... e ... Contraplano. O povo judeu cria a ficção e o povo palestino, o documentário”. Com isso, plano e contra-plano é subvertido na tradição, transformando-se em *contrários* – isto é, sendo complementares apenas em um anúncio dialético (ou, quer seja, da expressão de diferença, dos opostos)<sup>87</sup>. Ora, a *conjunção “e”* presente em Godard não será “apenas” dialética. Na cena, a câmera de Godard destaca diferentes ângulos, pontos, des-enquadramentos, *plongées*, *contra-plongée* para a sala de conferência em meia-luz. Nela, a realidade, agora Godard *pronuncia com imagens*, tem *múltiplas vistas*.

---

<sup>87</sup> Pouco antes, a ficção do cineasta americano clássico Howard Hawks tinha sido disposta como problemática exatamente para ver e expressar diferença de gêneros. Godard lança igualmente duas fotos, a de um homem e a de uma mulher que estão em diálogo em um filme de Hawks, fazendo o seguinte comentário: “Olhe atentamente para estes dois fotogramas de um filme de Hawks. Você verá que eles são os mesmos. Isto é porque o diretor é incapaz de ver a diferença entre um homem e uma mulher”.



Fotogramas – “status quo” em *Hawks* (*Notre musique*, 2004) e “resistência” (*Made in USA*, 1966)

*Conformar* (adequar) ou *conjuntar* (aditivar)? Na posição final de Farocki, ele irá obviamente se mostrar também insatisfeito com a perda da *conjunção aditiva* (“e”, “não só...”, “mas também”, “bem como”) na tradição disposta pelo plano e contra-plano, sendo que tal perda representará a afirmação da *conjunção conformativa* (“conforme”, “segundo”, “consoante”, “como”), passível de ser, portanto, instâncias de conformidade, de adequação das imagens a algo ou situação dogmático-ideológica. “Eu me posiciono sobre o plano e contra-plano – escreveu Farocki (2013c [1981], p.97) – realizando tomadas de *ambos* os aspectos, que uma vez reunidos produzirá outra imagem, e aquilo que se encontra *entre* as imagens também deve ser visibilizado algo novo...”. A produção de um “novo”, da compreensão da “diferença entre os lados”, do valor do “entre”, da geração de um “terceiro elemento indefinido” será justamente a sua luta, indo contra um cinema instaurado na conformidade ocultativa. Na tradição do plano e contra-plano,

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

Farocki tentou encontrar *saídas* para a propalada sentença de que não há outro cinema possível: ‘eles dizem que tudo é considerado amador sem o

plano e contra-plano' (*Idem*, p.97). Notadamente, ele queria reagir à utilização de tal técnica que serviria mais como estruturação do texto/ouvido, e não das imagens: "Os contra-planos podem servir para estruturar o texto. Também fazem com que escutar seja mais entretido, já que nos mostra uma imagem nova, enquanto o texto continua" (*Idem*, p.93). "O chão do texto quer recobrir o chão da visão", era a expressão de Godard, na referida cena de *Notre Musique*. Há, enfim, críticas políticas, econômicas, estéticas, históricas, técnicas a ser analisadas a partir do recurso "intransigente" do plano e contra-plano. "Não há aspecto comercial sem plano e contra-plano" (*Idem*, p.97) – e para lutar contra o fato, Farocki estabeleceu e praticou uma estratégia de montagem bem específica, intitulada: *montagem suave*.

#### **- Proposição: *montagem suave***

*Weich Montage* (Weich, suave, em alemão) pode ser retrospectivamente observada a partir de um problema lançado no filme *Entre duas guerras* (1978). Na cena em que Farocki, trabalhando em sua mesa, reflete sobre a *montagem de ideias*, ele anunciava: "Comecei a tirar fotografias. Uma imagem é muito pouco; de tudo o que importa você tem que captar duas imagens. As coisas estão tão ordenadas em fluxo que você precisa de ao menos duas imagens para registrar a direção do movimento".

Na concepção de *montagem suave*, Farocki busca o acondicionamento sincrônico e diacrônico a partir da edição que divide duas imagens concomitantemente em uma mesma tela (ou em duas telas lado a lado).

Em uma projeção dupla se põe em jogo tanto a sucessão como a simultaneidade, tanto a relação de uma imagem com a seguinte como também com a imagem vizinha. Uma relação tanto com o que tenha sido antes como com o simultâneo. Um vínculo com o prévio e o simultâneo [...]" (FAROCKI, 2013d [2002], p.111-112).

Tal transcorrer de imagens deseja ser uma relação plural, um canal de imagens, capaz de animar abordagens por *Influência Transversal* (*Quereinfluss*), como ele

fez conhecer no artigo *Quereinfluss / Weich montage*, de 2002, traduzido e publicado originalmente na revista francesa *Trafic*.

A estratégia de Farocki de *soft-montage* – como conhecida na tradução em inglês –, guarda afinidades com as estratégias de *soft-machine* (*cut-put* e *fold-in*) de William S. Burroughs, e isto, obviamente, não apenas nos nomes. Da mesma forma que o cineasta alemão, o escritor americano tentou praticar uma montagem estético-política que transbordasse a ideia de um *movimento de pensamento fechado*, linear, ou seja, que se afasta das “influências” horizontal, transversal e transindividual com o texto/imagem. A partir de seu livro *Soft-Machine* (1961), Burroughs – junto com o artista Brion Gysin –, introduziu as técnicas do *cut-up* e *fold-in*. Com estas técnicas, ele tentava fragmentar ou partilhar a disposição de seus textos no livro, dando oportunidade de re-criação de justaposições, dobras, de liberdades de redirecionamentos via movimentação do material que o compõe (a folha).

A estratégia de montagem via *cut-up / fold-in* é marcada por uma atribuição de vanguarda surrealista com a narrativa literária. Contudo, na montagem cinematográfica de Farocki, com a *soft-montage*, o que importará na proposta de fragmentação/partilha será principalmente a valorização da *diferença*:

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

Farocki relaciona a perspectiva de montagem suave a uma forma de resistência à “supressão do trabalho visual”, que segue intimamente o processo histórico capitalista: “A indústria suprime o trabalho manual [...] e do mesmo modo suprime o trabalho visual [...]. Até o presente, as imagens sempre foram comentadas por palavras, algumas vezes por música. Aqui [na montagem suave], as imagens comentam as imagens” (*Idem*, p.112). *Intersecção* (1995) é a obra em que o vemos utilizar pela primeira vez francamente tal técnica (sem

ainda ter teorizado sobre). A obra representa a sua “entrada” nos museus e, portanto, a montagem suave foi proposição importante para trabalhar com instalações: “Em 1995, convidaram-me para participar de uma exposição de arte com uma produção sobre meu trabalho e surgiu a oportunidade de realizá-la com projeção dupla” (*Idem*, p.115). Neste momento, com razão, ele apreendia que estava revisitando Warhol, com seu *expanded cinema*, dos anos 1960. Porém, em seu livro com Kaja Silverman, *Speaking about Godard*, Farocki atribuiu também créditos ao mestre francês, em um texto em que, pela primeira vez, aparece o termo montagem suave (*soft montage*):

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

Montagem suave não é, portanto, uma “equação”, uma “oposição estrita”, “perfeita”, uma proposição de “síntese dialética”. É, antes de tudo, uma estratégia de montagem que permite agregar o quadro diacrônico (de sucessão de imagens ao longo do tempo) e sincrônico (de disposição de duas ou mais imagens ao mesmo tempo); uma montagem que permite *unir na dissociação* os opostos, os diferentes; e é, enfim, uma reação ao comentário das imagens apenas por palavras. Busca-se, portanto, proposições mais analíticas e construtivistas, e, mais especificamente, *montagem suave* reage à estratégia de *montagem rápida*, tornada “febre” nos anos 1990, com a introdução de programas de edição digital como o *Edit Avid*<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> O exemplo mais agudo que Farocki tinha em mente para demarcar seu distanciamento com a montagem rápida era o filme *Natural Born Killers* (1994), de Oliver Stone: “Eu não preciso de máquinas rápidas e dificilmente eu utilizo qualquer efeito especial. Tomemos por exemplo um filme como *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994). Dificilmente alguém pode acreditar que os primeiros trinta minutos do filme têm alguma coisa a ver com Oliver Stone; estes claramente somente existem porque é tão fácil montar no AVID. Não há nenhuma resistência do material contra as ideias [...]” (FAROCKI, 2004c).

As operações mais próprias de montagem suave são os jogos de tensões abertas, de inquéritos, indagações e de fluxos transversais de imagens. “Uma montagem deve juntar, por meio de forças invisíveis, as coisas que de outro modo se dispersariam [...]” (FAROCKI, 2001c). Pode-se então realizar o rompimento da tradição *conformativa* do plano e contra-plano para anunciar as “realidades contraditórias e múltiplas”, da mesma forma que Godard perpetrou em *Notre Musique* (2004). Exemplarmente, em Farocki, veremos isso nos documentários/instalações *A cruz e a espada* (2010) e *Contra-música* (2004), que abordariam as múltiplas realidades e contradições do trabalho na mineração colonial espanhola na cidade de Potosí (Bolívia), no século XVIII, e na cidade industrial de Lille (França), no início do século XX.



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

### III

#### EXPERIÊNCIAS COM VÍDEO

Especialmente no final dos anos 1980 e no início dos 1990, Farocki utilizou o vídeo para poder montar suas obras com imagens de arquivo. Desde a década de 1970, tal recurso tinha se tornado uma oportunidade para ele produzir imagens e montagens a baixo custo. Mas não somente o problema financeiro o levava ao vídeo. Os dispositivos de câmera e a fita de vídeo deram a oportunidade para novas experiências de montagem. Godard é também pioneiro no quesito: as imagens em vídeo de *Numéro Deux* (1975) agregaram

recursos tecnológicos analógico-eletrônico que alcançaram possibilidades diversas de montagem (DUBOIS, 2004a)<sup>89</sup>.

O vídeo aparece então como um *processo múltiplo*, por excelência. E, de tal forma, o vídeo guardaria um problema de definição de sua “natureza”, já que tal mídia não seria (como muitos pensavam que fosse) uma forma estética como a pintura, fotografia, cinema, televisão ou a imagem de síntese. Como diz Dubois, esta “estetização” da imagem-vídeo parece:

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

Assim, Dubois concluía que o vídeo pode ser visto mais próximo do caráter do telefone ou do telégrafo do que propriamente da pintura, pois “o vídeo se propõe a ser ao mesmo tempo uma imagem existente por si mesma e um dispositivo de circulação de um simples ‘sinal’ (*Idem*, p.74). O “esvaziamento” da forma estética da imagem-vídeo confere à imagem um valor de “liberação”. É a *associação de imagens* e não a “montagem por planos” que mais interessa no *operar* vídeos: sobreposições, inúmeras configurações, transformações, variações, mixagens. Com o vídeo, a montagem se torna portanto uma experiência de decomposição e recomposição.

Farocki tinha alcançado uma reflexão sobre o vídeo em *Intersecção* (1995), exatamente no sentido destacado por Dubois. Ele refletia sobre os “cortes imaginários” produzidos a partir do controle por botões, assim como as possibilidades múltiplas de inferências a partir de várias telas eletrônicas que se pode dispor em uma mesa de montagem. No vídeo, ele buscava associar (a partir de fitas VHS), especialmente, diferentes trechos de obras produzidas durante sua carreira. Tal recurso permitia associações inesperadas, possibilitando ver as “fronteiras” daquilo que normalmente era imperceptível.

---

<sup>89</sup> Isto até a disseminação das imagens e softwares de montagem digitais, no meio da década de 1990, *convergindo* os formatos de filme e vídeo.

Podemos compreender dois momentos principais do porquê Farocki lança mão dos recursos de vídeo analógico (fita magnética). Um correspondendo aos trabalhos do início dos anos 1990, quando se fazia necessários transferir os filmes (ou vídeos) originais de arquivos em museus, cinematecas etc. para fitas cassetes. Exemplos: *Videogramas de uma revolução* - 1992 (VHS, S-VHS, U-Matic, 2-inch, transferido depois 16mm, col.), *Um dia na vida do consumidor* - 1993 (vídeo Beta SP, col. & b/w.), *A expressão das mãos* - 1997 (vídeo Beta SP, col. & b/w, col. 1:1,37), *Trabalhadores saindo da fábrica* - 1995 (vídeo Beta SP, col. & b/w, col. 1:1,37.). Outro momento importante corresponde aos trabalhos com os filmes de observação (ou de entrevista): *Entrevista com Flusser* - 1986 (vídeo 1-inch-VTR, col. 1:1,37), *A doutrinação* - 1987 (vídeo 1-inch-VTR, col. 1:1,37), *Paris: cidade-cinema* - 1988 (vídeo Beta SP, col. 1:1,37), *A entrevista* - 1996 (vídeo Beta SP, col. 1:1,37). *Não sem risco* - 1997, com vídeo em formato Digital Beta, col., já estando então no formato de gravação digital. Para realizar os filmes de observação era imprescindível trabalhar com o vídeo, pois segundo Farocki, do mesmo modo que Godard em *Numéro Deux*, era preciso não criar uma situação intrusiva no ambiente a ser filmado, pois:

[...] seria difícil, desde o começo, filmar um trabalho de modo íntimo e fisicamente confinado por meio do [filme] 35mm, dado que o 35mm geralmente se requer uma grande equipe. Com o vídeo, Godard necessitou somente de uma equipe de três pessoas, e pôde pedir aos atores realizarem coisas que de outra maneira seriam intoleravelmente invasivas. De tal maneira, pode-se produzir algo muito próximo de um filme caseiro" (FAROCKI & SILVERMAN, 1998, p.142).

Apesar de utilizar o vídeo e ter bons resultados com isso, Farocki nunca faria uma apologia de "abandono à película cinematográfica"; ao contrário disso, chegou a declarar que preferia o trabalho com material cinematográfico. Com a película cinematográfica, ele tinha obtido excelentes resultados, mesmo quando teve que trabalhar de forma duríssima para obter a forma ensaística de filmes como *Imagens do mundo inscrição de guerra* - 1988 (16mm, col., b/w, 1:1,37) e *Como se vê* - 1986 (16mm, b/w and East-mancolor, 1:1,37): "Em geral,

eu não gosto muito de trabalhar com vídeo e tenho novos projetos em filme cinematográfico. O vídeo funciona bem quando se trabalha com material informatizado que já existe em um mesmo formato" (FAROCKI, 2003f).

A condição específica do vídeo, como bem explicou Dubois (2004a), representa tanto uma força como uma fraqueza, uma posição instável, ambígua, de ser ao mesmo tempo processo e objeto, imagem-obra e meio de transmissão, nobre e ignóbil, privado e público. O vídeo não é apenas um "experimento artístico"; algo que se faz necessário, coincidindo, acertadamente, com um dos posicionamentos estético-político da vanguarda vinda de Vertov:

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



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

**CAPÍTULO 6**  
**ESTUDOS DE MÍDIA: CONTRIBUIÇÕES DE UM CINEASTA-PENSADOR**

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

Nos capítulos anteriores, no intuito de apreender a perspectiva estético-política de Farocki, apresentamos as questões de *teoria e método, o operar de arquivo e de montagem*. Neste capítulo final, esperamos desenvolver exclusivamente o que consideramos ser a decorrência maior desta perspectiva estético-política aberta pelo pensador-cineasta, a saber: as problematizações e contribuições em *estudos de mídia*.

Este capítulo final tem uma produtividade indispensável, isto porque, apesar de ser unânime a ponderação que a obra de Farocki é um alargamento, entrecruzamento e problematização da noção de cinema frente as outras mídias, poucos foram os críticos que efetivamente abordaram o saldo significativo de sua obra, que condiz com a criação e acumulação de problematizações e pensamentos acerca de diferentes mídias.

A perspectiva de Farocki inserida na tradição de *montagem de ideias* o fez revelar e criticar o estatuto no qual “nossa cultura é principalmente baseada no texto e os discursos não sabem como fazer algo fora do filme – ou apenas tomam um filme como um sintoma”<sup>90</sup>. Ainda, a esse respeito, ele citava Alexander Kluge, lembrando que o mesmo sempre acabou ganhando mais créditos e visibilidade como escritor do que como cineasta. Como ele disse, filmes são comumente tratados de forma *sintomática*, isto é, como se raramente criassem ou aferissem reflexões e conteúdos, conhecimentos “sérios” a partir de discursos visuais. Cineastas como Farocki questionam portanto esta visão limitada ou irrefletida, argumentando que, apenas, diferentemente do que se propõe a ser um cientista ou filósofo, que trabalham normalmente em um campo bem específico, demarcado, o cineasta tem uma atitude mais nômade. No caso de Farocki, o “nomadismo” se deu, na maior parte de suas obras, a partir de sua circulação pela vasta disciplina de *estudos de mídia*.

Como ressaltou Farocki, um cineasta pode guardar proximidade com os exercícios profissionais de um etimólogo ou de um detetive, pois esses não se definem em uma especialidade sem diálogo com outras áreas: “Eu amo a etimologia das palavras, quando se ocupa da etimologia não se chega a um campo determinado. Não se chega a conhecimentos sistemáticos [...]. O diretor é como um detetive, sabe mil coisas mas não é um sociólogo” (FAROCKI, 2003f).

Assim nos perguntaríamos: Quais os “conhecimentos acumulados” por Farocki a partir dos variados caminhos tomados pela sua obra cinematográfica? O presente capítulo procura oferecer uma possível resposta a essa pergunta, sem obviamente pretender esgotá-la. Os temas/questões levantados serão tratados tanto em suas recorrências, continuidades, coesões como em suas formulações diversas, múltiplas; em seus desvios. Proporemos e analisaremos seis temas referentes a sua contribuição aos estudos de mídias, serão eles: I. *Broadcasting / sincronização*; II. *Industrialização e cultura*; III. *Centrais de cálculo – civil-militar*; IV. *Imagem operacional & pós-fotográfica*; V. *Tecnicidade e trabalho*; e VI. *Gesto e midiatização*. Em cada uma das análises, a partir do

---

<sup>90</sup> Declaração de Farocki encontrada em: [http://www.theskinny.co.uk/art/features/101455-harun\\_farocki\\_in\\_comparison](http://www.theskinny.co.uk/art/features/101455-harun_farocki_in_comparison) (acesso: 23-11-2014).

contato direto com a obra do cineasta, esclarecemos um pouco sobre o sentido teórico dos termos destacados. Após, realizamos análises dos principais filmes que investem acerca do temas, separando e realizando uma estratégia de análise mais pormenorizada para o filme mais importante de cada tema<sup>91</sup>.

## I – BROADCASTING / SINCRONIZAÇÃO

### Obras analisadas:

*Seus jornais (Ihre Zeitungen, 1968, 17')*

*O fogo inextinguível (Nicht Lösbares Feuer, 1969, 25')*

*Ante aos seus olhos – Vietnã (Etwas wird sichtbar, 1982, 114')*

*Um dia na vida do consumidor (Ein Tag im Leben der Endverbraucher, 1993, 44')*

*Contra-música (Gegen-Musik, 2004, 23')*

*Videogramas de uma revolução (Videogramme einer Revolution, codireção: Andrei Ujica, 1992, 106')*

*Deep Play (codireção Mathias Rajmann, 2007, 12 tracks, 2h15')*

Análise pormenorizada: *Trabalhadores saindo da fábrica (Arbeiter verlassen die Fabrik, 1995, 36')*

O século XX foi, por excelência, a era da difusão em massa de imagens e palavras. A era do surgimento da televisão e do rádio, da formação de mídias de difusão corporativa, centralizada e verticalizada (*top-down*). As inovações nas técnicas de reprodução e difusão deram um novo *status* para a espacialidade e temporalidade das mídias. A transmissão de dados eletrônicos determinou o aparecimento do *broadcasting*, isto é, da distribuição de áudio e imagem via aérea, sem fio, no modelo “um-para-muitos” (diferente do telégrafo e do telefone, distribuído via modelo “um-para-um”). O *broadcasting* impulsionou a difusão de uma grande quantidade de conteúdos e informações – de *programas* – para uma massa de espectadores. Com ele, os sistemas de distribuição de áudio e imagens – rádio e televisão – constituíram uma nova era de *calendaridade* e *cardinalidade*<sup>92</sup>, extra-estatal (STIEGLER, 2001). As mídias

---

<sup>91</sup> Neste capítulo, o leitor deve ter em mente que retomaremos e desdobraremos – a partir do tema que nos interessa agora –, filmes que começamos a trabalhar no *capítulo 3*, de *apresentação* estético-política de obras, e no *capítulo 5*, de *descrição sucinta* de obras no que concerne ao “tesouro de imagens” de Farocki.

<sup>92</sup> A *calendaridade* da vida diz respeito não apenas ao ritmo cósmico (natural), mas também ao tempo dos *programas culturais*, com sincronias e diacronias locais e globais. A *cardinalidade*, por sua vez, delinea os limites territoriais, pois possibilita estabelecer

*top-down* televisão e rádio, e recentemente, a internet, com sua disposição tanto centralizada como descentralizada ou distribuída (*bottom-up*) – são potencialmente mega-objetos temporais, ou seja, capazes de agir em escala mundial e/ou estabelecer mídiatizações “ao vivo” (via televisão, rádio, atualizações on-line etc.). De tal modo, o fenômeno mais significativo do *broadcasting* é a *sincronização*.

Como visto, a sincronização em massa pode ser considerada o fenômeno mais significativo do *broadcasting*: a eventualização “imediate” por mídias escritas e audiovisuais. No mundo industrial, de globalização de processos humanos diversos, ela se tornou imprescindível para o surgimento de processos tanto de *homogeneização* como de *diferenciação*. Ora, pensar em termos de sincronização não significa simplesmente dizer que se vive, pensa e age da mesma maneira – ela não se caracteriza, *a priori*, como uma “representação ideológica para dominação social”. A principal questão é identificar quando a sincronização se revela problemática, uma vez que o problema não é a sincronia *em si*, nem a tendência à sincronia, mas sim quando a sincronização midiática atende a uma *força de decomposição* do sincrônico (presente) e do diacrônico (passado) das populações, de *desindividuação*<sup>93</sup>.

Pois bem. Desde muito cedo Farocki questionou abertamente as *forças de decomposição* geradas pelos domínios corporativos de mídias. A questão do *broadcasting* irá aparecer intensamente desde os agitprops, especialmente em *Seus jornais* (1968) e *Fogo inextinguível* (1969). Em tais filmes são abordados os temas dos jornais corporativos e da teledifusão de guerra – denominado *living room war* – da Guerra do Vietnã. Em *Seus [Ihre]jornais*, o título trazia o pronome possessivo e, seu longo subtítulo, indicava sua aspiração de estudos: “Alguns

---

representações e constituir sistemas e instrumentos de orientação (os *thesaurus* e *index*: escalas, manuais escolares, nomes próprios, as cartas etc.). Calendaridade e cardinalidade agenciam, portanto, a ação coletiva dos espaços e tempos culturais. Representam a “história” e “geografia” do mundo – que, no momento da ascensão dos suportes de memória televisivo e radiofônico, empreenderam novos sistemas de ação coletiva em larga escala espacial e temporal. Tal fato possibilitou o aparecimento das *indústrias de programas*, capazes de exceder as atuações dos Estados-nação, com suas instituições nacionais de programas (escola, prisão, quartel etc.).

<sup>93</sup> Uma decomposição com objetivos de padronização, de “massificação”, de desestímulo à reflexão, de eliminação de alteridades, de multiplicidade de pontos de vistas.

problemas do antiautoritarismo e anti-imperialismo na guerrilha urbana no caso da Alemanha Ocidental”.

De que forma o jornal realiza uma manipulação a partir de seu poder de sincronização? De que forma se pode fazer resistência a isso? São duas questões centrais que, nesse filme, especificamente, faz discutir, como já abordamos, os posicionamentos políticos dos estudantes e as ações de guerrilha contra as manipulações realizadas pela corporação de mídia alemã *Springer Press Group*. Como no filme de Helke Sander (*Quebrar o poder do manipulador*, 1967), comentado no capítulo 3, *Seus jornais* faz uma refletir acerca da manipulação de notícias sobre a guerra, propondo a partir de então reflexões que problematizam as revoltas estudantis e suas ações de protestos.

Podemos delinear o contexto histórico do *living room war* em que aparece *Fogo inextinguível* (1969). No dia 29 de janeiro de 1964, o então presidente dos EUA, Lyndon B. Johnson, é fotografado sentado em uma cadeira na Casa Branca. Na foto, ele aparece diante de uma televisão embutida em um móvel típico de sala de estar da época (com relógio de ponteiro e foto-recordação familiar em cima do aparelho). O então presidente assistia a um lançamento de foguete americano, em meio à corrida armamentista da Guerra Fria. Paul Virilio fez a seguinte legenda para esta foto: “Como escreveu André Malraux: ‘César podia dialogar com Napoleão, mas Napoleão não tem nada a dizer ao presidente Johnson’” (VIRILIO, 2005, p.140).



Foto – “Presidente americano Johnson assiste pela televisão, na Casa Branca, ao voo do foguete Saturno I, no dia 29 de janeiro de 1964” (Virilio, 2005)

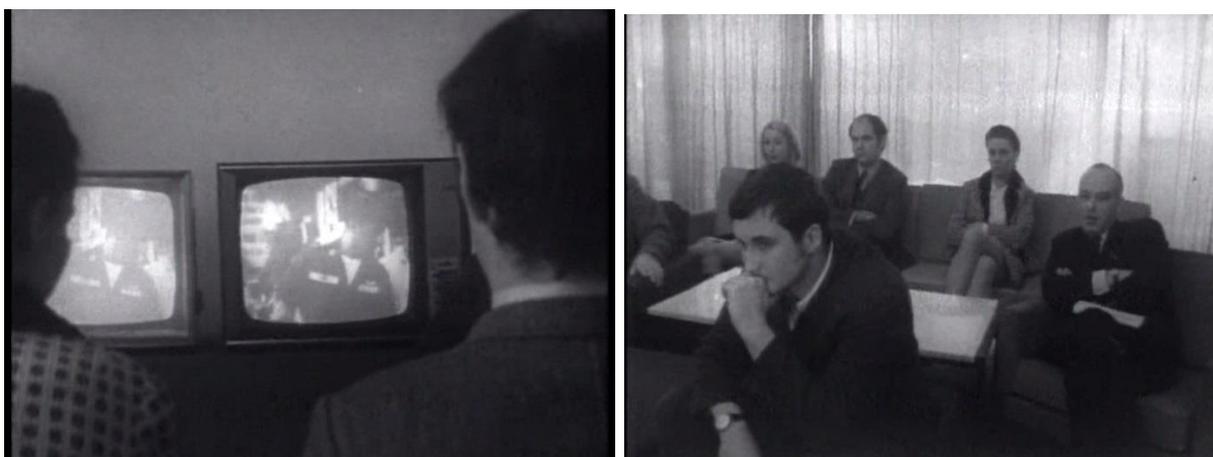
A foto acima pode ser vista como um ícone do início do *living room war*, momento em que os aparelhos televisores começam a ocupar massivamente os lares americanos, proporcionando experiências midiáticas inéditas. Na História, a Guerra do Vietnã é mencionada como a primeira experiência em que os “jogos de guerra” são visualizados e noticiados pela difusão televisiva. Na representação ficcional de *Fogo inextinguível* (1969), os operários da indústria química se encontram diante de uma angustiada e paralisante tensão ético-política. Tais operários são cientistas e técnicos da indústria. Em uma cena, eles estão reunidos na sala de estar dentro da fábrica e assistem, afligidos, as transmissões telejornalísticas de uma guerra que acontece alhures, mas que os atingem na dimensão de sentimentos consentidos e/ou alienados de sua produção. Ora, são eles que contribuem para a fabricação dos elementos químicos que desenvolvem a arma incendiária Napalm. Via emprego de dois televisores, um ao lado do outro, Farocki busca alcançar uma *mise en scène* da *reprodutividade* e *sincronização* pela televisão. Na Guerra do Vietnã, repórteres de guerra da rede de Tv americana CBS foram aos campos de guerra. As emissões do repórter Morley Safer e do *cameraman* Ha Thuc Can, *Vietnam: A personal report*, de 1965, tornaram-se históricas. Eles tiveram acesso a alguns eventos e produziram imagens e depoimentos das estratégias de terror

praticadas pelas tropas americanas. Em agosto de 1965, uma aldeia tinha sido incendiada. O registro desse fato, realizado pela dupla, gera um escândalo na sociedade americana e colabora para o aumento dos protestos contra uma das guerras mais sórdidas do período da Guerra Fria:

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

As transmissões eram produtivas muito mais no sentido de *mostrar* (denúncia) o terror, criar a vergonha. Contudo, Farocki critica exatamente as insuficiências destas veiculações do “horror da guerra”. Após a cena dos proletários assistindo a midiática de acontecimentos, na cena seguinte os mesmos retomam os trabalhos executando o primeiro modelo do que poderia ser os testes de fabricação da bomba. “A fábrica é uma caixa de ferramenta”, diz um proletário. A fábrica química permite fabricar diversos produtos – civis ou militares – com que sai dela. Os operários estão confusos, portanto. O *living room war* se torna, ao mesmo tempo, veículo de comoção e paralisação – sem efetiva compreensão e revolta, protesto, resistência. Farocki busca então demonstrar a dialética do processo do trabalho capitalista em meio à sincronização midiática. Nas cenas do *living room war* da fábrica aparecem as insatisfações, entoadas em voz curta, mínima, melancólica. Eles estão atônitos com a perversidade e complexidade da maquinaria de guerra. Suspeitam mas recalcam suas participações ativas e passivas. Nasce então um “sentimento de culpa tardio”, diz o comentário do filme. A sensação de impotência nos proletários-cientistas é evidente. O *broadcasting* televisivo da guerra não será um meio para conscientização da vida alienada e de mobilização da sociedade civil. Será um meio em que, fundamentalmente, se exhibe as imagens do *espetáculo de horror* da guerra: “Sempre fome, sangue, violência e miséria”; “temos que assistir a isso?”; “querido, tenho muito frio?” são as falas dos operários na segunda cena do *living room war*.

Farocki almejava reverter tais *forças de decomposição* psíquica e coletivas que as sincronizações estavam representando para a sociedade americana. Para ele, naquele momento, o *broadcasting* significava uma abertura ao conhecimento do terror da guerra, mas também, paradoxalmente, um valor de imobilismo, de alienação. Interessava então ao cineasta mostrar aquilo que a televisão *não* mostrava: a guerra sendo produzida dentro da fábrica, no seio da própria sociedade americana.



Fotogramas – *Living room war* (*Fogo Inextinguível*, 1969)

Em 1982, no filme ficcional *Ante aos seus olhos – Vietnã*, reaparece a questão da sincronização via *living room war*. Já em um tom reflexivo, sendo realizado após os acontecimentos da Guerra do Vietnã. Farocki demarca um olhar de memória sobre tal acontecimento intensivamente televisionado. Logo na segunda cena, ocorre o encontro entre uma guerrilheira e um agente americano da CIA (*Central Intelligence Agency*). Toda a cena transcorre em um apartamento. Há uma televisão entre eles, e ela exibe o dia e a hora: 19 de abril de 1975, aproximando-se das 19h (o horário peculiar de *broadcasting* das notícias da guerra). A câmera enquadra a militante e o agente e o aparelho de televisão. O clima é tenso, cheio de lembranças e desejos de vingança. Logo após, temos um *close-up* no televisor e a câmera do filme *sincroniza* com o *broadcasting* televisivo. O noticiário então começa, exibindo imagens do caos e terror no Vietnã em guerra (imagens de um aeroporto e centenas de pessoas

que se aproximam de um avião, a fim de tentarem se evadir do território). “Eu espero que o tiroteio da telenovela abafe o som de minha arma”, era a fala da guerrilheira, momentos antes do início da exibição. Diante de uma resistência sofrível, em impasses, em desejos de vingança, o *living room war*, em “momento *western*”, ocupava literalmente os horizontes de mundo da militante e do agente – o primeiro, bem longe da máquina do Estado; o segundo, inteiramente dentro. Ambos, todavia, incrédulos com o que é televisionado para a sociedade civil.

No filme, passados dez dias (29 de abril de 1975) a disposição da cena se repetirá na casa da família da personagem Ana. Quase tudo da *mise en scène* se repete: a transmissão das 19h entra no ar e, mais uma vez, a televisão se enquadra no centro dos personagens em diálogo. Novamente, em *sincronia* câmera cinematográfica e televisão, vemos tão-somente imagens do caos e do horror da guerra (novas imagens de vietcongues tentando se evadir do próprio país; agora em um navio, no qual guindastes carregavam vietcongues em uma espécie de rede pesqueira). Na cena, enfim, Ana abre uma discussão com o parente e, da mesma forma que a inocente criança que aparece sentada, eles permanecem longe, incrédulos com o poder e miséria das *imagens do mundo* vindas com aquela transmissão.

Em 1993, com *Um dia na vida do consumidor*, Farocki realiza filme a partir de arquivos de comerciais que foram transmitidos na televisão alemã. Com a montagem, ele propõe mostrar as variações de publicidade em 24 horas de emissão, a partir da questão que acreditamos ser bem específica: *qual seria a figura ad absurdum da produção de desejos de consumo do marketing televisivo?* A trajetória de uma rotina diária citadina é observada sob o foco das imagens assépticas, espetaculares, hiper-reais que constituem o mundo do *marketing*. De tal forma, o filme nos permite compreender como a televisão fez com que o supermercado, os *shoppings center* e as “feiras” entrassem nos espaços privados da população, a partir do *broadcasting de imagens para consumo*.

A mesma perspectiva de *broadcasting* e *sincronização* acima estará presente em *Contra-música* (2004), que retoma o projeto de “percurso da vida

citadina em um dia”, desenvolvido pela vanguarda de Vertov. Neste documentário-instalação, a questão da sincronização transcorre a partir da observação de sistemas técnicos de integração eletrônica da cidade de Lille, na França. Farocki realiza um breve, mas impressionante estudo acerca das sincronizações diversas nesta cidade europeia altamente tecnificada. Em 2004, Lille era a “capital europeia da cultura” e o cineasta exhibe seus diferentes circuitos, sistemas, fluxos centralizados que constituem os controles, vigilâncias e traceabilidades.

Os sistemas técnicos da modernidade ampliaram a convergência e o encurtamento do espaço e tempo dos acontecimentos. Aumentaram assim a *dramaticidade* da vida – algo que Vertov (*Um homem com uma câmera*, 1929) e Ruttman (*Berlim, sinfonia de uma metrópole*, 1927) expuseram inicialmente em Odessa e Berlim. *Contra-música* é, portanto, uma homenagem e uma comparação direta a estes empreendimentos cinematográficos. Sendo assim, é também uma comparação entre as formas de sincronização da vida citadina da *era mecânica* (Vertov/Ruttman) e da *era eletrônica* contemporânea. No documentário, o dia em Lille começa em um hospital. Uma câmera de vigilância mostra o sono de uma criança e de um adulto através dos histogramas médicos computadorizados. As imagens eletrônicas contrastam com a *mise en scène* criada por Vertov, em 1929. No início deste filme soviético, o *cameraman* exhibe o sono a partir da construção ficcional do sonho de uma mulher.

“O dia começa com um homem com uma câmera” (comentário), isto é, o dia começa com a *produção* de imagens, em Vertov/Ruttman. Farocki faz a atualização desta ideia: agora, no século XXI, “o dia começa com a *reprodução* de imagens” (comentário), isto é, com a disseminação sincrônica de imagens: centrais-câmeras de vigilâncias, sistemas-câmeras subterrâneas em tubulações, centrais-câmeras de controle do metrô, antenas de televisão via satélite. O horizonte do filme é então de apreensão das automatizações criadas pelos sistemas técnicos – que levam o cineasta a realizar uma analogia com os organismos biológicos, com as artérias do corpo humano. Em um dado momento, vemos os sensores eletrônicos de luminosidade acenderem

automaticamente os postes de iluminação urbana: “a noite chegou” (comentário); ou seja, estamos em um ambiente de relação estrita entre a temporalidade da máquina e a humana.

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



*Fotogramas – Trabalhadores recebem e pagam para ver imagens (Contra-Música, 2004)*

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

refletir a respeito do processo revolucionário por meio dos registros de câmeras. Pela primeira vez, a dimensão do *broadcasting* televisivo esteve plenamente no centro dos processos da revolução social romena.

O fato inédito impeliu os cineastas a tentar compreender como ocorreu a transição da mídia na troca do regime. Havia um fato curioso: a polícia controlava as máquinas de escrever, porém não controlava as máquinas filmadoras da população. Isto se dava porque a censura política não estava fixada em fitas de vídeo, mas nos meios de produção e disseminação da palavra escrita. Na Romênia, a população estava impossibilitada de obter os dispositivos complementares de tratamento, montagem e, principalmente, de difusão – assim a produção de imagens ficava restrita ao caráter trivial doméstico: recordação de festas privadas, de férias etc. De tal modo, as fitas de vídeo “[...] não atraíam autores capazes de usá-las de uma maneira imaginativa. Uma folha de papel poderia ser utilizada para conceber uma vida distinta e idealizar o método para alcançar o objetivo. Uma fita de vídeo serviria, em todo caso, para registrar e reproduzir o já ocorrido” (FAROCKI, 2003e, p.44). Assim, as câmeras de vídeo nas mãos de uma fração da população se encontravam inteiramente em uso restrito.

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

Importa lembrar que em 1989 estamos ainda em um período *pré-internet*. Estamos na era *top-down*, em um horizonte no qual os poderes instituídos muito mais prontamente podem preservar uma divisão entre um *regime de espectador passivo* e um *regime de ator da história*. Os movimentos sociais que efetivamente levaram à revolução na Romênia ocorreram em apenas alguns dias, no final de dezembro, entre os dias 20 e 25. No dia 21 acontece o evento mais emblemático. O filme exhibe evento transmitido ao vivo pela televisão para

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

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

O homem que maneja a câmera não registra a imagem para difundi-la e exibir a ideia de revolução, talvez pense que poderia mostrar a alguns amigos, preservando o caráter fático do evento. Caso a manifestação fosse reprimida ou o regime de Ceaucescu saísse vitorioso, seria difícil manter o registro da insurreição (FAROCKI, 2003, p.45).

No mesmo dia 21, à noite, outras câmeras amadoras, já se percebendo "libertas", mostrariam diversos espaços públicos tomados pela população: exigiam eleições livres. No dia seguinte, os insurgentes tomam o palácio presidencial e o prédio da emissora estatal (Ceaucescu e sua esposa somente

serão capturados depois, pois conseguem fugir do palácio em um helicóptero). A tomada da emissora de Tv provoca um acontecimento admirável. Câmeras registraram o momento dos insurgentes entrando no prédio e buscando os meios para que imediatamente aquela “máquina de fabricar acontecimentos por reprodução de imagens” começasse a gerar um novo regime de imagens, pós-ditatorial. No primeiro *broadcasting*, os insurgentes urgem em exclamar: “Nós vencemos! A televisão está conosco!”.



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

Na capital Bucareste, no dia 25 de dezembro de 1989, a revolução havia se consumado. Um novo *broadcasting* da Tv noticiava os acontecimentos importantes. No documentário, aparece então eloquente imagem de uma sala de estúdio tomada por câmeras<sup>94</sup>. A relação singular entre câmera e acontecimento formaria um campo de possíveis – para a política, para a história. Nas análises do caráter da televisão e de sua *produção de real*, Farocki e Ujica possuem uma visão díspar daquela assentada, na mesma época, por Jean Baudrillard. Eles não impetram uma gesticulação teórica excessiva e nem subordinam a um pensar sob um veio paradoxal – em que a produção de real

---

<sup>94</sup> É neste momento que os cineastas lançam um significativo comentário, que trabalhamos no capítulo 1: “Nesse dia, as câmeras estão reunidas em uma sala do estúdio. Estão olhando para o televisor, na expectativa de receberem uma informação importante. Pelo mesmo motivo, as ruas estão vazias. Estão todos assistindo, à espera das imagens de uma única câmera que ainda tenha acesso ao que está acontecendo. Câmera e acontecimento. Desde sua invenção, o filme parece ter, como principal objetivo, tornar visível a história. [...]. Ao ver o filme, pensamos: se o filme é possível, então a história também é”.

pelo virtual é precisamente a *desrealização do real*. Para Baudrillard, o ato de todos se voltarem a um estúdio seria o sinal de que a rua se virtualizou (só existe na “ficção”)<sup>95</sup>. O importante para os documentaristas, contudo, é que o século XX representou um vínculo entre a história-política e o objeto filmico, no qual, em outras épocas, a história-política era ligada a outras mídias:

[...] Existe sempre uma relação entre a História e os *media*. A História europeia moderna é teatral entre Shakespeare e Schiller, isto é, a unidade de base na qual ela se manifesta é o palco, a cena dramática. Depois torna-se romanesca, no século XIX, com o romance realista, até Tolstói. E, com a invenção do cinema, torna-se cinematográfica. O século XX é o século do cinema, o que significa que a unidade de base na qual se manifesta a História é a sequência, com as suas unidades mínimas, o fotograma e depois o videograma<sup>96</sup>.

Fato importante foi que mês antes, em Praga, o *broadcasting* da televisão estatal da Tchecoslováquia havia igualmente alcançado um papel central na transição para a democracia. A emissora mantinha igualmente o monopólio das imagens neste país tutelado pela União Soviética. No auge da *Perestroika*, os protestos por liberdade surgiam na sociedade civil. Em tal conjuntura, os próprios funcionários da Tv se recusaram a seguir as normas oficiais, passando a filmar e a transmitir as ruas tomadas por manifestantes. Portanto, a cobertura da televisão serviria de “caixa de ressonância aos protestos na praça Venceslau e logo, como uma bola de neve, a Tchecoslováquia inteira está nas ruas exigindo mudanças” (MACHADO, 2000, p.143).

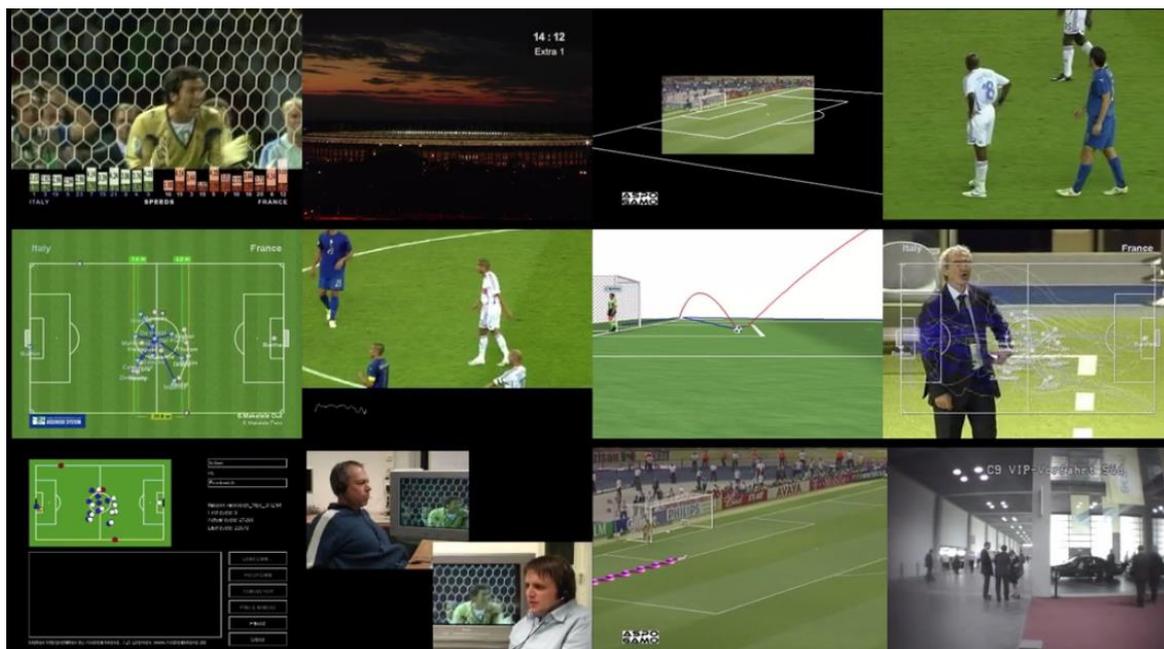
No final do século XX, com a chegada da Internet, diminuiu o poder do *broadcasting* televisivo. Na Romênia, o monopólio garantia poder centralizador via codificação de linguagens e conhecimentos dominantes – retraindo devires em uma *ordem arborescente*. No contexto das democracias ocidentais do século XXI, contudo, Farocki ainda estudaria outro tipo de monopólio “ditatorial”

---

<sup>95</sup> “O cinema pode ser definido como a encenação da ficção como realidade, enquanto a televisão, que pretende encenar a realidade como realidade, é de fato a encenação da ficção como ficção. A ficção como realidade ainda é o campo do imaginário. A ficção como ficção é simplesmente o virtual” (Baudrillard, 1993, p.147).

<sup>96</sup> Declaração de Andrei Ujica disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-seculo-em-que-a-historia-se-tornou-cinema-334822?page=2> (Acesso: 13-09-2013).

presente sob o signo do *broadcasting* televisivo. Em *Deep Play (2007)*, como começamos a analisar no capítulo 4, Farocki tem acesso a uma gigantesca quantidade de informações exclusivamente produzidas pela FIFA (*Fédération Internationale de Football Association*), durante a Copa do Mundo de Futebol de 2006, na Alemanha. O espetáculo, considerado como o maior do mundo, é altamente controlado por este órgão sediado na Suíça. O encontro de Farocki com a federação e o acesso aos materiais não foram sem obstáculos: “Não podemos realmente falar de uma troca. É muito difícil trabalhar com uma instituição como a FIFA, que é muito burocrática. E já que eles têm o monopólio, eles não sentem a necessidade de ser amados” (FAROCKI, 2007a). Para seu espetáculo, a FIFA fabrica uma apoteose tecnológica visando à difusão de imagens de modo que conduza ao máximo de consumo, de espectadores. O futebol é um esporte que gera receitas bilionárias pelo mundo afora. Na organização de sua competição mais importante, observa-se uma extraordinária exaltação de *midiatização espetacular*. Farocki se surpreende com as centenas de câmeras preparadas para produção de informações em um espaço tão reduzido e, a princípio, sem nenhum enigma: um jogo de futebol. Produz-se “[...] uma enorme inteligência humana que é apontada para uma área de algumas centenas de metros quadrados de grama! No fundo, [o evento da FIFA] não é importante, em si, e mesmo assim o assistimos com tal demonstração de inteligência” (FAROCKI, 2007b). Em 2006, a sincronização dos jogos via *broadcasting* foi complementada com novidades em matéria de automatização da produção e, principalmente, de análise de imagens, de sincronização de imagens e de câmeras de controle e vigilância. Nas doze telas da instalação *Deep Play*, a Copa do Mundo de 2006, tinha-se um exemplo do início de uma época em que a sincronização é realizada não mais apenas pela *reprodução de imagens* e pelo pronome possessivo “seu”, como visto em *Contra-música* e *Seus jornais* – mas pela *reprodução e automação* de imagens, que geram tabelas, *avatars*, gráficos, vozes automáticas que permitem a análise computadorizada de *automação do comentário* (como é visto hoje nos videogames de futebol). Uma nova era, portanto.



Fotograma – Broadcasting em nova era: reprodução e automação de imagens

### **Análise pormenorizada - Trabalhadores saindo da fábrica (1995)**

O documentário *Trabalhadores saindo da fábrica* pode ser considerado um estudo sobre a sincronização a partir de uma estereotipação produzida via imagem cinematográfica, que nos sugere a hipótese de hiperbolização de uma *mise en scène*: no mais das vezes, nas representações cinematográficas, a regra é a vida começar quando a jornada de trabalho termina. O *portão da fábrica*, que circunscreveu enquadramento pioneiro na história do cinema, representaria para Farocki aquilo que no século XX se reproduziu infinitamente, a saber: a separação entre o mundo da vida urbana e o mundo do trabalho. Separação esta que levaria a precarização do *saber-viver* e *saber-fazer* das populações, que por sua vez garantiria a exploração e alienação no mundo capitalista. O filme mostra então uma série de variantes de um mesmo *tropo cinematográfico* na história do cinema. Em um artigo sobre o filme, Farocki comentou:

O portão da fábrica reúne trabalhadoras e trabalhadores cuja existência se encontra já *sincronizada* pela organização do trabalho e a compressão dupla cria a imagem de uma classe operária. [...] A imagem, aqui, se confunde quase com a ideia, e é por isso que ela se

torna uma figura de linguagem retórica. Encontramos essas imagens em documentários, em documentos sobre fábricas ou em filmes de propaganda, frequentemente acompanhada por música e/ou comentário falado, conferindo à imagem a significação: 'explorado', 'proletário industrial', trabalhador manual' ou 'sociedade de massa' (FAROCKI, 1995, p.23, itálico nosso).

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

Se compararmos a iconografia do cinema com a pintura cristã, a figura do operário se parece com uma estranha criatura: o santo. Mas o cinema também mostra o operário sob outras formas, adotando elementos da existência proletária com outros estilos de vida. (...) O cinema americano transportou a luta por pão e salário da fábrica para as salas de espera dos bancos" (FAROCKI, 2013m [1995], p.200).

Para Farocki, somente na história da publicidade as imagens do trabalho seriam mais abolidas, ocultadas, do que na história do cinema – no filme publicitário tão-somente a morte seria mais evitada que o trabalho na fábrica (*Ibidem*).

Correndo da fábrica - *La sortie de l'usine Lumière à Lyon (1895)* foi considerado a primeira imagem em estado de movimento difundida pelo cinema. Vemos a "primeira película da história do cinema", produzida em 28 de dezembro de 1895 pelos irmãos Lumière (1'). Um filme de 45 segundos. O portão da fábrica se abre velozmente; no mesmo ritmo, os operários se evadem. A fábrica é um galpão vazado, com telhado em estrutura de madeira, ficando atrás de um muro bem alto, isolando assim a fábrica-propriedade privada<sup>97</sup>.

*La sortie...* representará o modelo de *sincronia*. A partir deste modelo três *found footage* nos darão uma amostra do fenômeno de evacuação do regime disciplinar da fábrica (2'). Em 1975, na cidade de Emden (Alemanha): uma

---

<sup>97</sup> A câmera dos Lumière havia sido posicionada de forma camuflada, do outro lado da rua (dentro de outro estabelecimento). No filme, vemos aproximadamente uma centena de pessoas, a maioria mulheres. De forma súbita, elas desaparecem do foco da máquina cinematográfica. A imagem mostra ainda dois compartimentos de saída. O primeiro, um típico portão da fábrica, que torna possível a mobilidade massiva de entrada e saída de pessoas e materiais; o segundo, uma porta convencional bem ao lado, de movimento unitário, onde as pessoas saem de forma mais vagarosa.

câmera acompanha o movimento dos operários saindo da fábrica da Volkswagen; a fábrica é um prédio extenso de concreto; o portão dispõe de cancela automática e guarita; vemos os operários a passos largos, ou mesmo correndo. Em 1925, na cidade de Detroit (EUA), a mesma cena de operários em estado de evacuação, "como se já estivesse perdido muito tempo", comenta Farocki. A rua fica repleta de proletários e carros parados (produzidos mas não conduzidos por estes), enfileirados de ambos os lados. Em 1957, por fim, na cidade de Lyon (França), operários saem de um enorme portão B; ao fundo vemos estruturas metálicas suspensas que ligam os complexos fabris de uma área industrial típica da década de 1950. Aqui os operários são todos homens e uniformizados (vestem macacões). Observamos ainda dois homens que tentam, com dificuldades, entregar jornais (do partido comunista? do sindicato?) para os trabalhadores que estão a correr, sempre.



Fotogramas – La sortie de l'usine Lumière à Lyon, em 1895 e em 1957

Chaminés - Uma imagem das chaminés da empresa Ford (3') representa, talvez, a configuração *iconográfica* mais recorrente para tratar, sem politizar, o mundo industrial. Farocki mostra imagens do *conjunto* "fábrica-e-operariado" e rememora o início do filme *O Deserto Vermelho* (1964). Neste filme de Antonioni,

a chaminé aparece, mas logo após o universo do trabalho é tratado e politizado com profundidade<sup>98</sup>.



Fotogramas – Footage da fábrica Ford e do filme de Antonioni

Nas imagens do portão da fábrica, são recorrentes os clichês de representação do proletariado enquadrando pés caminhando em grupo. “São imagens tão repetidas que impotentes”, dirá Farocki. O cinema se especializou em mostrar os corpos da “massa em movimento” (câmera em *close-up* focando apenas pernas em movimento). São imagens usadas em tantas situações – na marcha militar, no andar na cidade, na saída da fábrica – que se tornam um signo *intercambiável*: “uma imagem que vale apenas por um termo” (comentário). Nesse sentido, uma imagem sincrônica em tom elegíaco aparece (3’). É um *footage* intitulado *Das Hohe Lied Der Arbeit* (Hino do trabalhador); ouve-se uma trilha sonora, em “louvor ao trabalho”. Estamos sempre no espaço externo da fábrica e com os operários em estado de movimento.

Imagens sincrônicas totalitárias – As duas imagens sincrônicas seguintes darão a perspectiva totalitária (4’), que indica a *mobilização total* provocada pela militarização do trabalho: um *footage* da Alemanha de Hitler (Berlim, 1934) e o filme distópico *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). No primeiro, exhibe-se a fábrica Siemens em celebração nazista no espaço externo da empresa. Cientistas,

---

<sup>98</sup> Ao visitar uma fábrica e ver os “condenados” que trabalham por lá, a personagem central do filme, Giuliana (Mônica Vitti), revive a experiência trágica de Irene Girard (Ingrid Bergman), em *Europa 51* (1952), a saber: das *imagens cristais* (Deleuze) traumáticas, de uma terra tóxica, degradante e estranha.

engenheiros, trabalhadores braçais se encontram arregimentados. As imagens oferecem “uma péssima previsão”, (comentário), ou seja, é o prenúncio da escravização em tempos de guerra à vista. Na ficção *Metropolis* (1927), vemos um modelo distópico do que seria a sincronia total (felizmente não cumprida). O filme de Lang é intensamente modulado por uma estética expressionista; a cena é também um tenebroso presságio da dominação e militarização da sociedade: em alinhamento maquinal, marchando, a subjetividade dos operários se encontra dissolvida na dimensão do *operariado* subordinado ao despotismo de um dirigente e seus colaboradores. Na cena, ainda, o “portão da fábrica” se revela um elevador, como um *container* carregando os trabalhadores para o subterrâneo.



Fotogramas – footage nazista e *Metropolis* (Fritz Lang, 1927)

Imagens contra-sincrônicas – Em reação às “imagens sincrônicas totalitárias”, Farocki contrapõe as imagens de resistências *contra-sincrônicas* no portão da fábrica (8'). Primeiro ele destaca as imagens que mostram o *conflito trabalhador e patrão*: em um trecho da peça teatral *Mãe Coragem*, de Brecht, a imagem do palco mostra a divisão espacial entre os proprietários dos meios de produção e os proletários. Eles estão em luta, perante o portão da fábrica. A canção revolucionária explicita o momento de consolidação de uma greve. O cineasta destaca após o *conflito trabalhador e trabalhador*: em uma cena do filme soviético *Deserter* (1933), de Vsevolod Pudovkin, rodado na Alemanha,

proletários no portão da fábrica desempenham diferentes papéis: piqueteiros, guardas da fábrica e um enorme e esfomeado *exército de reserva*. Como manter uma luta grevista? Neste filme, esta questão se torna premente. A greve no portão de fábrica se encontra enfraquecida não apenas pelos fura-greves, mas pela situação de desemprego massivo.

Farocki nos expõe ainda mais dois conflitos. O *conflito trabalhador e Estado*: vemos imagens de uma conjuntura marcante do século XX; uma comparação entre a violência do trabalhador e a violência do Estado e do capitalismo – “As grandes guerras, assim como as guerras civis deste século, prisões, trabalhos forçados e ditaduras, devem-se em grande parte à exploração e à baixa produção industrial. Mas, em si, as lutas dos trabalhadores são pouco violentas” (comentário). A partir de uma *newsreel* (revista cinematográfica) inglesa, observamos uma greve de operários ingleses, do ano de 1956. A greve se inicia de forma pacífica e, tão logo, torna-se agressiva. Um sutil comentário aparece: “essas lutas são menos violentas do que as feitas em nome delas”. De tal modo, a violência mais brutal se encontraria no último conflito, entre *proletários e burgueses*: uma cena de *Intolerance* (1916), de Griffith, é exposta como uma das maiores violências contra os trabalhadores na história cinematográfica. Nessa, os trabalhadores amotinados lutam por seus direitos civis; a cena os mostra posicionados do outro lado da rua; a repressão militar atira contra trabalhadores desarmados – “Este é provavelmente o maior tiroteio em cem anos da história cinematográfica” (comentário).

Dispositivos civis-militares – A imagem sincrônica do portão da fábrica não é somente espaço de conflito, mas também de adoção e exposição de dispositivos (15'). O portão da fábrica é um dispositivo civil-militar. De súbito, aparece um vídeo curioso, uma publicidade estilizando uma grade de aço. Vemos os trabalhos cinematográficos de iluminação, câmera e mesmo de efeitos especiais, que ostentam a suprema resistência de um dispositivo em aço inoxidável, capaz de suportar as intempéries de chuva, sol, neve. Enfim, um dispositivo civil-militar para proteção ininterrupta da propriedade privada.



Fotogramas – Publicidade de uma grade de aço e de bloqueadores

Farocki quer nos apresentar arquivos da repressão por dispositivos. Um trecho de *Modern Times* (Chaplin, 1936) expõe exatamente isto: Chaplin é expulso da fábrica e os policiais fecham as grades<sup>99</sup>. Após, outra publicidade surpreendentemente aparecerá (20'). Vemos amostras de grades, vedações, barreiras, lanças – dispositivos para acastelar a propriedade privada e, também, para criar a “fantasia contra os tipos de lutas históricas em frente à fábrica” (comentário)<sup>100</sup>.

Primeira câmera de vigilância – A “imagem-gênese” do cinema (*La sortie...*) pode ser vista como o “primeiro enquadramento da história do cinema” e, também, como o “primeiro enquadramento de uma câmera de vigilância”. Sabe-se que os operários não estavam cientes da ação do cinematógrafo. A câmera capta o movimento de todos os operários. Farocki agora observa

<sup>99</sup> No mesmo sentido, Farocki passaria outros três filmes. Primeiro, um trecho de um filme socialista soviético de 1948, produzido na Alemanha Oriental, mostrará cenas dos trabalhadores vencendo um dispositivo de repressão. Eles marcham em coro contra um punhado de policiais da fábrica. Segundo, uma sequência de um *footage* no qual mostra a polícia civil da Alemanha Oriental trabalhando em alinhamento militar: “trabalhadores saindo da fábrica como soldados” (comentário). Por fim, um vídeo na fábrica da Volkswagen, em Emden, no ano de 1975: visualizam-se dois megafones em cima de um carro (dispositivos para uma mobilização grevista). Uma cena típica da luta sindical em frente ao portão da fábrica, “um lugar considerado histórico” (comentário), que logo é combatido por dispositivos de repressão (os grevistas divulgam que a polícia havia sido chamada contra eles).

<sup>100</sup> Aqui também transcorre um trecho do filme americano *The Killers* (1946), *cinema noir* dirigido por Robert Siodmak, sendo ensejo para um comentário: na verdade o proletariado nunca a grande motivação para a adoção de dispositivos de segurança; o problema são os assaltantes, golpistas, ladrões noturnos, infiltrantes.

detalhadamente a imagem (24'). É uma oportunidade para evidenciar o que se faz em uma inferência policial. Ele nota um puxão de saia que passaria despercebido na imagem em velocidade normal. Com o fato, pode-se refletir ainda sobre o *equilíbrio* (sincronia) e *desequilíbrio* de uma imagem ou cena (25').

*Equilíbrio e desequilíbrio* – Farocki busca então dar exemplos daquilo que ele encontrou na imagem dos irmãos Lumière. Ele parece tentar observar o que *destoa* de imagens sincrônicas: os desequilíbrios. Exemplos: a cena de um filme com a atriz Ingrid Bergman indo em direção diferente da multidão que sai da fábrica; o trecho de *Acatone* (Pasolini, 1961), em que um chulo espera e perturba a mulher que sai de uma oficina de reciclagem; e em *Clash by night* (Fritz Lang, 1952), na cena em que Peggy (Marilyn Monroe) sai da fábrica e começa a contracenar com Joe Doyle (Keith Andes), que a esperava parado em um poste. Conforme os personagens vão se distanciando da fábrica, a conversa sobre ela vai se extinguindo<sup>101</sup>.

De tal modo, *Trabalhadores saindo da fábrica* pode ser considerado um estudo de imagens sincrônicas na história do cinema, a partir de um tema bem específico, mas que remonta algumas questões demasiadamente importantes. No final do documentário, temos imagens de diversos portões de fábricas sendo trancafiados, no qual Farocki aproveita para colocar duas reflexões em um derradeiro comentário. A primeira, relacionado a *sociedade disciplinar*: a fábrica e a prisão guardam as mesmas características, mesma forma e conteúdo). A segunda, relacionada à questão fenomenológica do cinema e a fábrica, na qual reproduzimos:

Sempre que possível, os filmes se afastaram rapidamente das fábricas. O tema 'fábrica' não atraiu o cinema, chegando mais a causar-lhe repulsa. Se alinharmos imagens de saídas da fábrica em cem anos,

---

<sup>101</sup> O último trecho de "equilíbrio e desequilíbrio" é também o mais trágico. Vemos o filme alemão *Morgenrot*, de 1933, dirigido por Vernon Sewell e Gustav Ucicky. Filme histórico, realizado três dias após Hitler torna-se o *Führer*. Aqui, o casal proletário se distancia da fábrica fomentando um diálogo em que a morte torna-se a única arma de resistência possível. A condição humana seria cada vez mais degradante e a *mobilização total* (JÜNGER, 2002) tornava o labor insuportável.

parece que nestes cem anos sempre se gravou a mesma imagem. É como se uma criança repetisse anos a fio a sua primeira palavra de modo a eternizar essa satisfação. Ou como se diz dos pintores orientais que pintam repetidamente o seu primeiro quadro até este se tornar perfeito e assim eles mesmos poderem entrar nele: quando deixou de ser possível acreditar nessa perfeição, inventou-se o filme.



Fotogramas – Footage: trabalhadoras e trabalhadores saindo da fábrica

## II – INDUSTRIALIZAÇÃO E CULTURA

### Obras analisadas:

*Palavras-choque – imagens-choque. Uma conversa com Vilém Flusser (Schlagworte – Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser, 1986, 13')*

*In-formação (Aufstellung, 2005, 7')*

*Single. Um registro é produzido (Single. Eine Schallplatte wird produziert, 1979, 49')*

*Indústria e Fotografia (Industrie und Fotografie, 1979, 44')*

*Em comparação (Zum Vergleich, 2009, 61')*

*Natureza morta (Stilleben, 1997, 56')*

*Os criadores do mundo de consumo (Die Schöpfer der Einkaufswelten, 2001, 72')*

Análise pormenorizada: *Como se vê (Wie man sieht, 1986, 72')*

Desde o século XIX, pelo menos, a humanidade vive em um ambiente onde a estabilidade é exceção. A regra é a disrupção das formas técnicas e sociais. Em tal ambiente, a sociedade está em perpétua renegociação com os sistemas técnicos. As revoluções industriais, em especial as que trouxeram novas formas de produção e disseminação midiáticas, abriram-nos para novas potências, mas também trouxeram novos problemas, ao evidenciar, de forma geral, as novas formas de exercício corporativo de poder, a partir de uma

crescente industrialização da cognição, da memória e da desantropomorfização do mundo.

Para inferirmos a respeito, é preciso sempre analisar as redes, em termos de (de)composição de individuações psíquicas, coletivas e técnicas. Estudando o século XX, principalmente, Farocki pôde mostrar diversos problemas de (de)composição<sup>102</sup> psíquica e coletiva por meio das maximizações de individuações técnicas que apareceram para cumprir principalmente ganhos capitalistas ou mesmo de guerra. Nestes termos, a modernidade capitalista imprimiu uma crescente rotina de *mobilização infinita* (SLOTERDIJK, 2004) – em que a velocidade de *individuação* técnica é acompanhada pela *desindividuação* psíquica e coletiva das populações. Esta seria a rotina mais favorável à produção da fragmentação social e ascensão de automatismos.

Em uma entrevista a André Habib e Pavel Pavlov, Farocki revelaria um traço importante de mudança paradigmática da modernidade. Assim que o entrevistador iniciou uma pergunta afirmando que seus filmes explicitavam sempre uma espécie de perversão, perda, fragmentação... Farocki completou: “Da ideia de comunidade”, sem mesmo deixar o entrevistador concluir (FAROCKI, 2007a). Sobre isto, devemos lembrar que, no final dos anos 1970 o cineasta entrou em contato com as ideias de Sohn-Rethel, teórico marxista alemão, que publicou em 1978 um importante livro intitulado *Trabalho intelectual e manual*. No livro, a transição do trabalho artesanal para o trabalho industrial capitalista era vista como uma problemática perda da experiência e ação consciente do trabalhador. Tal autor estendia as teses de Marx, estudando como o processo de especialização representava uma uniformização e universalização do trabalho, que, nas condições capitalistas, levavam a uma desvinculação dos saberes próprios dos lugares e comunidades (SOHN-RETHEL, 1978).

Assim, a questão da “crise da comunidade”, intensificada com o processo de industrialização capitalista, adquire inevitavelmente novos sentidos

---

<sup>102</sup> Aqui, (de)composição deve ser entendida, em primeiro lugar, como um momento de re-programatização da cultura – de novas formas de composição sócio-técnicas, isto é, de emergência de novos modelos de espacialização e temporalização.

e posicionamentos na modernidade, uma vez que, dado seus cenários problemáticos (de competições, meritocracias, consumismos, altruísmos, desengajamentos, burocratizações), a vida societal se encontra na impossibilidade da “volta da comunidade” (BAUMAN, 2003). O mundo industrializado capitalista tende a ser contrário ao mundo da complementaridade mútua, de alteridades. Como já discutimos, Farocki, dentro de sua *reconciliação epimeteu-prometeu*, poderia ser visto como um “crítico do progresso”, porém não a partir de uma perspectiva ingênua ou anacrônica, que o colocaria ao lado daqueles que caem – como pensa Bauman (*Idem*) –, no *suplício de Tântalo*, ou seja, na ideia de imaginar um lugar idílico, inalcançável. O cineasta pretendeu facultar, em primeiro lugar, a complexidade com a qual o mundo se organiza. Sua perspectiva de crítica do industrialismo não tem a ver com um ato de “demonização”. De tal modo, analisando sua obra, sua perspectiva ou orientação política geral poderia ser expressa a partir da seguinte pergunta: como os cenários de racionalização do mundo estão construindo ou obstruindo/ocultando as discussões éticas e políticas?

Na sua conversa com Flusser, em *Palavras-choque – imagens-choque. Uma conversa com Vilém Flusser (1986)*, Farocki pergunta ao filósofo sobre as práticas industriais em capas de jornais sensacionalistas. Em certo momento, ele pergunta sobre a função dos *designers* de jornais, que intencionalmente aspirariam produzir uma montagem associando palavras-imagens na qual desconsiderasse um desempenho intelectual do leitor. Flusser responde:

Você está completamente certo. As fotografias são utilizadas porque aludem a um consenso geral. Na fotografia, a tão chamada realidade é de alguma forma exposta. Então aqui a ilusão teve que ser criada, de modo que esta página vem a ser algum tipo de metafísica inacessível da realidade, em que tudo está no mesmo nível. Quando você lê aqui, por exemplo, ‘doença do coração’ ou ‘ativista ambiental bebeu cianeto de potássio’, ou seja, a tão-chamada realidade é um nível de violência sub-humana. Poder-se-ia dizer que isto é dito de uma forma *cintilante*: basta olhar para isto. Quanto você, em seu subconsciente, tem o vício para este tipo de existência, você não tem vergonha. Isto é

normal. Mas quando você tiver superado isto, e se você possuir estes valores eternos aqui mencionados, isto será defendido por este jornal.

Prontamente, Farocki complementa: "Sim, eles trabalham com esta dupla moral". E então Flusser conclui: "Somos devotados para o amor maternal e para a paz, e, portanto, consentimos que nos informem sobre assassinato e ódio". A capa do jornal não era vista na perspectiva necessariamente ideológica: era por equações de ordem produtivistas, comerciais, de consumo, que esta mídia produzia um determinado tipo de montagem. Contudo, no curta-metragem, *In-formação (2005)*, tínhamos aquele exemplo de como uma industrialização midiática – o infográfico em jornais e revistas – busca "neutralizar" a sensibilização para temas que têm grande aspecto ético e político. A partir da valorização do uso da mídia infográfica, obteve-se um nível crescente de abstração dos aspectos ético e político, uma vez que, como argumentava Farocki, o próprio do infográfico é a incapacidade da própria abstração comover.

Assim, para o cineasta, a instrumentalização da vida produziria um constante tratamento de mídia que potencializa a *abstração* enquanto racionalidade técnica. *In-formação* exhibe diferentes infográficos que procuram mostrar os temas da migração e do trabalho na Alemanha. As representações visuais e numéricas dos infográficos dão os sentidos de *nivelamento* ou *diferenciação* qualitativo e quantitativo para pessoas e objetos. Assim, o infográfico pode ser o modo mais prático de tratar a política de forma racionalizada e alegórica – lugar em que a instrumentalização quer corresponder cada vez mais a um "saldo administrativo": como *imagem-informação*. Exemplos de imagens-informações: informações e representações visuais de uma minoria rotulada (bigode e chapéu turcos), contrastam com uma multidão homogênea e sem rosto; a mala e o gráfico da "fuga de dinheiro" do país gerada por imigrantes; a marcha e o montante de um exército de desempregados; os mapas de jogos de poder geopolíticos, com indicadores e signos monetários.

Como sabemos, anos antes, com o filme *Single. Um registro é produzido*, de 1979, Farocki realizou observação de Farocki acerca da industrialização da cultura no campo da música, a partir de uma *cartografia* da produção de um *single* da banda de rock *Witchcraft* dentro de um estúdio de gravação fonográfica de Berlim. No estúdio foram preciso nove horas de trabalhos, divididos em dois dias, sendo que cada músico grava separadamente sua participação, *fragmentando-se* para depois *juntar*. Observamos um grande magnetofone e os seus controladores. São eles que realizam o trabalho contínuo de registro e categorização da qualidade, tornando assim possível o método industrial de divisão dos trabalhos. Após, observamos também os canais de áudio, que gravam continuamente cada instrumento e voz. Na complexa engenharia de som dos estúdios, cada indivíduo é atomizado. Na primeira parte do filme, os integrantes da banda gravam separadamente a bateria, a guitarra e o piano; na segunda parte, visualizamos os trabalhos de inclusão das vozes em coro e da orquestração. Com o trabalho concluído, ouvimos o resultado: a música *Time to love*, que, ao final, será trilha sonora para aquela imagem – que já apontamos em outro capítulo – bastante conveniente: a de uma fábrica de disco Long Play, na qual vemos uma linha de produção realizando o controle de qualidade do produto que irá ser, tão logo, distribuído no mercado.



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

*Single* se constitui como um documentário sem comentários críticos, enquanto que *Indústria e fotografia (1979)*, produzido no mesmo ano, é, por outro lado, inteiramente elaborado a partir de comentários históricos e filosóficos, sendo a obra mais *dramática* em relação aos seus questionamentos sobre industrialização e cultura. Nesta, podemos notar três partes “ensaística”. Farocki apresenta uma relação essencial entre a máquina fotográfica e a máquina fabril (*primeira parte*): ambas as máquinas surgem com a época da reprodutividade técnica; ora, a fotografia é também uma indústria e guarda a propriedade de poder tornar visível este empreendimento. Para evidenciar isto, o cineasta reúne as experimentações fotográficas de Jaromír Funke e Bernhard & Hilla Becher, notando como o moderno empreendimento industrial ultrapassa as próprias definições entre animado e inanimado, entre humano e extra-humano. De forma explícita e implícita, alcançamos questões cruciais, que servirão de preâmbulos: um objeto industrial, observado pela lente de uma câmera, seria uma natureza morta? Podemos pensar as variações maquinicas assim como pensamos as diferentes raças de animais? E, afinal, como podemos relacionar um corpo fabril com um corpo humano?

As perguntas acima são ensejos meditativos, que levam Farocki a procurar ampliar seus estudos empíricos no campo da metalurgia moderna sobre as grandes plantas industriais – algo que ele havia começado a explorar no ano anterior, em *Entre duas guerras (1978)*. Os arquivos fotográficos revelariam as diferenças entre a metalurgia primitiva (de base artesanal) e a moderna (de base maquinica). A partir disto, faz-se uma discussão a partir de análises fotográficas dos altos-fornos primitivos (*segunda parte*): até o século XIX o alto-forno era fundamentalmente uma técnica nômade, itinerante, sua dimensão satisfazia uma demanda por trabalhos manuais em escala local. Vemos imagens de arquivo de diferentes tipos de fornos: fornos de fundição, fornos de colmeia, casas de fundição. Essas imagens vão, pouco a pouco, desaparecendo ao adentrar no século XX, de modo que as técnicas manuais e integradas com a vida na comunidade são substituídas por uma produção siderúrgica em escala industrial, que chega a dimensões colossais.

A siderúrgica moderna abandonaria o tijolo em sua arquitetura. O próprio aço e ferro fundido produzidos nela seriam utilizados em seus enormes arranjos estruturais. Passamos então a evidenciar o contraste entre as técnicas e organizações espaciais da metalurgia primitiva e moderna (*terceira parte*), observando que a indústria pesada da usina siderúrgica, em larga escala, representou uma *decomposição* nas formas de trabalho e sociabilidade. Novos arquivos fotográficos, agora de usinas modernas, revelam uma paisagem inédita formada por geometrizações, planificações exorbitantes e desnaturalizações de ambientes. Compreendemos a *dimensão desantropomórfica* que isto representou e que Farocki quer tanto salientar. Ele assim evidencia e problematiza como a vida instrumentalizada na siderurgia ofereceu um ganho na produção de matérias-primas para a construção das cidades modernas, sendo acompanhada por uma drástica e irreversível mudança nas formas anteriores de organização do trabalho e sociabilidade.



Fotogramas – Metalurgia antropomórfica e desantropomórfica (*Indústria e Fotografia*, 1979)

No período em que realizou *Entre duas guerras* e *Indústria e Fotografia*, Farocki refletia sobre o desenvolvimento da grande indústria no capitalismo do século XX agindo como um motor de guerra e de transformação do trabalhador em “apêndice da máquina”. Para ele, contudo, custava notar também como os próprios dispositivos visuais de mídia (a máquina fotográfica, o cinematógrafo) estavam incluídos em tal desenvolvimento, de modo que enfrentava os limites em dimensionar um tal horizonte “extra-humanos”:

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

Trinta anos após, *Em Comparação (2009)*, Farocki realiza outro documentário contrastando as formas de trabalho artesanal e industrial. Como já sabemos, o documentário não terá, porém, um caráter abertamente crítico. Haverá mesmo dispensa do comentário escrito, conservando a tensão intelectual que procura pensar (com imagens) as relações entre trabalho, indústria e sociabilidade. Seu tema muda para a fabricação de tijolos em diferentes países e localidades: Burkina Faso, Índia, Alemanha, França, Suíça.

Em Burkina Faso e em duas localidades da Índia, observamos a produção de tijolo em sua forma manual ou ainda pouco mecanizada. No primeiro país, ela é ainda integralmente realizada de forma primitiva e comunitária, e sua utilização acontece em evento de mutirão. Na Índia, vemos a divisão do trabalho, os operários assalariados. Na primeira localidade filmada, observamos o trabalho pesado de uma mulher grávida, um local com condição de trabalho degradante e sem segurança etc. Na segunda, temos a utilização de ferramentas de corte e trilhos, sendo que o comentário escrito nos informa que se utiliza ali um arranjo tecnológico de produção estabelecido em 1930. Somos levados então para Leers (França) e Dachau (Alemanha). Nestas fábricas temos plena industrialização e maximização da produção: produção em série e dispensa total de trabalho manual. Ouvimos apenas os ruídos de máquinas. Em tal situação, os gestos e as temporalidades na fabricação de tijolos são maquínicos. Na fábrica de Dachau, especificamente, vemos um trabalhador, de braços cruzados, que observa apático o “trabalho” das máquinas: um inspetor de qualidade.

Por fim, na Suíça, onde a tecnologia milenar do tijolo encontra a maior sofisticação, tendo a sua produção totalmente automatizada (robótica),

utilizando-se a lógica digital para conceber a estrutura (parede) de tijolos: “Cada tijolo corresponde a um pixel”, diz a legenda. Aqui a organização da parede perde linearidade para ganhar uma estrutura diagramática ou algorítmica, evidenciando o início dos tempos computacionais também na produção de alvenaria.

Em uma entrevista, Farocki expressaria que, na análise da fabricação dos tijolos, teríamos elementos diversos para questionar, já que a racionalização (tecnificação) dos processos não representou necessariamente um fator sócio-político melhor:

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



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

Em *Natureza morta (1997)* temos uma análise de como o renascimento do comércio no século XVI, e, mais tarde, a industrialização e publicidade, resignificaram os objetos (mercadorias), no sentido de *fetichização*<sup>103</sup>. Farocki

---

<sup>103</sup> Pode-se compreender, *a priori*, a palavra *fetice* como uma representação simbólica exacerbada de um ou mais objetos inanimados. Nas sociedades ocidentais capitalistas, esta palavra ajudou notadamente a Karl Marx criticar o modo como as relações sociais

inicia seu filme com uma análise de quadros de um pintor do século XVI, o flamenco Pieter Aertsen, precursor da *natureza morta*. Tal pintor – já notamos, no capítulo 5 – sempre intrigou os historiadores da pintura por ter começado a tornar as coisas inanimadas o motivo principal de seus quadros – secundarizando, assim, a representação dos humanos e os signos religiosos. Por qual motivo isso teria acontecido? Não se sabe exatamente. O aparecimento das retratações de objetos em cozinhas e em mercados dos Flandres – que abundam nas pinturas de Peter Aertsen –, são ainda motivo de controvérsias; contudo, estes quadros nos dão hoje indícios para refletir sobre uma reviravolta no modo de pensar as mercadorias: por que as mercadorias acabaram cada vez mais substituindo os temas religiosos e como estabeleceram um novo sentido de relação entre a imagem e o ser humano. São exatamente estas hipóteses que Farocki busca explorar. Ele reflete sobre os elos metafísicos e históricos que ligam as naturezas mortas do passado e as formas de publicidade fotográficas contemporâneas. “Séculos depois contemplamos os objetos nos quadros como se fossem cifras de uma escrita secreta” (comentário). Assim, o que a pintura de uma jarra no século XVII poderia ter em comum com a publicidade fotográfica de um queijo produzida em um estúdio contemporâneo em Paris? Muitas coisas. Ambas, pintura e fotografia, foram enormemente estetizadas. Por meio de closes em quadros de *natureza morta*, o documentário perfaz um longo e filosófico comentário, refletindo sobre as propriedades das imagens entregues a um caráter *fetichizado*:

[...] Aos objetos não se pode acrescentar adjetivos. Contrariamente às palavras, aquilo que define as imagens é natural e não atribuído. [...] Existe uma continuidade na estrutura e no conceito [dos objetos]. A arte figurativa se assemelha à alquimia. A alquimia tenta encontrar as qualidades mais essenciais das coisas. Segundo a alquimia, o ouro é uma combinação de amarelo, de um peso específico, de flexibilidade, de maleabilidade etc. Se pudéssemos reunir todas estas qualidades em um só elemento, conseguiríamos obter ouro. No início de século XVII, no auge da natureza morta, surgiram as ciências modernas. Os seus

---

desiguais, injustas, são *ocultadas*, uma vez que estas sociedades se encontram imersas em um processo de fetichização das mercadorias. Estudando os estúdios fotográficos de publicidade, Farocki quer justamente tentar (re)pensar esta dimensão.

conhecimentos formaram a base para a incrível multiplicação dos objetos. Almeja-se que, para cada necessidade, para cada emergência, haja um objeto remediando o problema, tal como cada dia tem o seu padroeiro. As novas ciências naturais desistiram de tentar produzir ouro. Mas a arte figurativa não desiste. Ela procura a verdade na imagem.

Farocki procuraria pensar, em linhas gerais, como a ascensão do mundo da mercadoria correspondeu a uma preservação do *mistério* da representação da “verdade” na *imagem dos objetos*, o que seria o horizonte de geração do fetiche. No documentário, voltamos sempre a uma agência de publicidade. Desta vez, vemos os trabalhos para uma indústria cervejeira alemã: os fotógrafos borrifam água ao redor do copo para produzir uma espuma artificial e causar assim a melhor impressão possível – um *objeto-sedução*. Retornamos após aos quadros de naturezas mortas do século XVII, prosseguindo com uma reflexão arqueológica do conceito de fetiche. Farocki nos lembra que a palavra nasceu de um preconceito dos europeus para com os ritos africanos, no período de colonização. O antropólogo Marcel Mauss havia criticado uso da palavra, mas esta, no entanto, acabou sendo usada para explicar a própria sociedade europeia capitalista em que ele vivia:

A palavra *fetiche*, de origem portuguesa, veio para os Países Baixos no século XVII: a época alta da natureza morta. Os navegadores contavam coisas sobre a costa africana, que havia lá cultos em que se adoravam quaisquer objetos como se fossem deuses. Fetiches. Coisas que não somente parecem, mas que realmente são divinas. Três séculos depois, em 1906, Marcel Mauss escreve: ‘Temos que desistir do conceito de fetiche, porque não corresponde a nada de concreto’. Fica a parecer que os europeus inventaram uma prática religiosa que de imediato se afastaram para tão longe quanto foram os seus destinos comerciais. Mas a palavra fetiche voltou e pode agora ser relacionada com qualquer objeto.

No ambiente contemporâneo de industrialização da produção e circulação de imagens, as empresas de marketing substituem, de alguma forma, o papel das antigas instituições que realizavam isso. Nos estúdios fotográficos visitados por Farocki, ele buscava mostrar as operações almejando

a instantânea “divinização dos objetos”. Esses objetos já não podem simplesmente existir, pois aquilo que se imputa é que as pessoas possam *consumir-e-serem-consumidas* pelos objetos. Na última visita, observamos uma equipe produzindo material publicitário de um relógio Cartier. Eles discutem em detalhes os resultados estéticos produzidos. O comentário final de Farocki demarca a complexa dialética na qual a modernidade, que separa e oculta o produtor e seu produto, veio a estabelecer nas sociedades:

No fundo, os produtos são os testemunhos dos seus produtores, que no ato de produzir, revelam algo de si próprios. Mas os produtores não aparecem com seus objetos. E quando contemplamos as coisas é difícil imaginar que pessoas as produziram. O observador que percebe isto já não consegue imaginar a si mesmo. Isso é o início de uma nova imagem do homem (comentário final).



Fotogramas – Detalhe do relógio em pintura de século XVI e publicidade de relógio Cartier (Natureza Morta, 1997)

Criadores do mundo de consumo (2001) pode ser visto como o estudo de Farocki sobre esta “nova imagem do homem” no maior “templo” de industrialização do consumo na cultura capitalista: os shoppings centers. Captam-se reuniões entre empresários, técnicos e profissionais especializados na construção de shoppings (e supermercados) na Alemanha. No documentário, observamos diversas conversas sobre as novas tecnologias de arquiteturas e designs, suas estimativas de lucro.

Os shoppings centers são estruturas arquitetadas especialmente para venda de mercadorias diversas, ou seja, são já muito mais do que apenas

lugares para expor as fotografias dos estúdios publicitários, que tratamos antes. Shoppings centers podem abranger todo tipo de marketing e de objetos-mercadorias. Assim, no filme, a cada novo grupo discutindo, vemos um pouco dos projetos de estruturas que irão criar novas cadeias de signos e circuitos para capturar ao máximo os clientes-consumidores. Busca-se o cálculo das eficiências para garantir o consumo a partir do desenvolvimento de dispositivos capazes de “induzir” e acompanhar seus clientes em suas compras. Vemos uma discussão sobre a construção do *hall* de entrada de um *shopping center*, lugar em que se procura criar um horizonte de deslumbramentos e de múltiplos estímulos. A função do *hall* será tentar tanto *orientar* (induzir) como *desorientar* (impulsionar) os clientes por meio de uma estratégia conhecida como *transferência Gruen (Gruen Transfer)*<sup>104</sup> – método que propõe arquiteturas, design de ambientes internos, sons, imagens etc. a fim de literalmente *desorientar* as finalidades dos indivíduos logo ao entrar em um *shopping center*, tornando-os mais *impulsivos*.

Farocki viajou aos EUA para estudar e mostrar os novos tipos de dispositivos eletrônicos e de logística (de medição e customização) utilizados a fim de equacionar o comportamento dos consumidores. Observamos então variadas técnicas sendo introduzidas, no ano de 2001: técnicas para customizar gôndolas; de contagem automática de transeuntes em corredores; de rastreamento do movimento ocular dos clientes; de acompanhamento do tempo gasto por um cliente para ir de uma vitrine a outra etc. Em seu artigo sobre o filme – *Tomada americana: notas acerca de um filme sobre shoppings* (FAROCKI, 2003g [1999]) –, ele ainda elencaria outros dispositivos, de mapeamento e de rastreamento, notadamente os softwares de mapeamento *Anysite* e *CapRisk*. O primeiro de mapeamento do poder aquisitivo, acessos viários; e o segundo dos níveis de criminalidade da população. Notaria ainda um dispositivo curioso, o *Klever-Kart*, um “carrinho de compra inteligente” que

---

<sup>104</sup> Tal estratégia leva o nome do arquiteto que projetou o primeiro *shopping center*, o austríaco Victor Gruen (1903-1980). Esse havia imaginado uma cidade como um santuário de consumo. Nos EUA ele encontrou as condições para desenvolver sua ideia, que logo se espalhou para todos os países capitalistas, tornando-se um dos mais importantes arquitetos do século XX.

mapeia os movimentos dos clientes e registra os produtos que são colocados e retirados do carrinho. Para Farocki, tais dispositivos não deixavam dúvidas: na industrialização da cultura o *shopping center* é o lugar, por excelência, de *disrupções* contínuas.

### **Análise pormenorizada - Como se vê (1986)**

*Como se vê* é um documentário ousado, tratando de forma genealógica as rupturas que a industrialização provocou na cultura – civil e militar – do século XX. A obra perfaz uma das ocasiões na qual Farocki mais encampou a transversalidade com as *imagens do mundo*, introduzindo questões genealógicas, ao mesmo tempo em que realiza reflexões sobre acontecimentos tecnocientíficos e suas controvérsias originadas pela modernização sócio-técnica. *Como se vê* se caracteriza também por começar a enfatizar o tema dos *centros de cálculo* civil-militar, tal como salientaremos no próximo ítem deste capítulo.

*Paradigma da automação eletrônica* – Como discutir o novo paradigma da automação que se expandia nos países desenvolvidos no início dos anos 1980? Vemos um vídeo do período, que se repetirá constantemente: uma mão robótica sendo testada (2'). Com o vídeo Farocki quer pronunciar ao espectador: meu objetivo aqui, de atraso, de meditação sobre o passado, é chegar no novo mundo de automação que está se abrindo. Minha intenção não será então um deslumbramento com o progresso, mas uma reflexão sobre a gênese desta inovação contemporânea.

*Genealogias primitiva e moderna* – Nas genealogias desenvolvidas, primeiro percorremos imagens da relação primitiva entre um arado e um canhão, seguindo o comentário: “Um canhão que parece um arado; ou um arado que parece um canhão” (1'). Ora, sabe-se que a técnica de produção de alimento e a técnica de produção de guerra, desde sempre se encontram entrelaçadas. Isso é revelado por diversas imagens e histórias. Farocki afirma: “A guerra se afirma como meio para o ganha-pão”; e, no livro *Mil Platôs*, de Deleuze & Guattari (1995, p.72 [vol.5]), podemos ainda ler: “É provável que, durante várias eras sucessivas, os instrumentos agrícolas e as armas de guerra

tenham permanecidos idênticos". Tal tipo de ligação civil-militar pode ser também vista na estratégia dos *cruzamentos* em estradas (1'), durante o Renascimento. A história dos cruzamentos se mostraram como os lugares ideais para o controle do espaço (militar) e do comércio (civil) – de fortificações e de burgos. Inúmeras cidades da Europa surgem a partir dos cruzamentos, formando os comércios. “A cidade é uma paragem [...] na organização da antiga *villa*, sua transformação em castelo pelo colonizador feudal, ergue-se suas paliçadas e seus taludes [...] com caráter genuinamente militar” (VIRILIO, 1996, p.50).

Na genealogia civil-militar da modernidade, a dialética entre a produção (do motor a combustão) e a destruição em massa (metralhadora) teve importância capital (2'). Farocki expõe imagens do século XIX nas quais explicita o elo entre a *alta produtividade* do motor à combustão e a *alta mortalidade* da metralhadora<sup>105</sup>. Aqui, em relação ao *cruzamento*, teríamos a importância e diferença entre as estratégias civis (produção) e militares (destruição) da *linha* (3'): a linha reta como desenho militar; a linha curva como desenho civil. A linha reta corta a paisagem para empreender o domínio do território (exemplos: a partilha da África; as engenharias das estradas romanas). A linha curva quer se apresentar à paisagem de acordo com fatores naturais e sociais<sup>106</sup>. Contudo, atualmente, as relações sociais nas cidades poderiam ainda desprover da materialidade dos cruzamentos (imagens de viadutos que passam um acima do outro).

Obviamente, na engenharia de ocupação militar dos territórios, é a linha que ganha a importância e o cruzamento perde eficácia. O imprescindível é a

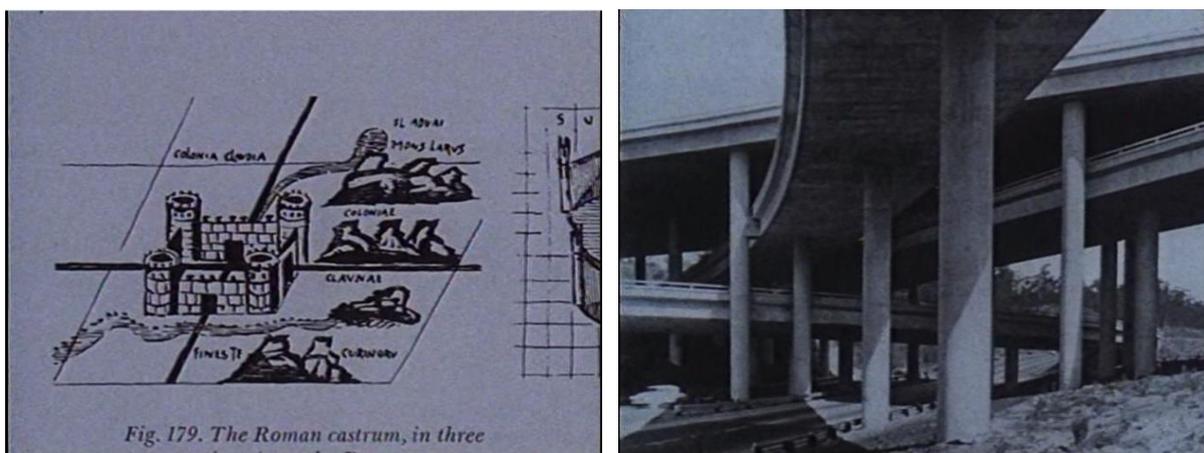
---

<sup>105</sup> Com efeito, a história da tecnologia conta que, em 1860, Étienne Lenoir confeccionou o primeiro motor a combustão interna, utilizando o gás como combustível. Em 1861, a metralhadora de Richard J. Gatling foi apresentada ao público. O princípio desta arma foi o mesmo do motor a combustão. Em 1883, Hiram Maxim apresenta um aperfeiçoamento, com sua metralhadora sem manivela e arrefecida com água. “A arma de Maxim podia disparar até 600 tiros por minuto – 10 tiros por segundo. Ele tinha uma camisa de água ao redor do cano para evitar o superaquecimento. Na teoria, se você mantivesse cheio o barril de água e tivesse um suprimento ilimitado de cintos de munição, você praticamente poderia disparar a arma continuamente. Na prática, este tipo de metralhadora disparava normalmente cerca de 250 tiros por minuto. Em combate, algumas armas tinham disparado cerca de 15.000 armas em uma hora (WEIR, 2000, p.127).

<sup>106</sup> Aqui, seguem imagens dos modelos de engenharia de rodovias da Alemanha de Hitler (ainda em linhas retas) e da Alemanha Ocidental no pós-guerra (linhas curvilíneas).

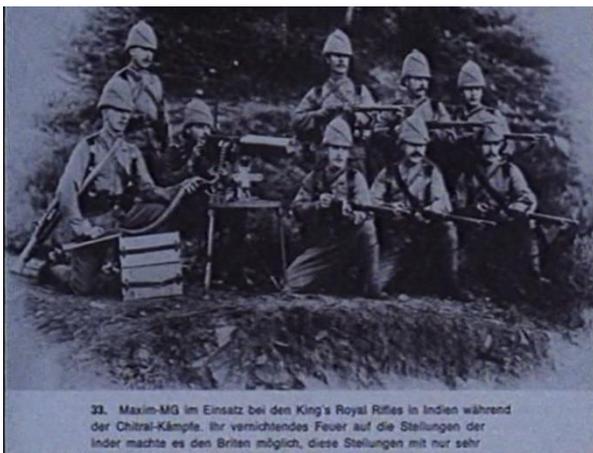
velocidade, o fluxo sem barreiras. Sobre isso, novamente a partir de Virilio, Deleuze & Guattari nos lembram que:

Uma das razões da hegemonia do Ocidente foi a capacidade que tiveram seus aparelhos de Estado para estriar o mar [...]. Como sublinha Virilio, o mar será o lugar do *fleet in being*, onde já não se vai de um ponto a um outro, mas se domina todo o espaço a partir de um ponto qualquer: em vez de estriar o espaço, ele é ocupado com um vetor de desterritorialização em movimento perpétuo (DELEUZE, 1995, p.61 [vol.5]).



Fotogramas – Cruzamento pré-moderno e moderno

A alta mortalidade da metralhadora faz Farocki expor um acontecimento emblemático do paradigma de automação mecânica. Em Berlim, em 1919, a metralhadora chegava a uma guerra civil. Fotografias de arquivo documentam insurgentes armados controlando uma agência de jornais. Metralhadora e jornais; poder de fogo e poder de mídia: duas armas essenciais para os insurgentes. A *contraordem* aparece então com os mesmos dispositivos da *ordem*. Nas sequências de fotos, notamos então as semelhanças entre os insurgentes e o exército estatal, que utilizavam os mesmos dispositivos militar e civil.



31. Maxim-MG im Einsatz bei den King's Royal Rifles in Indien während der Chitral-Kämpfe. Ihr vernichtendes Feuer auf die Stellungen der Inder machte es den Briten möglich, diese Stellungen mit nur sehr



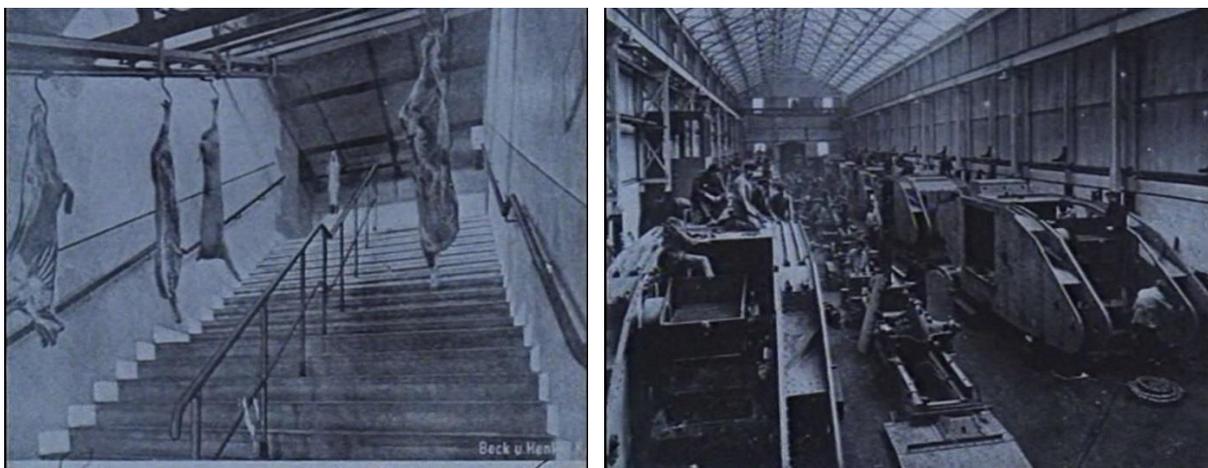
Fotogramas – Metralhadoras: ordem (Pelotão inglês na Índia) e contra-ordem (Insurgentes, Alemanha, 1919)

Chegamos a outro elo civil-militar: a gênese do tanque de guerra alemão guarda relação íntima com a história dos tratores agrícolas. Para enfrentar a linha de fogo das metralhadoras inglesas (Maxim) e avançar em terrenos adversos sob mira de metralhadoras, os tratores agrícolas ganharam modificações e se transformam em um veículo blindado de guerra. Por consequência, o tanque de guerra, por sua vez, representaria o fim das tropas a cavalo.

Composição e decomposição – Farocki segue nos mostrando abertamente como os mecanismos de decomposição e composição foram importantes na dialética entre a produção e destruição em massa. Especificamente, ele nos mostra a relação histórica entre o matadouro e o aparecimento da linha de montagem. A invenção da composição metódica das linhas de produção da fábrica Ford partiu do estudo da decomposição metódica dos abatedouros de porcos dos EUA (26'). "O matadouro separa o que a fábrica junta" (comentário)<sup>107</sup>. No contexto sociotécnico do início do século XX, lembra o cineasta, o aparecimento da linha de composição metódica de carros nos EUA potencializou a crise econômica na Inglaterra

<sup>107</sup> Sobre a origem da moderna linha de produção em Cincinnati, nos EUA, Giedion (2013 [1948], p.89) escreveu: "A linha de montagem moderna tem sua origem nos fins dos anos 1860, provavelmente nas casas de embalagens de Cincinnati. O princípio da linha de montagem moderna entrou em sua fase específica no processo de abate. Depois de pegar, matar, escaldar, e raspar, os suínos são pendurados no trilho aéreo em intervalos de 20 polegadas, movendo-se continuamente e passando por uma série de trabalhadores. Cada homem executa uma única operação".

(baseada na fabricação de navios e máquinas para as colônias). O carro mudaria o foco do mar para a terra. A Inglaterra “perde mobilidade” E a proposição tecnológica americana vence.



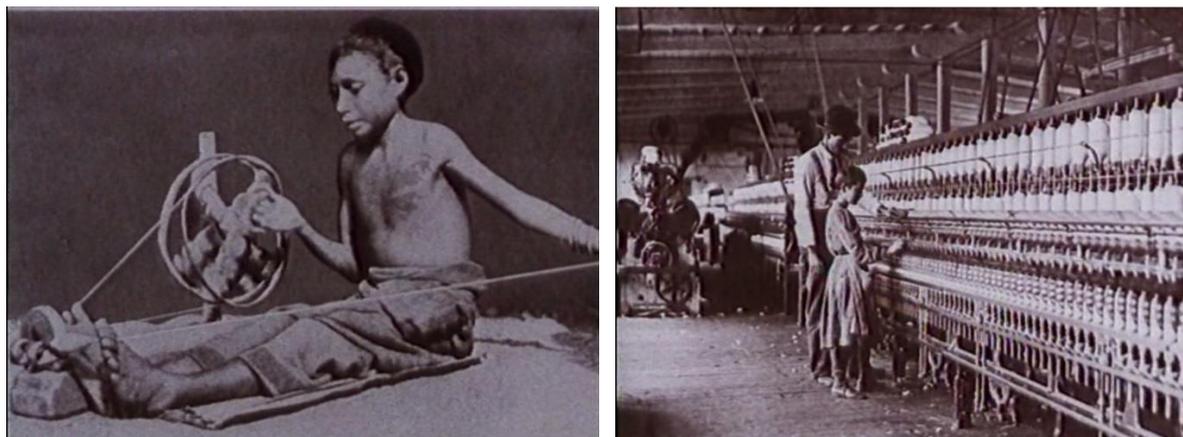
Fotogramas – Linhas de decomposição (matadouro) e de composição (tanques de guerra)

Tecelagem na gênese do paradigma eletrônico – O tear é um dos mecanismos de composição metódica mais importantes da história da humanidade. Na modernidade, o tear mecânico nos permite compreender o aparecimento do modo de produção capitalista (27'). “O capitalismo se enveredou pela indústria têxtil” (comentário). Historiadores diversos associaram o aparecimento das máquinas de tecelagem à Revolução Industrial. Esta revolução representou a complexização da divisão social do trabalho e a crise dos modos de vida artesanal e camponês. A inovação técnica que gerou o tear mecânico se deu a partir da possibilidade de controlar qualitativa e quantitativamente as *ligações*. O tecido é um encontro de linhas, isto é, um entrelaçamento ou ligação. Perante fotografias de conexões de linhas em tecidos, Farocki nota que, em alemão, *Gewebe* significa exatamente *ligação*, *entrelaçamento*. Ora, a tecnologia do tecido contribuiu fortemente para a formação e organização da fábrica. Na Inglaterra, a palavra sinônima para *Gewebe* era justamente *fabric*. Assim, *Gewebe* e *fabric* são palavras que revelam tanto processo de racionalização como processo de fabricação, o que

faz Farocki comentar: “A fábrica de ideias não é senão como a peça de um mestre tecelão”.

Como ficou conhecido, os cartões perfurados dos teares de Jacquard (32'), utilizados para fabricação de imagens em tecidos, produziram o princípio mais geral da primeira máquina calculadora de Charles Babbage – e, tão logo, dos futuros computadores. Este princípio fundamental de materialização de uma ação racionalizada em uma tela será mais tarde, no paradigma eletrônico, chamado de *pixel*. Aqui, vemos então o vídeo de um jovem trabalhando em um tear manual, no qual ele faz inferências, conexões, muda de rotas, realiza movimentos repetitivos. Nos teares, a mecanização do pensamento através da lógica representa a maximização de um mundo no qual “a matemática controla o trabalho da mão” (comentário). Em outras palavras, representa um mundo em que ocorre a racionalização total da imagem: “Nenhuma coisa reduziu tanto o papel da imagem como a matemática” (comentário).

A fiação na tecelagem, desde os tempos antigos, foi uma forma de superar a incapacidade do braço humano realizar o movimento rotação de 360° (34'). Tal superação é um capítulo importante na história da civilização, que deu origem a uma forma ainda mais intensa de interação homem-ferramenta. A rotação resultará em produção contínua. Assistimos a uma sequência de desenhos e fotos que retratam técnicas de tecelagem de diferentes épocas. A partir disto, podemos analisar três paradigmas históricos: o *sistema de pedal*: imagens de povos antigos utilizando os pés para empreender a tarefa de fiar; o *sistema de correias*: imagens dos primeiros tornos manuais; o *sistema mecânico e elétrico*: imagens de interiores de fábricas do início do século XX, nas quais a tração mecânica da fábrica da Siemens contrasta com a tração elétrica da fábrica AEG. A primeira fábrica ainda no “paradigma tecnológico do trem” a vapor – um motor centraliza e sincroniza todas as partes; a segunda, já dentro do “paradigma do carro” – uma central elétrica distribui a fonte de energia que é ativada de forma descentralizada.



Fotograma – Fiação ancestral (com os pés) e fiação moderna (maquinal)

No pensamento de Farocki, como explicitamos no *capítulo 1*, materialidades e gestos humanos estão, a todo o momento, movimentando *a priori* o pensamento abstrato (55'): "Diz-se que os movimentos dos planetas serviram de protótipo para o movimento da roda de fiar. Mas eu prefiro dizer: é porque os humanos já tinham inventado o torno que puderam reconhecer o movimento dos planetas" (comentário). Nas máquinas de tecelagem do século XX, os cruzamentos, os nós, as conexões, tornaram-se um sistema abstrato baseado em "sim, não; 0 e 1". O emprego da abstração significou, sem dúvida, leveza, flexibilidade, diminuição dos esforços e da ação humana; ou, em outras palavras, o olho, o ouvido, o nariz, deixaram de ser a melhor precisão no trabalho. As máquinas, absolutas e desejadas, determinavam um *design* estético cada vez mais forte (vemos a imagem estilizada de um motor em um anúncio de jornal). O computador irá executar tarefas complexas, totalmente impossíveis para as capacidades mentais humanas. Contudo, Farocki procurará agora mostrar, no plano histórico-político, a tecelagem não significou apenas uma "liberação", mas possibilitou principalmente o exercício de controle das populações<sup>108</sup> e de enaltecimento de um certo ideal de progresso.

---

<sup>108</sup> Em relação a tecelagem, Deleuze & Guattari (1997, p.180 [vol.5]) nos esclarece: "Um tecido apresenta em princípio um certo número de características que permitem defini-lo como espaço estriado. [...]. Não foi em função de todas essas características que Platão pôde tomar o modelo da tecelagem como paradigma da ciência *regia*, isto é, da arte de governar os homens ou de exercer o aparelho de Estado?"

Crítica positiva ao progresso – Abre-se então uma perspectiva de crítica ao modelo de inovação tecnológica do capitalista (12'; 56'; 1h04'). A partir de uma entrevista com o pesquisador M. Cooley, exibida em diferentes momentos do documentário, Farocki tenta compreender o movimento crítico que propõe *tecnologias alternativas*. A estratégia é abrir a “caixa-preta” dos dispositivos – tal como o cineasta havia lido nos livros de Flusser nos inícios dos 1980 – e que podemos apreender hoje com Latour, em sua crítica ao modelo difusionista (e determinista)<sup>109</sup>. Recorre-se a um famoso exemplo na história da tecnologia: o desenvolvimento do motor de Wankel e sua tentativa de substituir o motor de Diesel. O *motor de rotores* de Wankel apresentava muitas vantagens em relação ao *motor a pistão* de Diesel – vibrar e gastar menos, render e viver mais – e mesmo assim se tornou incapaz de competir com o modelo anterior devido ao fato de que o anterior havia sido incorporado aos macros arranjos do capitalismo. “A tecnologia reinante é sempre aperfeiçoada, tão logo que o capitalismo reinante é aperfeiçoado” (comentário). Bom ou ruim; melhor ou pior – para a socialização e o ambiente –, pouco importa<sup>110</sup>. No capitalismo as histórias da tecnologia são reduzidas, de modo que as inovações foram tratadas normalmente como planos “lineares” dos domínios lucrativos de corporações, como se fosse “uma linha entre A e B” (comentário). Não obstante, no século XX, o entrelaçamento das inovações com as guerras reduziu

---

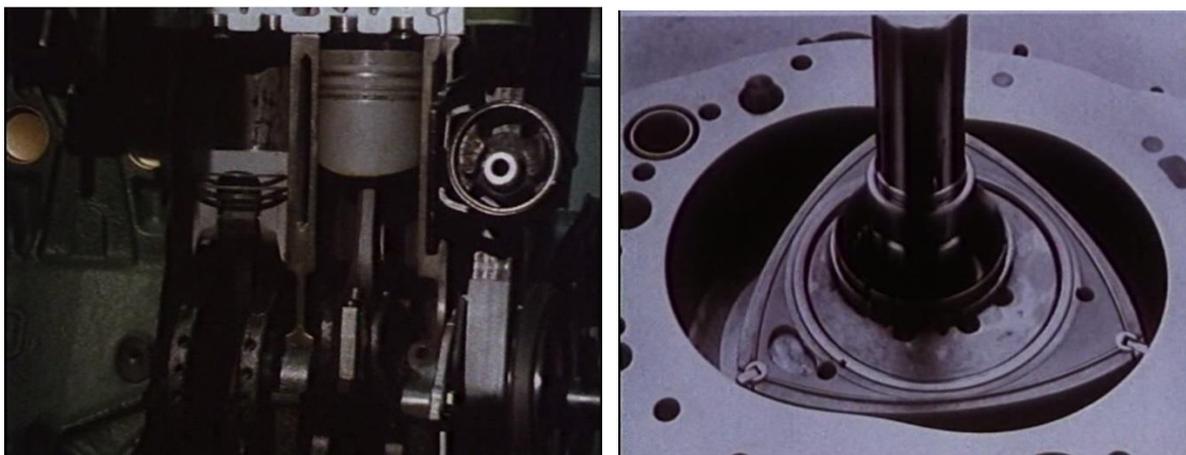
<sup>109</sup> Latour (2000, p.219) explica que, no modelo difusionista, “todos adotam as afirmações ou os protótipos das mãos de contendedores bem-sucedidos. Consequentemente, as alegações se transformam em fatos indiscutíveis e os protótipos são transformados em peças de uso rotineiro. A cada nova pessoa que acredita na alegação, a cada novo consumidor que compra o produto, a cada artigo ou livro em que o argumento é incorporado, a cada motor em que a caixa-preta é embutida, a sua propagação vai ocorrendo no tempo e no espaço”. Esse modelo acaba sendo igual ao do determinismo, porque termina reafirmando a ideia de um *irreversível progresso linear-centralizado da ciência e tecnologia*.

<sup>110</sup> Poder-se-ia dar outros exemplos, como faz Latour (2000, p.220): “[...] foi o que aconteceu com a dupla hélice a partir de 1952, com o Eclipse MV/8000 a partir de 1982, com o motor de Diesel a partir de 1914, com o polônio dos Curie a partir de 1900, com a vacina de Pasteur a partir de 1881, com o GRF de Guillemin a partir de 1982. Passam a ser aceitos por tantas pessoas que parecem fluir tão facilmente quanto à voz de Alexandre Bell através dos milhares de quilômetros da nova linha transcontinental, ainda que sua voz seja ampliada a cada 21 quilômetros e completamente decomposta e recomposta mais de seis vezes! Também parece que todo trabalho está agora terminado. Vomitadas por alguns centros e laboratórios, coisas e crenças novas vão emergindo, flutuando livremente através de mentes e mãos, povoando o mundo com suas réplicas”.

fortemente seu aspecto ético-político, criando um ambiente em que a criatividade enaltece a mobilização contínua da destruição.

O questionamento destes arranjos pode ser visto pelo caráter das disputas e entrosamentos entre a ciência régia e a nômade, descritas por Deleuze & Guattari (1995 [vol.5]): a *ciência régia* como o cenário da ordem, linearidade, rigidez; do aparelho institucionalizado e do grande capital; como uma organização "oficial", monopolista, que olha para os lados apenas por breves necessidades de absorver e acoplar as inovações surgidas nos espaços em que aparecem as *ciências nômades* – isto é, nas bordas, nos espaços que permitem a multiplicidade, os desvios.

Em *Como se vê*, portanto, há um questionamento da lógica do progresso industrial (1h 05'; 1h 07'). Como pensador, Farocki procura contextualizar e relativizar aquilo que o senso comum prontamente enalteceu. Como estudioso da guerra, da tecnologia, das obsolescências, da condição humana, do século XX, ele faz abertamente referências às suas leituras (durante o documentário e nos créditos). Seus livros de cabeceira: Caldor, M., *O armamento barroco* (*The arsenal boroque* [1981]); Arendt, H., *A condição humana* (2007 [1958]); Cooley, M., *Arquiteto ou abelha: a relação homem-tecnologia* (*Architect or Bee?: The human/technology relationship* [1980]); Noble, D., *Maschinen gegen Menschen* (título em alemão) (*Forces of Production: A Social History of Industrial Automation* [1984]); Anders, G., *A obsolescência humana* (2001 [1956]). E ainda, como crítico, faz reflexões políticas, tentando conceber o contemporâneo da forma mais engajada possível.



Fotogramas – Os motores de Diesel e de Wankel

Para Farocki, o século XX, como um todo, esteve imerso nas mais variadas formas de violência (48'; 56'). Progresso e miséria se mostraram indissociáveis durante a gênese das tecnologias eletrônicas, dos computadores, da fissão nuclear. Essas tecnologias, ele comenta, “[...] foram inventados em uma época onde nunca houve tantos escravos em solo alemão”. Associando imagens de variadas instituições sociais, de diferentes épocas, afirma que as materialidades dos conjuntos arquitetônicos teriam se revelado como máscaras. Em conformidade a isso, cita Hannah Arendt: “[...] o trabalho é escondido desde que a ordem social tem vergonha de si própria”, e vemos imagens de uma *ponte* que se mostra como uma *fortaleza*; uma *estação* assemelhando a um *templo*; uma *fábrica*, igual a um *castelo*. Recupera-se aqui um argumento presente em *Entre duas guerras* (1978), e que reaparecerá em *Trabalhadores saindo da fábrica* (1995): “O capital apodera-se dos serviços e esconde o trabalho além dos muros” (comentário). Assim, no século XX, a sociedade da idolatria do trabalho, da indústria, dos lucros e consumos teria se convertido em uma altamente problemática busca de “liberdade” a partir do progresso capitalista<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> Nas duas finais imagens (cenas), observamos o tempo gasto para uma senhora montar carrinhos de brinquedo (aparentemente um veículo militar) e, após, voltamos a uma imagem de um estúdio de dublagem de filmes pornô. São imagens fortes das noções do trabalho e entretenimento sob a ótica da destruição e do consumo.

### III – CENTRAIS DE CÁLCULO – CIVIL-MILITAR

Obras analisadas:

*O fogo inextinguível (Nicht Löschbares Feuer, 1969, 25')*

*Ante aos seus olhos – Vietnã (Etwas wird sichtbar, 1982, 114')*

Análise pormenorizada: *Imagens do mundo e inscrição de guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988, 75')*

A relação entre um mundo que produz e outro que destrói é um traço comum da (ir)racionalidade da modernidade. Ora, o questionamento de Farocki a respeito, como vimos por exemplo no item anterior, foi incessante. Na esteira do progresso técnico-científico, podemos dizer que a modernidade adquire uma dimensão *laboratorial*. Os ciclos de *acumulação* e de *eliminação* de um laboratório científico guardam afinidades com um mundo em estado de *guerra*. “A tecnociência [o laboratório científico] é assunto militar”, explicitou Bruno Latour: “A história da tecnociência é, em grande parte, a história dos recursos espalhados ao longo das redes para acelerar a mobilidade, a fidedignidade, a combinação e a coesão dos traçados que possibilitam a ação à distância” (2000, p.424). Provas de força, controvérsias, lutas, estratégias, táticas, contingências, aliados são termos extensamente utilizados pela tecnociência.

Latour (2000) propõe a noção de *centro de cálculo* para apreender a mobilização provocada pela tecnociência. O termo explica como a mobilização perfaz um duplo movimento de ampliação e redução, que torna a tecnociência produtiva e poderosa às corporações de cientistas, aos Estados. Um *centro de cálculo* é formado por *ciclos de acumulação*, de *mobilização dos mundos* e de *construção artificial de espaço e tempo*. A tecnociência não caminha sem aumentar seus inventários, classificações etc.; ela, por excelência, cria seus atlas, sondas, expedições, coleções, cartografia para dar, ao mesmo tempo, flexibilidade, estabilidade e combinabilidade em suas ações, garantindo, por finalidade, a compressão de espaços e tempos – como se observa na abertura do filme *Imagens do mundo e inscrições de guerra* (1988), em que um laboratório simulador de ondas diminui a área de estudo e o

número de anos para entender o fenômeno natural das ondas em uma praia ou em uma barragem.

Portanto, se o *centro de cálculo* tecnocientífico afiança a *ação à distância* no espaço e tempo daqueles que o dominam, o resultado disso será, acima de tudo, a revelação de um tipo de *visão de mundo*. Ora, a tecnociência salienta e garante, simultaneamente, um jogo de compatibilidades, padronizações, produção de documentos, cálculos, formas de circulação e universalidade relativas, mas, ao mesmo tempo, provoca, com estes jogos, uma tendência a ocultar as diferenças, localidades, particularidades, multiplicidades<sup>112</sup>; ou seja, empreende-se um duplo movimento de ampliação e redução: de “produção” e “destruição” de processos espaciais e temporais.

Como estamos notando, Farocki continuamente salienta o horizonte de um *tecnocapitalismo* que se desenvolve a partir de um processo no qual valoriza um espaço-tempo para reduzir ou destruir outro. Neste horizonte, toma-se atenção para a observação e análise das forças produtivas e das forças de destruição presentes. Para tanto, dirá Farocki, não seria nem mais preciso ser marxista:

Os materialistas hoje em dia são autores como Heidi e Alvin Toffler, que não pertencem a um círculo de intelectuais parisienses, mas a um *think tank* de Washington, no seio do Pentágono [...]. [Os] autores argumentam que existe uma correspondência obrigatória entre as técnicas de produção e de destruição, entre a produção de bens e de guerra. Para esta perspectiva evolutiva axiomática, a guerra é um campo de atividade como qualquer outro, da mesma forma que se compara, por exemplo, a economia agrícola e a industrial (FAROCKI, 2013j, p.155).

---

<sup>112</sup> Evidencia-se aqui um traço característico desde o início da ciência moderna: “Derek de Solla Price, autor que havia estudado grande parte da evolução da ciência no que diz respeito aos seus desenvolvimentos manuais e as habilidades que requerem ao criador de instrumentos, mostrou-nos que o primeiro telescópio de Galileu tinha um campo de visão tão estreito que ver uma mancha ou uma montanha na superfície lunar era como ver um objeto ao longe através de dois orifícios a quase um metro de distância. O que interessava a Galileu, obviamente, era o fenômeno celeste. Sua epistemologia estava orientada para o exterior, e a mediação óptica do telescópio modificava radicalmente o que se podia ver” (IHDE, 2004, p.76).

Ora, na obra de Farocki, podemos evidenciar três termos que norteiam a criação dos grandes *centros de cálculo* civil-militar: capitalismo, guerra, tecnociência. Três termos entrelaçados, que, sabemos, encontram-se quase sempre abreviados e disfarçados atualmente nos discursos a partir de uma só palavra: *logística*<sup>113</sup>. A palavra *logística* teve sua origem nas operações militares, na organização, de forma precisa, no espaço e no tempo, da disposição de materiais, de transporte e abastecimento das tropas. Em seu artigo sobre os dispositivos alocados em *shoppings centers*, assinalado no item anterior, o cineasta também evidenciava: “O general que organizou a logística durante a Guerra do Golfo trabalha há muito tempo para Sears, uma empresa dedicada ao comércio varejista e vendas por catálogo. As empresas que hoje fabricam equipamentos eletrônicos avançados de controle de vendas também participaram do desenvolvimento de tecnologia militar” (FAROCKI, 2013n, p.220).

No capitalismo contemporâneo, a logística se tornou um fator de competitividade tão importante quanto a própria produção, representando assim um discurso tecnocientífico altamente propalado em todos os setores civis. Sobre isso, podemos lembrar aquilo que o agente da CIA, personagem que aparece no início do filme *Ante aos seus olhos – Vietnã* (1982), respondia à guerrilheira que lhe apontava uma arma: “A guerra é acima de tudo um experimento. Um experimento em que pesquisas objetivas não podem ser formuladas adiantadamente [...]”. O contexto da Guerra do Vietnã exigia apreender a relação entre a dialética dos *experimentos* de guerra e de paz no século XX, que se tornaram ainda mais dramáticas – uma vez que agora são as próprias “logísticas” de guerra que passam a ser germinadas dentro daquilo que chamamos de *paz*. Em conformidade a esta ideia, Deleuze & Guattari (1995, p.169 [vol.5]), assinalaram que, após a II Guerra Mundial, incidiu:

---

<sup>113</sup> Em termos gerais, o termo *logística* é entendido como uma subárea da administração, no qual cumpre *gestar* recursos, equipamentos e informações em todos os setores produtivos e de serviços: contabilidade, engenharia, marketing, estatística, transporte, recursos humanos etc.

[...] a inversão da fórmula de Clausewitz: é a política que se torna continuação da guerra, é a paz que libera tecnicamente o processo material ilimitado da guerra total. A guerra deixa de ser a materialização da máquina de guerra, é a máquina de guerra que se torna ela mesma guerra materializada.

É neste sentido de de paz/guerra que Farocki, em suas obras, procurou evidenciar as consequências de uma 'falta de um inimigo desde o fim da Guerra Fria'. No novo paradigma civil-militar, o horizonte é de redirecionamento do *centro de cálculo guerra-capitalismo-tecnociência*, de modo a disseminar e ocultar o "estado de exceção" em todos os espaços da vida. Não era à toa, enfim, que o cineasta gostava de citar uma frase célebre de Brecht: *a guerra sempre encontra uma saída*:

Em *Mãe Coragem*, Brecht diz: 'A guerra sempre encontra uma saída'. A interpretação que havia realizado Barbara Ehrenreich desta frase é que a guerra coloca uma capacidade inventiva incrível quando põe em jogo sua própria existência. Embora já não tenha ninguém que deseje sua continuidade, a guerra intentará se guarnecer até chegar a uma guerra automática em um campo de batalha vazio e desértico. Falo aqui desde uma perspectiva fantasma da guerra, desde uma perspectiva subjetiva imaginada (FAROCKI, 2013j, p.156).

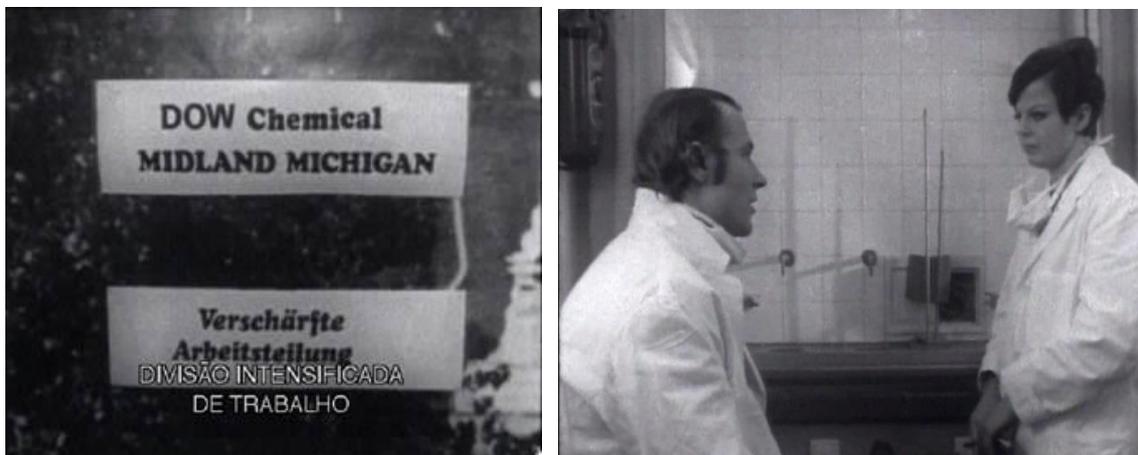
Em 1968, na conjuntura da Guerra do Vietnã, Farocki, ainda estudante, realiza o curta *White Christmas* (1968). Nessa conjuntura observamos estudos relacionando guerra-capitalismo-tecnociência, invocando os "sintomas" da Guerra do Vietnã na Alemanha. Ali, a maquinação da guerra é analisada como inseparável à maximização dos entretenimentos nos espaços urbanos e, prontamente, da movimentação capitalista. As análises contidas no curta seriam estendidas no ano seguinte, em *Fogo inextinguível* (1969), filme que podemos agora recolocá-lo em análise, a partir de outro enfoque. Como já notamos, a produção química do Napalm moderno (o Napalm B) é complexa. Entre 1965 e 1969, a corporação americana Dow Chemical Company produzia armas para o exército americano. A empresa, que ainda hoje é uma das maiores fabricantes mundiais de composto plásticos, resina e insumos agrícola, havia se *alinhado* ao governo americano na produção de Napalm. No filme,

um ponto fundamental pode ser visto: a indústria se integra a um vasto *centro de cálculo*. As estruturas internas da Dow Chemical – os recintos de experimentos, de equipamentos e insumos; a secretaria, as mesas de reunião, os chefes, os coordenadores e os subordinados – “aparelham-se” às estratégias das grandes redes do Estado e de outras empresas. Em uma cena, o personagem agente do Estado diz: “é preciso manufaturar bombas inflamatórias”; e o chefe da empresa responde: “farei de tudo para acabar com a guerra rapidamente”. O alistamento da Dow Chemical transforma os proletários da fábrica em soldados. Observamo-los estudando a nova encomenda tecnológica: sobem a escada, mobilizando uma enciclopédia, na qual leem, atônitos, a composição da arma bárbara.

“Dê-me um laboratório e eu moverei o mundo” (LATOUR, 2000). Na fala do personagem trabalhador da Dow Company, contudo, a frase ecoará da seguinte maneira: “Uma grande empresa química é como uma caixa de ferramentas”. A empresa buscará cumprir precisamente a função de caixa de ferramentas, sendo encarregada a produzir Napalm em sua máxima eficiência (aquele que gruda na pele e queima durante muito mais tempo). Porém, haverá um problema: será preciso camuflar ainda mais a produção, caso contrário, os funcionários poderão se sentir “desconfortáveis” com as circunstâncias de cumplicidade.

Com o início das insatisfações e manifestações dos funcionários, o chefe de laboratório toma algumas providências: aumenta a divisão social do trabalho para garantir uma maior “alienação” dos funcionários; e institui regras, deixando um pensamento paradoxal para a secretária: “somos contra a guerra”; “a bomba é para salvar vidas”; “recebemos milhões do Estado”. A alternativa será distribuir minuciosamente as tarefas e, assim, fragmentar a visão da realidade sobre o que é produzido na empresa. A produção do Napalm, em seu processo, precisa ser velada. A preocupação é, pois, em explicitar o caráter ambivalente da tecnociência no capitalismo industrial. Ora, o *centro de cálculo* é criado por uma ampliação e redução de mundo. Opta-se por “fechar os olhos” a algum mundo para abri-los a outro. Somente certa que a ambivalência tecnociência e seus embaraços podem ser encobertos, de modo que não se

verá como “a democracia da produção pode terminar em produção de armamento” (FAROCKI, 1998).



Fotograma – Resolução de ampliação da alienação do trabalho (Fogo inextinguível, 1969)

“A guerra é antes de tudo um experimento” .... Volta-se à fala do agente da CIA em Ante aos seus olhos – Vietnã (1982) para evidenciar outro desdobramento. Nesse filme do início dos anos 1980 o tratamento da questão do *centro de cálculo* guerra-capitalismo-tecnociência aparecia de forma emblemática – exposto em termos abertamente reflexivos e evidenciando os impasses da resistência política. O filme como um todo é um saldo meditativo da luta política contra a Guerra do Vietnã, no qual sobressaem duas questões-tese: o que faria uma *ferramenta* mais forte do que uma *máquina*? Ou, de forma contextualizada, o que faria uma guerrilha (Vietnã) mais forte do que um imponente exército de um Estado moderno (EUA), com seu enorme *centro de cálculo*?

Nos EUA, a força produtiva avançada cria um campo monocultural de trigo igual a uma “linha de montagem”. De tal modo, os dispositivos de semear e colher nos EUA e no Vietnã se diferem diametralmente. No filme, vemos imagens de uma grande colheitadeira em um vasto e monótono campo, representando a agricultura capitalista mecanizada do meio-oeste americano; em contraste, seguirá imagens da cultura manual e comunitária de trigo, representando as formas milenares de semear e colher dos vietcongues. Ambas

se diferem como forças produtivas e relações de produção, sendo, portanto, dois modos de trabalho civil – mas também, dois modos de trabalho militar. Duas forças produtivas contrastantes que, tão logo, levam a pensar as representações possíveis de luta dos vietcongues contra os americanos.

No fundamento do contraste acima, deve-se assentar “a história do trabalho enquanto história das ideias”, dirá o militante Robert a Anna. Com a setença, Robert procuraria pensar na impraticável dimensão de pensar uma teoria da resistência sem compreender o mundo concreto, ficando apenas em um idealismo. Assim, o jovem nos deixa uma questão intrincada: “Uma ideia seria universalmente válida ou ela seria somente válida no local onde ela surgiu?”. Ora, esta questão é fundamental, pois, na condição do progresso técnico, as ideias (razão) se tornam poderosas – globais e irreversíveis – justamente por via de sua *materialização* nos espaços. Por esta via, a racionalidade ocidental se torna inseparável do modo de produção capitalista. Reflexões maiores como estas explicam o *estado epimetéico* do casal, que permanece em agonia com suas utopias, passando assim a ficar imersos em seus livros, em cômodos de apartamentos, meditando à beira de rios, bares, metrô, parques.

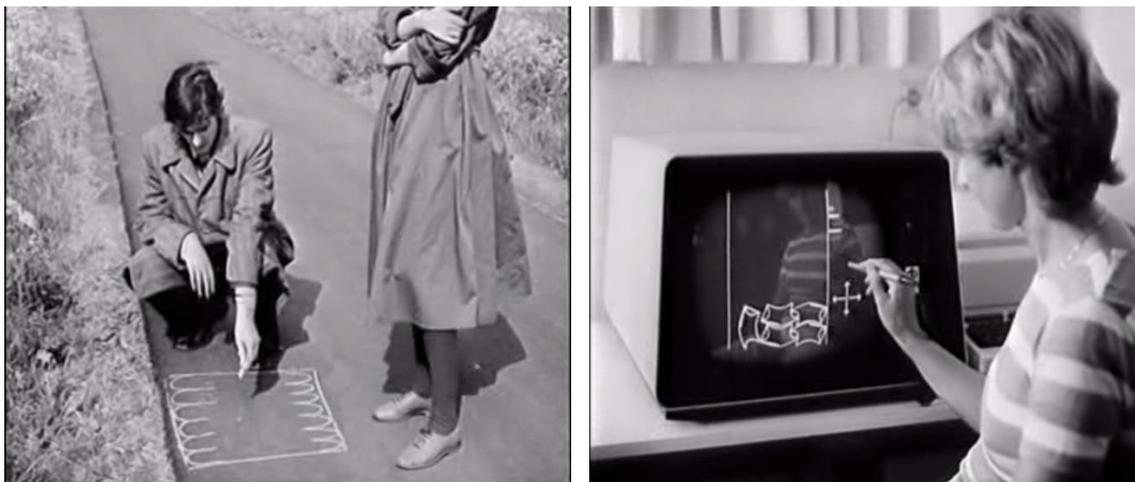


Fotogramas – A cultura manual e mecanizada de trigo (Antes aos seus olhos – Vietnã, 1982)

A partir das reflexões materialistas, chega-se a uma resposta para as duas questões-tese do filme. No contexto da Guerra do Vietnã, as *máquinas* americanas – grandes e eficientes – são capazes de dominar grandes espaços,

mas somente por meio de linhas retas, deixando assim de ter o domínio apenas nas “bordas”. Por sua vez, as *ferramentas* da guerrilha vietcongue – locais e pequenas – cultivam pequenos espaços, ocupando e dando atenção às bordas, interstícios, aristas. “Guerrilha significa guerra pequena” (comentário). Os vietcongues teriam assim provado que podem resistir ao adotar sua estratégia local, defendendo suas terras, partindo das “bordas” – mas sem poder verdadeiramente atacar. Contudo, a partir das maquinarias modernas, oriundas das tecnologias eletrônicas, ou seja, “com a automação, as bordas ficaram cada vez menores” (comentário). Sobre isso, Robert conta então sua experiência com a mudança do *centro de cálculo* tecnocientífico, com a automação computacional. Na cena, vemos o seu trabalho em uma indústria de corte de chapas, lugar em que ele se deu conta do processo de “eliminação das bordas”.

Sob a dialética do mundo civil-militar, a “eliminação das bordas” significou evidentemente a possibilidade de dominação por meio de armas eletrônicas. No filme, propriamente, tais armas teriam sido o ensejo para entender a crise e a insuficiência das formas de resistência política por meio de guerrilha em países periféricos, assim como do situacionismo, em países centrais. Ao final, Robert chegaria a um prédio de arquitetura moderna. Saberemos que ele está visitando um cientista que havia publicado um sinistro livro no qual tentava unir os conhecimentos da cibernética, sociologia, etnologia e da teoria da guerrilha de Carl Schmitt, com a finalidade de expressar as *linhas mestras* das novas formas de organização econômica, política e militar repressoras. Robert sai muito confuso da casa do “cientista funcionalista”, lendo um trecho do tal livro: “Quanto mais finas e inteiramente introduzidas estiverem a racionalidade e a tecnicidade do mundo, mais as guerrilhas serão nulas”.



Fotogramas – A eletrônica dita o fim das “bordas” (Antes aos seus olhos – Vietnã, 1982)

### ***Análise pormenorizada - Imagens do mundo e inscrições de guerra (1988)***

O documentário pode ser visto como o principal filme de Farocki sobre a questão dos *centros de cálculo*. Nele são retomados alguns traços históricos importantes da *modernização da visão* que auxiliaram *mobilizações* de guerra e às readequações dos espaços civil-militar no capitalismo do século XIX e XX. Podemos evidenciar duas perguntas centrais nas quais observamos Farocki pensar com o filme, sendo a primeira de ordem teórica e a segunda, de ordem histórica: 1. Quais as relações entre a história da câmera escura, dos instrumentos ópticos pré-cinematográficos do século XIX, da fotografia, do cinema e as construções políticas e estéticas que organizaram os espaços civis e militares? 2. Quais histórias de centros de cálculo poderiam ser explicitadas para evidenciar e recontar um pouco isto?

Sobretudo, como veremos, Farocki expõe, em última instância, o tema da “modernização da visão” inserida na questão da nova *episteme* criada pela modernidade – aquela que entrelaçou a ciência-arte-capital para “gerir” o *olho*, *visão* ou estudo humanista da *luz* em uma nova produtividade formada por dispositivos mecânicos – e, mais tarde, eletrônicos. A “modernização da visão” corresponde, pois, a uma nova *logística* para gerenciar os espaços e produtividade dos corpos. Um movimento que, em Farocki, será visto como

marcado por uma “virada” ocorrida no século XIX (nascimento da fotogrametria)<sup>114</sup>.

Modernidade e estudo da luz – No início do filme, já observamos, assistimos ao funcionamento de um laboratório de ondas artificiais em Hanôver (Alemanha) (1'). Um laboratório é uma *reprodução do mundo* em escala menor de espaço e tempo. Faz-se nele a seleção, o inventário, o agrupamento controlado. Farocki filma, especificamente, o laboratório do *Large Wave Channel (GWK)*: um tanque de água artificial que guarda uma inclinação em seu extremo, simulando ondas. As imagens mostram o movimento da água e sua rebentação, que constituem estudos da mecânica da água. Ali, a materialidade das ondas “libertam o pensamento”, diz o comentário – lembrando-nos, mais uma vez, a posição filosófica que já nos é familiar, a de que a história das ideias é inseparável da história dos trabalhos.



*Fotograma – Estudos da mecânica da água e da luz*

A modernidade pode ser vista sob a ótica do aprofundamento do estudo da luz. No pensamento moderno, da epistemologia científica, o estudo da luz foi

---

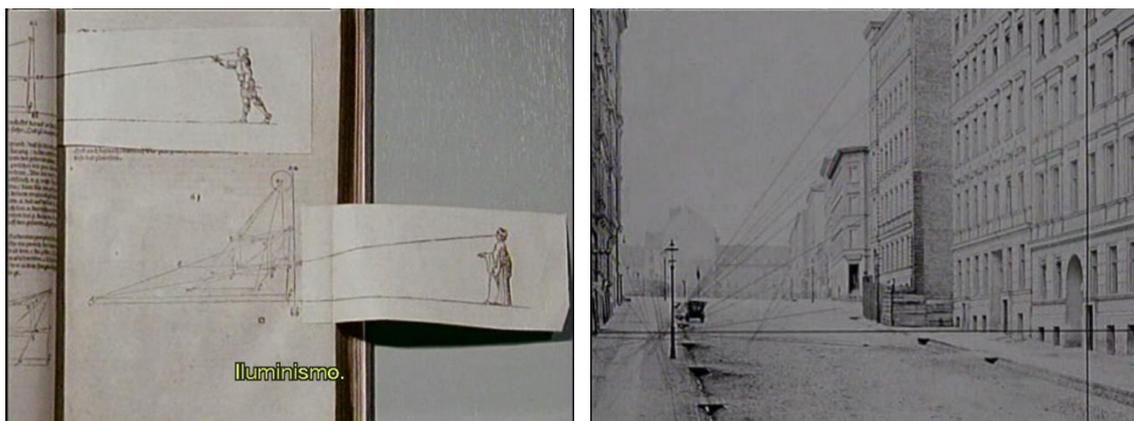
<sup>114</sup> Oportunamente, veremos que o filme e o livro de Jonathan Crary – o também já clássico *Técnicas do observador* –, guardam, por diversas vezes, uma proximidade temporal e de ideias. O livro de Crary foi publicado dois anos depois do lançamento do documentário. Ambos os trabalhos parecem articular estudos e teses, em suas linhas gerais, muito próximas. Em relação a “modernização da visão”, Crary (2012 [1990], p.25) expressa que os dispositivos ópticos a partir do século XIX “[...] resultam de uma complexa reconstrução do indivíduo, como observador, em algo calculável e padronizável, e da visão humana em algo mensurável e, portanto, intercambiável”. Veremos como Farocki se aproxima deste discurso.

incessantemente aperfeiçoado. Não foi à toa que os grandes pensadores modernos (Newton, Copérnico, Leibniz etc.) foram também grandes polidores de lentes. Em contraste, Farocki dirá: “até agora os movimentos da água foram menos investigados do que a luz” (comentário). Surgem então imagens de uma estação de controle marítimo e outras de simulações hidráulicas, com experiências laboratoriais de movimento de água, em represamento, navios, diques.

Da mesma forma que Farocki fez em *Como se vê*, revelando o valor da palavra *Gewebe*, ele nos revela agora que a procedência etimologia da palavra alemã *Aufklärung* reserva três sentidos possíveis: *esclarecimento*, *iluminismo* e *reconhecimento* (3'). As duas primeiras palavras, denotando o sentido de *conhecimento*, *saber*; e a última, no sentido de *estratégia militar*. Passamos a observar duas imagens: a de um “olho-renascentista” (imagens de técnicas de projeção em perspectiva); e a de “olho-mídia-moderno” (imagens da maquiagem de um rosto feminino, deixando em grande evidência os olhos). No filme, o sentido de *Aufklärung* pode ser melhor compreendido se entrecruzarmos os campos da arte, filosofia e política<sup>115</sup>. Farocki repetirá constantemente a dialética de imagens entre o conhecimento civil e o reconhecimento militar – mostrando o desenho artístico de um olho e, em seguida, um escaneamento da íris, já por dispositivos eletrônicos (13').

---

<sup>115</sup> Esta compreensão corrobora com a de Rouanet (1998, p.128), estudioso do Iluminismo, que escreveu: “[...] surgem duas normatividades [no Iluminismo]: a da visão e a do olhar. Uma ética, ou uma política, da visão: é preciso ver tudo. Uma disciplinar do olhar: adestrar o olho, armá-lo com as tecnologias necessárias, dirigi-lo de maneira correta para o seu objeto. Esse duplo imperativo resume, a meu ver, a visualidade ilustrada. O homem tem a obrigação de ver tudo, e para isso tem que submeter-se a uma pedagogia do olhar”.



Fotogramas – Aufklärung: *Projeção humana e fotográfica*

Gênese da fotogrametria – A história da gênese da medição por perspectiva fotográfica data de 1858. Esta representou uma mudança de paradigma na qual enunciou o fim da presença *in loco*. Diferente da perspectiva ocular renascentista, o indivíduo permanece à distância, longe do perigo, de intempéries, de inimigos. Farocki nos conta assim a curiosa história da invenção de 1858. Em Wetzlar, na Alemanha, o mestre-de-obras Albrecht Meydenbauer (1834-1921) tentou realizar a medição da torre de uma igreja. O trabalho quase custou sua morte. Ele foi ao topo com uma nacela, escorregou e quase precipitou. O susto o fez imaginar algo para evitar o perigo de tal trabalho: “Ao descer, pensei: não se pode substituir a medição à mão pela inversão da vista em perspectiva captada pela imagem fotográfica?” (citação do filme). De tal modo, Meydenbauer inventa a *fotogrametria*<sup>116</sup>. Farocki emprega as imagens desta técnica a partir do contraste com um vídeo de um estúdio de desenho, onde artistas com lápis em punho realizam um nu feminino.

---

<sup>116</sup> Saberemos após que Meydenbauer empreendeu com a sua técnica um instituto de preservação de monumentos. Seu intuito era que as medições das arquiteturas fossem eficazes para reconstituições de obras no caso de destruição por guerra, terremoto etc. Veremos, no filme, desenhos que reconstituem a fachada de um prédio destruído por uma guerra, que revelam o sentido de *inscrições* ou *epitáfios* de guerra (presente no título do filme de Farocki). Em um artigo, o cineasta notou a posteridade de Meydenbauer: “Desde 1972, a Convenção da UNESCO para a Proteção do Patrimônio Mundial, Natural e Cultural obriga a todos os estados membros a registrar fotograficamente as construções especiais. Usando as fotografias arquivadas, pode-se ler e calcular o plano do edifício em caso de ser destruído, uma destruição já implícita na medida de proteção mesma” (FAROCKI, 2003, p.25).

Meydenbauer pode ser considerado o primeiro estereometrista. Utilizava a câmera fixa e a placa de vidro para realizar suas medições. Observamos uma sequência mais longa de militares equipados com lentes estereoscópicas. Eles analisam rolos de negativos fotográficos, em mesa, a contraluz, tentando identificar as atividades de tanques, aviões, quartéis inimigos. Aqui Farocki quer nos revelar um marco: no século XIX, o modelo de perspectiva de câmera escura perdeu espaço para os novos instrumentos ópticos; na câmera escura, a imagem é ainda produzida pelas mãos do homem, tendo uma dimensão subjetiva, pois ainda é o olho humano que ostenta um "mundo real". Com o estereoscópio, contudo, nos ajudará a entender Cray (2012, p.135), "a relação do observador com a imagem não é mais com um objeto quantificado em relação a uma posição no espaço, mas, antes, com duas imagens distintas, cuja posição simula a estrutura anatômica do corpo do observador".

Aufklärung como reconhecimento militar – A história da fotografia como artefato de reconhecimento militar é notável. A função desempenhada por tal artefato na Guerra da Argélia, nos 1960, cabe de exemplo. Farocki abre o livro fotográfico *Femmes Algeriennes*, de Marc Garanger (-1935) (8'; 50'; 12'). Durante a colonização francesa, o fotógrafo Garanger foi um soldado que registrou os rostos sem véus de mulheres em território argeliano. A catalogação militar foi uma violência contra estas mulheres que não mostravam seus rostos em público. Ali, o instante fotográfico se torna indiferente ao passado e futuro cultural destas pessoas. Sobre isto, Farocki nos deixa uma reflexão: "a fotografia capta o momento cortando assim o passado e o futuro" (comentário). Após, com a palma da mão, ele recobrirá a boca e o nariz de um rosto fotografado, reabilitando assim o rosto violentado. Tais fotografias ainda Farocki a refletir sobre a *intimidade* da boca e o *distanciamento* dos olhos: "uma boca para saborear algo, tem de aproximar-se do objeto; o olho, para ver, pode ficar longe de seu objeto" (comentário). Aqui salienta-se então que nesta relação, não é a boca, mas os olhos que constituem o *centro de cálculo* militar.

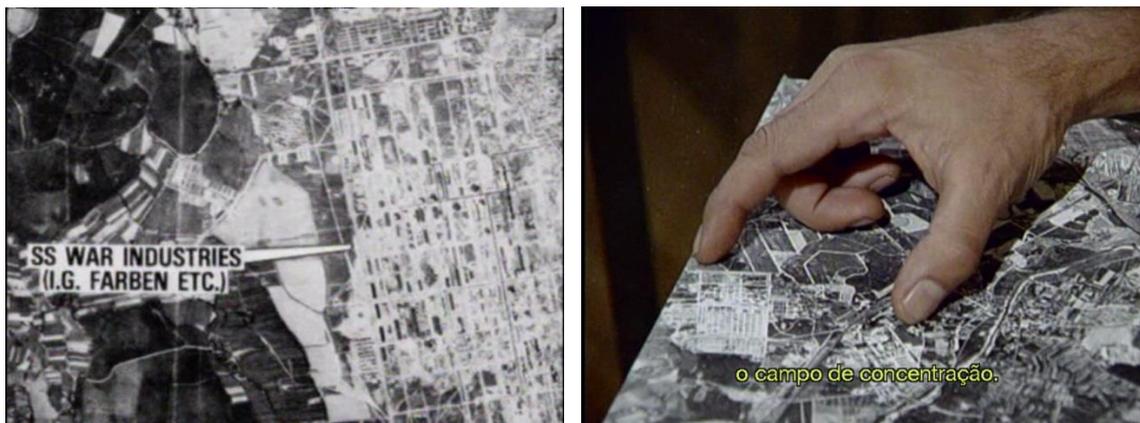
No século XX, estas histórias sobre a constituição do *centro de cálculo* militar via dispositivo fotográfico são, portanto, cheias de episódios dramáticos. Farocki resgata os aerofotogramas e nos conta um acontecimento bastante

revelador da II Guerra Mundial (13'). Os aerofotogramas começaram a ser utilizados como dispositivos militar já na I Guerra Mundial. Câmeras eram colocadas em pombos correios. Com os aviões, a técnica pode ser apurada. Em 1977, por ocasião de uma série norte-americana *Holocaust*, a CIA revelou fotografias aéreas da ação militar dos Aliados, realizada no dia 4 de abril de 1944. A ação de reconhecimento militar pôde então ser tardiamente reavaliada e tornado público. Farocki irá a procura destes aerofotogramas.

No horizonte do *Aufklärung*, dirá Farocki, "tem que haver imagens de tudo!" (comentário). Ele repete então o axioma utilizado pelos estrategistas militares e vemos diversas *imagens do mundo* aparecerem em um armário com pastas de arquivos fotográficos. Após, com os dedos, ele mostra algo revelador em tais fotogramas. Constatase facilmente que havia uma pequena distância entre a indústria química I.G. Farben e os campos de concentração de Auschwitz (região de Monowitz-Buna) – e, mesmo assim, a única identificação feita e bombardeada na época pelos Aliados foi a indústria química<sup>117</sup>. Uma análise com objetivos menos restritos (não somente com vista a destruir os meios de produção de guerra da Alemanha), fatalmente apuraria o terror das instalações do campo de concentração. Em um gesto com as mãos, os aerofotogramas tirados a 7000 metros de distância da terra se transformam em *close-up* flagrantes de uma conjuntura polêmica da guerra.

---

<sup>117</sup> I.G. Farben foi a indústria química oficial do estado nazista. "Em 1925 um grupo de empresas químicas foram reunidos no conglomerado *Interessen-Gemeinschaft Farbenindustrie*, mais conhecido como I.G. Farben, como parte de uma estratégia para criar materiais [plásticos] que poderiam contornar as restrições do tratado [da I Guerra] e permitir que a Alemanha se preparasse para guerras futuras. [...] Quando os nazistas chegaram ao poder, em 1933, Hitler imediatamente reconheceu o valor do plástico e colocou a comunidade científica da Alemanha alinhada ao Estado. 'É a tarefa da ciência para nos dar essas naturezas de materiais cruelmente negados', ele disse. [...] Até o momento em que a guerra eclodiu em 1939, a máquina militar da Alemanha foi em grande parte sintética, e mais de 85 por cento de seus materiais estratégicos estavam sendo feitos por Farben" (KOWAK, 2011, p.47). O Zyklon B, o gás pesticida usado para matar os prisioneiros nos campos de concentração, era produzido por esta indústria.



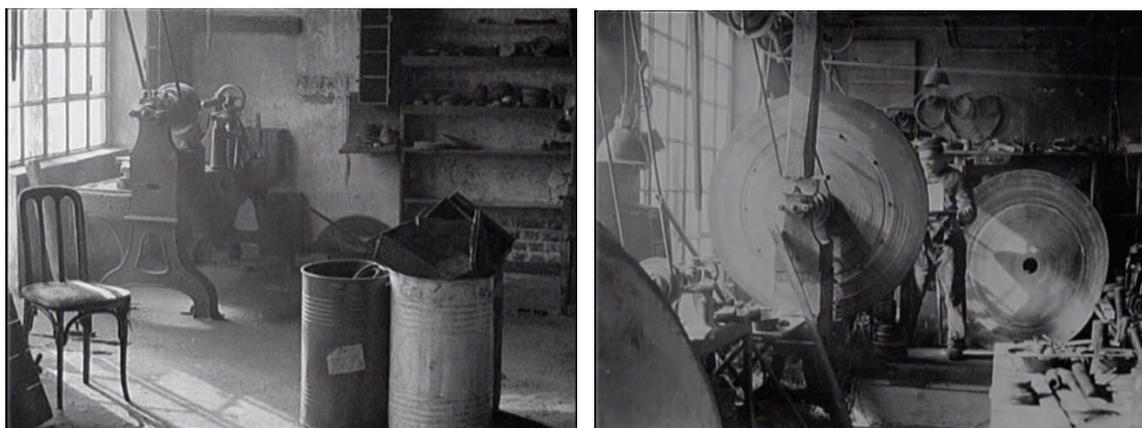
Fotogramas – Máquina de guerra (fábrica química) e máquina de extermínio (campo de concentração)

A partir dos aerofotogramas, o “ver à distância”, por reconhecimento aéreo, constituiu um novo *centro de cálculo* a ser dominado pelos Estados. Isto exigiu uma nova *episteme*. De início, diversos manuais militares foram confeccionados para alcançar uma produtividade a partir do novo regime de imagens. Tentando compreender isto, Farocki lança um estudo visual dos três paradigmas (analógico, eletrônico e de automação total) da história das *máquinas da visão*, que revelam um panorama de obsolescência cada vez maior do observador humano (21'; 24'; 32'; 48'; 1h01'). No *paradigma analógico*, há necessidade absoluta de um método para que o observador tenha um *feedback* de informações com as imagens (imagens de aerofotogramas em preto e branco já com os trabalhos de anotações e legendas). No *paradigma eletrônico*, a máquina ajuda com processamentos instantâneos de imagens, cabendo ao observador uma atenção conectada à máquina de visão para decidir a ação (imagens de pilotos com capacetes que acoplam seu olho a uma máquina). No *paradigma de automação total*, por fim, a máquina de visão processa e decide a ação por si mesma, cabendo ao observador apenas acompanhar os processos (imagens de robôs trabalhando em uma linha de montagem de carros)<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> Sobre este problema em relação ao observador, Cray (2012, p.11) notaria: “O *design* feito com auxílio do computador, a holografia, os simuladores de voo, a animação computadorizada, o reconhecimento automático de imagens, o rastreamento de raios, o mapeamento de texturas, o controle dos movimentos, os capacetes de realidade virtual, as

Uma caldeiraria em meio ao centro de cálculo da II Guerra Mundial – Em um gesto peculiar de arqueologia de mídias, Farocki nos conta o fato de uma antiga caldeiraria forçada pela Alemanha nazista a fabricar *máquinas de visão* a serem utilizadas na II Guerra Mundial (25'). Vemos fotos de Fritz Peter, de 1982. São imagens fotográficas de uma caldeiraria abandonada, mostrando que mesmo durante a década de 1940 a pequena empresa sobrevivia a partir do paradigma tecnológico do século XIX. As correias de transmissão seguem então o *modelo do trem* (os movimentos das máquinas sincronizados por uma central), que movimentavam a produção de pequenos produtos civis (painéis, dedais, lâmpadas). Porém, antes de sua crise e fechamento, a caldeiraria se encontrou, inevitavelmente, com o paradigma da “modernização da visão” imputado pela guerra. Assim, a mobilização de guerra coagiu a fábrica a produzir seus maiores objetos: grandes refletores para auxiliar nas defesas antiaéreas.



*Fotogramas – Caldeiraria transformada em máquina de guerra*

Desenhos e fotografias no mais assombroso laboratório da II Guerra Mundial (Auschwitz) – Uma reconstituição a partir de desenhos pode ser o caso para lembrar uma violência. Farocki nos mostra os desenhos do judeu Alfred Kantor (34'), que relembra os dois anos em que esteve preso em Auschwitz, o campo de concentração nos aerofotogramas. Kantor era um *Sonderkommando*, isto é, um judeu que era “preservado” a fim de realizar os

---

imagens de ressonância magnética e os sensores multiespectrais são algumas das técnicas que estão deslocando a visão para um plano dissociado do observador humano”.

trabalhos mais críticos no campo de extermínio (recolher pertences alheios, retirar os corpos e limpar a câmara de gás, incinerar os corpos etc.). Tendo habilidade em retratações à mão, "Alfred Kantor mostra a realidade" (comentário), do mesmo modo que mostra o livro *The Auschwitz Album*, que colheu as fotografias dos oficiais nazistas nos campos de concentração. O cineasta reconta a arquitetura e a organização do campo de concentração a partir dos desenhos (vemos o caminhão da cruz vermelha, os pertences dos judeus jogados ao chão, a cerca de arame farpado com postes inclinados).

"A fotografia é um corte entre o passado e o futuro", havia dito Farocki. Ele volta a pensar o valor das reminiscências com a materialidade fotográfica, de modo mais filosófico, reanalisando a sentença pronunciada anteriormente. Agora, diante do livro *The Auschwitz Album*, revela-se o ato paradoxal (eternizar/destruir) da imagem fotografada – mas não publicada – dos campos de concentração (38'). Vemos então a imagem de uma mulher esbelta recém-chegada à Auschwitz. No ato fotográfico, diante da máquina tão indiscreta, ela olha de vesgueio ao fotógrafo, comportando-se como se estivesse em um *boulevard*, pondera Farocki. A foto é ensejo para um fato revelador da essência do suporte de memória fotográfico dentro do seguramente mais emblemático *centro de cálculo* já construído: "A tarefa da SS é acabar com ela e o fotógrafo, que é também da SS, capta a sua beleza, eternizando-a" (comentário).

*Campo de concentração e inventário policial como centros de cálculo* - Farocki cita Hannah Arendt: "Os campos de concentração eram laboratórios. Laboratórios nos quais se assentavam experiências; onde se exibia a pretensão fundamental dos sistemas totalitários: de que as pessoas poderiam ser completamente domináveis". Com esta citação o cineasta quer lembrar, sem dúvida, uma tese assombrosa do século XX, que poderíamos também expressar assim: os campos de concentração, como centros de cálculo, não são mais

estabelecidos para obter o *controle total de objetos*, mas, expressamente, para o *controle total de humanos*<sup>119</sup>.



*Fotogramas – Eternizar-Destruir*

Como separar traços comuns e específicos para *determinar* a identidade de uma pessoa? Esta questão policial não é a mesma da questão da arte. Voltamos àquelas associações de imagens (entre as ações de máquinas de visão e de artistas desenhando a partir de um modelo). Os artistas discutem e podemos compreender que discorrem sobre a importância da subjetividade e da intuição, mesmo em meio a técnicas formais<sup>120</sup>. O reconhecimento na arte é, antes de tudo, uma procura espiritual pela “imagem do homem” (comentário); o reconhecimento policial é uma procura pragmática pela medição, categorização e numeração do homem.

Assim, no processo de “objetivação da arte” no campo do reconhecimento militar, as técnicas de desenhos artísticos formalizadas a partir do artista Albrecht Dürer (1471-1528) ganharam outros valores. Como é

---

<sup>119</sup> Neste momento, a montagem de Farocki alterna então entre as fotos aéreas do *laboratório-campo de concentração* de Auschwitz e o vídeo do *laboratório de ondas artificiais* de Hanôver. Após, seu gesto será o de lembrar o paradoxo eternizar/destruir que esteve presente no *desejo de fotografar* dos nazistas (Farocki encobre agora com a mão o corpo da mulher recém-chegada em Auschwitz).

<sup>120</sup> Em relação a isto, Farocki (2003h [1988], p.22), em um artigo, justificava: “De acordo com Erwin Panofsky, com o olhar perspectivista [renascentista] se podia interpretar tanto segundo a razão e o objetivismo como segundo a casualidade e o subjetivismo. ‘Tem-se um ordenamento, mas o fenômeno visual responde a uma ordem’. [Contudo], se concebemos uma imagem como um dispositivo de medição, devemos prescindir então do casual e subjetivo”.

conhecido, Dürer e outros “artistas-matemáticos” da Baixa e Alta Renascença estiveram muito interessados na constituição de desenhos por meio das perspectivas, planos, proporções, sendo eles os descobridores de ideias sobre representação que iriam se generalizar nos séculos seguintes. Vemos então trabalhos de Alfred Dürer, Leonardo Da Vinci e Piero Della Francesca, que buscavam uma “similitude subjetiva” na representação do objeto real (54'). Contrastando com essas imagens, Farocki nos mostra como as formas de desenhos para criação da camuflagem na esfera militar da II Guerra Mundial, que ganharam, inversamente, um sentido de “similitude objetiva”. Para enganar o olho do observador inimigo, que também tinha aprendido a ver à distância, os alemães começaram a fabricar espaços militares fictícios, realizando pinturas ilusórias no chão para ludibriar os reconhecimentos aéreos realizados pelo inimigo, como “um Anti-Dürer, talvez, ou uma atualização” (comentário). A história prossegue ainda para contar agora sobre um manual “Anti-Anti-Dürer” que os americanos lançaram como estratégia para contornar estas pinturas ilusórias no solo.

Imaginação e resistência contra o centro de cálculo Auschwitz – A história dos aerofotogramas do Holocausto surpreende por um fato derradeiro, que será contado por Farocki. Os judeus Rudolf Vrba e Alfred Wetzler conseguiram fugir do campo de concentração, no mês de abril de 1944, isto é, no mesmo momento crítico em que os aerofotogramas americanos foram realizados (1h03'). Eles se dirigiram a Inglaterra e aos EUA para denunciar os campos de concentração, mas não foram ouvidos ou atendidos. Farocki conta a história interpretando os aerofotogramas a partir dos relatos dos sobreviventes. Ele expõe assim o poder de reminiscência do aerofotograma, fazendo um distinto comentário: “Os nazistas não perceberam que seus crimes foram fotografados. Os americanos não repararam que os fotografaram. As vítimas também não repararam nada. Registros como num livro de Deus”.

Em 1983, o escritor alemão G. Anders escreve um artigo, lembrando e acusando o “fechar de olhos” dos Aliados. Na mesma atitude, Farocki repetirá o que disse Anders (1h10'): é preciso “bloquear os acessos”. Anders atualizava esta declaração de resistência para o contexto político europeu da década de

1980, no qual alvo era então outro, o dos acessos para as fábricas de ogivas e usinas nucleares<sup>121</sup>.

Ao contrário do que se pode pensar, a resistência também existiu dentro dos campos. Algumas insurreições ocorreram, terminando com os insurgentes sendo presos e mortos. Apesar disso, eles fizeram *atos de resistência*, como entendeu Deleuze<sup>122</sup>. Farocki analisa pela última vez os aerofotogramas encontrados (1h12'), localizando uma sala crematória parcialmente destruída pelos insurgentes. Podemos ali observar micro-vestígios, no qual o cineasta comenta: "o desespero, aliado a uma coragem heroica, criou uma... imagem" (comentário). *Imagens do mundo...*, como foi apontado por muitos críticos, vem a ser um exemplo de trato com os arquivos. Diante da raridade e precariedade de documentos do *centro de cálculo* de Auschwitz, intencionalmente visado a ser apagado da história, Farocki ativaria, de forma primorosa, o gesto ético e político de que é preciso *imaginar*<sup>123</sup> - mesmo com as adversidades e intencionais raridades que deram o conhecido tom sombrio a este período da história.

---

<sup>121</sup> "A realidade precisa começar. Isto significa: o bloqueio dos acessos às instalações assassinas que existem permanentemente, e que também deve continuar existindo permanentemente. [...] Esta ideia não é nova: permita-me recordar uma ação – ou melhor dizendo, uma não-ação – que ocorreu há quarenta anos. Naquele momento, os Aliados apreenderam a verdade sobre os campos de extermínio da Polônia. Foi proposto de imediato bloquear os campos, quer dizer, bombardear um longo trecho das vias que levavam a Auschwitz, Maidanek etc., e sabotear assim a chegada de novas vítimas – a possibilidade de futuros assassinatos" (Günther Anders, *Schinkensemmelfrieden – Rede zum Dritten Forum der Krefelder Friedensinitiative*. Publicado em *Konkret*, Hamburgo, 11/1983 *apud* FAROCKI, 2003h, p.21).

<sup>122</sup> Deleuze (1987): "[...] no tempo de Hitler, os judeus que vieram da Alemanha foram os primeiros a nos dizer que havia campos de extermínio na Alemanha, eles faziam a contrainformação. É necessário dizer, parece-me, que a contrainformação nunca foi suficiente para fazer quase nada. Nenhuma contrainformação perturbou Hitler. Bom, apenas em um caso. Em qual? Aqui que é importante. Minha única resposta será: a contrainformação se torna efetivamente eficaz quando ela é [...] ou se torna um ato de resistência. E o ato de resistência não é nem informação nem contrainformação. A contrainformação somente é efetiva quando ela se torna um ato de resistência".

<sup>123</sup> "*Imaginar, apesar de tudo, o que exige uma difícil ética da imagem: nem o invisível por excelência (a preguiça do esteta), nem o ícone do horror (preguiça do crente), nem o simples documento simples (preguiça do estudioso). Uma simples imagem: inadequada mas necessária, imprecisa mas é verdadeira*" (DIDI-HUBERMAN, 2003, p.56).

#### IV – IMAGEM OPERATIVA / PÓS-FOTOGRAFICA

Obras comentadas:

*Serious Games* - I, II, III, IV (2009-2010, 8'; 8'; 20'; 7')

*Paralelo* - I, II, III, IV (*Parallel*, 2012-2014)

*Imagens da prisão* (*Gefängnisbilder*, 2000, 60')

Análise pormenorizada: *Reconhecer e perseguir* (*Erkennen und Verfolgen*, codireção:

Mathias Rajmann, 2003, 58')

Imagens operativas – Desde a década de 1980 Farocki vinha estudando a ascensão de câmeras eletrônicas que produziam automaticamente imagens e conferiam algum tipo de ação bastante específica. Câmeras que tinham o traço comum de dispensar a presença humana na operação do dispositivo. No início dos anos 2000, o cineasta realizaria *Reconhecer e Perseguir* (2003), seu estudo de mídia de maior vitalidade a respeito, sendo inteiramente dedicado a tais tipos de imagens nos espaços de produção industrial e de destruição de guerra. Em 2002, entretanto, o autor tinha chegado a algumas consequências teóricas de seus estudos de mídia a respeito, no ensaio intitulado *Influências transversais*, publicado originalmente na *Trafic*, revista francesa de cinema (FAROCKI, 2002a). Propunha que tais imagens poderiam ser chamadas de *imagens operativas* (*operative Bilder*), isto é, imagens subtraídas a um operativismo em si mesmas – dispensando ou eliminando qualquer elo que ative um sentido de transindividuação com outras. Assim, dirá Farocki<sup>124</sup>, as imagens operativas são “aquelas imagens que visam restituir uma realidade, mas que partem de uma operação técnica [...]. Coisas nada estéticas, que sejam pura comunicação”. Elas permanecem então no sentido restrito do verbo *operar*: cumprindo apenas ações de forma eficiente e prenotada. E se colocam fora da pretensão de serem imagens realizadas para o conhecimento ou entretenimento, automatizando diversas ações para trabalhar “livre” da intervenção humana. Consistem, portanto, como dirá Farocki (2008b), em imagens que saem do “final de semana de lazer” (sala de cinema) para ganhar de novo “sérios dias úteis de trabalho” (ambientes de produção/destruição),

---

<sup>124</sup> Declaração de Farocki para o jornal Folha de S. Paulo encontrada em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0806201017.htm> (Acesso: 12-05-2011).

como nos primórdios do cinema, porém não sendo mais “como um velho e lento cavalo, mas sim como um cavalo de carroçaria”.

No campo da arte, Farocki tinha dois marcos importantes sobre o assunto: Snow e Klier. O experimento do canadense Michael Snow, *La région centrale* (1971), concebido no mesmo momento do evento televisionado como nunca antes na história: a missão especial Apolo, que levou o homem à lua. Snow buscava expressar a perda do centro sob referenciação humana, criando sua *camera activating machine* (termo de Snow). Instalada em uma montanha canadense, o mecanismo de braços com câmera não imitava o olho humano – e o humano não podia imitar a câmera. A arte experimental pós-humana de Snow se tornou a primeira câmera autônoma da história (THOMAS, 2013) e impressionou Farocki. Contudo, foi no documentário do alemão Michael Klier, *Der Riese* (O gigante, 1983), que ele pôde ver um trabalho artístico inteiramente realizado a partir de imagens operativas produzidas em centros urbanos. A obra mostra os registros das câmeras de controle de aeroportos. Farocki se dizia impressionado com a obra do amigo – que exibia imagens operativas com gotas de chuva ao som de uma música de Mahler.

Em suas obras, Farocki abordaria as imagens operativas de uma forma eminentemente política, isto é, sem intentar formas artísticas experimentais e já sem a curiosidade tomada por um “tratamento pioneiro”. Seus estudos se voltariam para distintas imagens operativas, estabelecidas como dispositivos de controle temporal e espacial na produção/destruição em fábricas, prisões, ruas, exércitos etc. Aqui também notoriamente a aproximação com o pensador das mídias Jonathan Crary é igualmente marcada por uma indagação política capital: o que fazer com todas essas imagens que não são realizadas para o campo estético, mas que servem, em primeiro lugar, para dispor ao controle da vida, contra as populações? (CRARY, 2013).

Imagem pós-fotográfica – Os estudos de Farocki se devotariam também a outro regime de imagens surgido igualmente com o paradigma digital/eletrônico: as *imagens pós-fotográficas* (de simulação, de criação virtual). Estas imagens pós-fotográficas, virtuais, podem ser entendidas como uma “liberação” do modelo arquetípico e das coordenadas geográficas e

geométricas (PARENTE, 2002; 1993), que é próprio aos paradigmas pré-fotográfico (artesanal, contemplativo, único) e fotográfico (mecânico, perceptivo, reprodutivo). No paradigma digital pós-fotográfico (virtual, derivativo, ubíquo), “pode-se dizer que o próprio real, o referente originário, se torna maquínico, pois é gerado pelo computador” (DUBOIS, 2004b, p.47). Nas imagens pós-fotográficas pode-se dispensar seguir a série: captar a imagem; inscrever-reproduzir no material; visualizar e transmitir. Quando a imagem digital é gerada ou simulada por computador, obviamente que a captação e a reprodução se tornam diferentes: dispensa-se o “real prévio” que era preciso nos paradigmas anteriores, de modo que objeto e imagem se tornam uma coisa só, sendo produto do *cálculo* (DUBOIS, 2004b). Respondendo a uma pergunta sobre seus trabalhos com o tema dos videogames, Farocki recobrava a problemática central que o motivava a partir destes:

Talvez eu devesse esclarecer que são as imagens de animação computadorizadas que me interessam, ao invés de videogames. Estas imagens estão à beira de se tornar a norma, fazendo as imagens com base em fotografia começar a se mostrar anacrônicas. Porque aquelas geradas por computador não são apenas uma cópia do mundo – eles são uma nova criação de mundo (FAROCKI, 2012e).

Farocki foi um estudioso dessas imagens, imediatamente quando elas surgem e, expressamente, quando elas se disseminam nos horizontes da guerra e da vida urbana. A partir de alguns modos de inter-relação da imagem virtual com real – destacados pelo teórico Jean-Louis Weissberg (1993) –, poder-se-ia registrar diferentes extensões dos trabalhos de Farocki em relação a estas imagens pós-fotográficas: 1. Em *Serious Games* (2009-2010), quando estuda a *apresentação* do real a partir do virtual (ex.: um capacete que simula espaços de guerra vividos pelos soldados); 2. Em *O que há?* (1991), quando estuda a *interpretação* do real a partir do virtual (ex.: um software de produção de imagens que analisa o movimento do olho observando uma revista, a fim de inferir dados sobre a eficiência de *marketings*); 3. Em *Criadores do mundo de consumo* (2001), quando estuda o *prolongamento* do real no virtual, por contiguidade (ex.: um percurso na arquitetura de shopping através de uma

maquete virtual); 4. Em *Imagens do mundo e inscrições de guerra* (1988), quando estuda a *injeção* do real no virtual (ex.: tele-atuação ou teledetecção e mapeamento digital de objetos na indústria automobilística); 5. Em *Paralelo* (2012-2014), quando estuda a *visualização* do virtual por uma janela real (ex.: telas/monitores que apresentam as simulações dos games, modificando-as conforme as interações do jogador); 6. Em *Reconhecer e Perseguir* (2003), quando estuda a *tele-presença* do real no virtual (ex.: as ações à distância, de tele-presença e realidade artificial a partir de rastreamentos/coletas de informações com câmeras operativas em mísseis).

Como tentamos recorrentemente evidenciar em outros momentos da tese, ao estudar as imagens virtuais, Farocki não procurou repetir visões exageradas ou desesperadas próprias dos pós-modernos. Ora, seriam as imagens restringidas ao espetáculo? – ‘Nas condições modernas de produção, a imagem se reduz a uma imensa acumulação de espetáculos’ (Debord, 1997); seriam elas esvaziadoras do real? – ‘O princípio da realidade sucumbe diante do princípio da imagem virtual’ (Baudrillard, 2002); estariam então elas submersas às estratégias de dissuasão, desaparecimento? – ‘O antigo olhar será substituído por um estado regressivo, uma espécie de sincretismo’ (Virilio, 1989). No cineasta alemão não encontraremos a pretensão de uma resposta categórica, ontológica, para dizer o *que é* a “imagem moderna” ou “pós-moderna”. Notamos sempre que satisfá-lo-á dizer que aquilo que uma imagem *é* ou *produz* depende das mediações ou da ausência destas no ambiente em que elas emergem. Este valor das mediações *é*, obviamente, fundamental para alguém que se dispõe a acionar um *operar mídias* a partir dos aportes horizontal, transversal e transindividual.

Devemos notar, contudo, que o cineasta apreendeu os posicionamentos filosóficos dos autores acima, suas questões e estudos históricos e sociológicos, mas sem deixar de fazer uma leitura crítica – afastando-se de determinismos e generalizações perniciosas. De todo modo, Farocki não deixaria de continuamente investigar, por exemplo, um diagnóstico histórico, que decididamente poderia estar em uma obra de Virilio: “A indústria suprime o

trabalho manual, bem como o trabalho visual humano"<sup>125</sup>. Entre Virilio e Farocki, as perspectivas históricas são, quase sempre, muito próximas, mas os saldos diferentes. Em Farocki, antes de tudo, a automação da percepção ou industrialização da *previsão* por imagens pós-fotográficas indica investigar questões políticas – as novas violências a partir de imagens, principalmente –, evitando os axiomas ou argumentos ontológicos, como sobrevém em Virilio<sup>126</sup>. Assim sendo, mesmo não tendo uma atitude iconoclasta ou apocalíptica, Farocki se aproxima dos temas/questões levantados por este pensador francês. Isto porque (assim como Jonathan Crary) Virilio discutiu intensamente a questão da “obsolescência humana”, ou melhor, da delegação de gestos humanos para a automação maquínica, tema que, para Farocki, apesar de não decidir *a priori* algo negativo ou positivo, demarcava uma questão fundamental sobre a atual condição humana contemporânea e seus novos horizontes políticos<sup>127</sup>. Indagado, por exemplo, sobre os aspectos positivos das *imagens pós-fotográficas* (dos videogames), Farocki respondeu da seguinte maneira:

Ora, sim. Eu não gostaria de ser um juiz. O problema é que há uma grande contradição entre videogames e vida real. Na vida real, não temos agenciamento; não podemos controlar tudo. Em videogames, de repente você é o mestre do universo. Eles trazem de volta a vitalidade brutal onde sua vida é baseada na competição, na concorrência vital. Por outro lado, é claro, é interessante que em jogos de vídeo você também pode navegar de formas diferentes, o que lhe permite olhar para os detalhes. [...] (FAROCKI, 2012e).

---

<sup>125</sup> Farocki retirar esta ideia de um filme institucional suíço de 1949 sobre a racionalização do trabalho, *footage* usado primeiramente em *O que há?* (1991) e, após, em *Reconhecer e Perseguir* (2001).

<sup>126</sup> 'Quanto mais cresce a rapidez, mais decresce a liberdade', era, por exemplo, o axioma exposto no livro *Velocidade e Política* (1996); ou: 'o virtual se impõe ao atual', no qual constituía um argumento ontológico de *Estética da desapareição* (1989).

<sup>127</sup> Jenlien & Draffan (2004, p.28) nos dão ideia do horizonte político diante dos processos diversos de industrialização da vida: “Há uma necessidade de controle versus a necessidade de liberdade. Necessidade de burocracia para fazer andar as instituições versus necessidade de democracia. Necessidade de administração e regulação dos mercados versus necessidade de liberdade e auto equilíbrio [...]. [Necessidade de] promoção de análise científica versus o amor e as relações sociais. [...]; de força de polícia versus necessidade das pessoas agirem em sua autodefesa; de governança paternalista versus indivíduos autônomos em comunidades. [...] Na guerra entre estas perspectivas, os vencedores, no aqui e agora, são aqueles que servem às corporações e burocracias governamentais”.

A instalação *Serious Games (2009-2010)*<sup>128</sup>, constituída de quatro vídeos, representou um estudo das imagens pós-fotográficas de *realidade virtual* (de imersão, interação, envolvimento) utilizadas no campo militar. Farocki relataria da seguinte maneira a gênese da atual obra:

Em 2009, fizemos uma filmagem de dois dias na base militar de Fort Lewis, perto de Seattle, Washington. Fort Lewis tem 40 quilômetros quadrados e 40.000 habitantes, aproximadamente. Estávamos num prédio com alguns ambientes, próximo à cantina. Filmávamos um workshop no qual terapeutas civis explicavam a terapeutas do exército como lidar com o Iraque Virtual (*Virtual Iraq*), instrumento usado no tratamento de soldados e ex-soldados traumatizados pela guerra (FAROCKI, 2010, p.95).

O programa Iraque Virtual foi uma oportunidade para Farocki abranger a 'tendência nova e estranha' (como ele mesmo expressou) que as imagens pós-fotográficas começavam a empreender. No terceiro e quarto vídeos da instalação – *Immersion* e *A sun with no shadow* –, a reconstituição virtual da paisagem iraquiana surge a partir de representações virtuais, de relevos, homens, carros, casas, estradas, luminosidade, cheiros etc. O objetivo é fazer com que o soldado “entre” no game e passe a reviver seu momento traumático. Recupera-se, assim, o maior número de elementos espaciais e temporais que havia na ocasião. A realidade virtual criada é uma terapia de “imersão”, portanto; ou melhor, uma terapia de “descondicionamento”, visto que suas práticas estão próximas da visão teórica do fisiólogo russo Ivan Pavlov. Estas animações de games servem assim como “iscas”, já que a maioria dos soldados se nega ou sente vergonha de ir ao psicólogo. Nas experiências filmadas, observamos as simulações de franco-atiradores, explosões, carros-bomba. Como disse Farocki, se nos filmes de Hitchcock as cenas se reconstituíam meticulosamente a partir de traumas pelos quais os personagens

---

<sup>128</sup> *Serious games* é o termo utilizado para denominar os jogos virtuais que são desenvolvidos para fins diversos além do simples entretenimento. Ao contrário dos games comerciais, não busca necessariamente empatia com o jogador.

havia passado, na "imersão" de *serious games* parece possível ver aquilo que o paciente está a imaginar (FAROCKI, 2012e).

Nos dois primeiros vídeos, *Watson is Down* e *Three Dead*, constituído tanto de cenários cinematográficos e virtuais, destacam ambientes e tarefas exclusivamente de treinamentos de soldados para entrar, mesmo que virtualmente, aos campos de batalha. Os vídeos criam reconstituições diversas de paisagens do Iraque e Afeganistão e inserem *players* (tanques de guerra, pessoas). No primeiro, vemos os jovens soldados em treinamento no videogame. Sentados, diante de seus laptops, eles estão no comando de tanques de guerra; reconhecem o território, passam por centenas de civis, exploram o terreno, enquanto utilizam estratégias de defesa. Os controladores do game têm as suas disposições elementos diversos para surpreender e avaliar os soldados. No vídeo, de repente durante um ataque um dos soldados, "Watson", cai morto. A cena é ensejo para refletir sobre a trivialidade da morte na situação de uma guerra virtual (ou da guerra real comandada, por um dos lados, de forma virtual). A situação do segundo vídeo é a de uma emboscada. Acompanha-se e avalia-se um soldado a pé pedindo reforço, uma vez que, logo ao entrar em um vilarejo, é surpreendido por adversidades e precisa tomar as melhores providências.

Estas situações de treinamento serão utilizadas para efetuar avaliações e dos reconhecimentos e os procedimentos corretos realizados pelos soldados. Os vídeos de *Serious Games* dão uma prova das *formas de inteligência* que os soldados americanos estão sendo dotados hoje. No contexto contemporâneo, a indústria de guerra utiliza os dispositivos pós-fotográficos para treinar/medicalizar os soldados que vão/voltam da guerra. Uma indústria que se quer, obviamente, em alta performatividade. Seu objetivo é adequar os indivíduos aos *inputs* e *outputs* dos espaços de guerra e civis. Aqui, portanto, em se encontra a valor mais formatado do atual "espírito do capitalismo", no qual a estratégia é *flexibilizar* e não *plasticizar* o cérebro (MALABOU, 2008). Ora, a flexibilidade enquanto sinônimo de adaptação, readaptação, produtividade, procura fazer com que os soldados possam suportar as disrupções tecnológicas, do trabalho, suas tarefas, seu "tempo perdido", seu trauma da guerra... Por que

se flexibiliza? Flexibiliza-se, acima de tudo, para, de alguma forma, tentar conter – conter o horizonte plástico de individualizações psíquicas e coletivas, as suas potências de vida, com seus autênticos *saber-viver* e *saber-fazer*: “Flexibilidade é plasticidade menos o gênio” (*Idem*, p.12).



Fotograma – Treinamento virtual de soldados (*Serious Games*, 2009-2010)

A inslação *Paralelo* (2012-2014), a última obra de Farocki, emprega a estratégia de *montagem suave* e perfaz um estudo de arqueologia de mídia, realizando observações estéticas e sócio-políticas sobre os atuais imagens pós-fotográficas em videogames comerciais. A obra é igualmente constituída por quatro vídeos. Nesta temos estudos sobre regimes estéticos e políticos das imagens pós-fotográficas, sendo, respectivamente estudo que levam em conta: 1. *Elementos* (fogo, água, árvore), 2. *Espaços* (borda, paisagem, superfície, vazio), 3. *Movimentos* (aproximação, distanciamento), e 4. *Formas de imputação de estereótipos psicossociais* em personagens dos games.

A exigência própria dos videogames é a presença ativa do espectador. Porém, este é ativo apenas quando entra no universo programado das simulações virtuais. As simulações – acústicas, verbais, visuais – fazem o jogador imergir em uma relação real-virtual nova. A história das representações pós-fotográficas expôs a propriedade de um “novo construtivismo”. Em trinta anos, as imagens dos computadores se aperfeiçoaram de maneira notável – “como se não quisesse esperar milhares de anos para chegar a sua Renascença” (comentário do primeiro vídeo). Nos primórdios, nos anos 1970, os videogames

tinham *pixels* retangulares, grandes, pouco definidos, nos quais a representação de árvores, nuvens ou água eram bastante simples. Em pouquíssimos anos, a evolução da representação foi enorme. Hoje não vemos mais os *pixels*, mas sim o alto detalhamento das imagens tanto estáticas como animadas. Assim, subitamente, a imagem digital saiu de uma expressão apenas *simbólica* para o horizonte de um novo *construtivismo*.

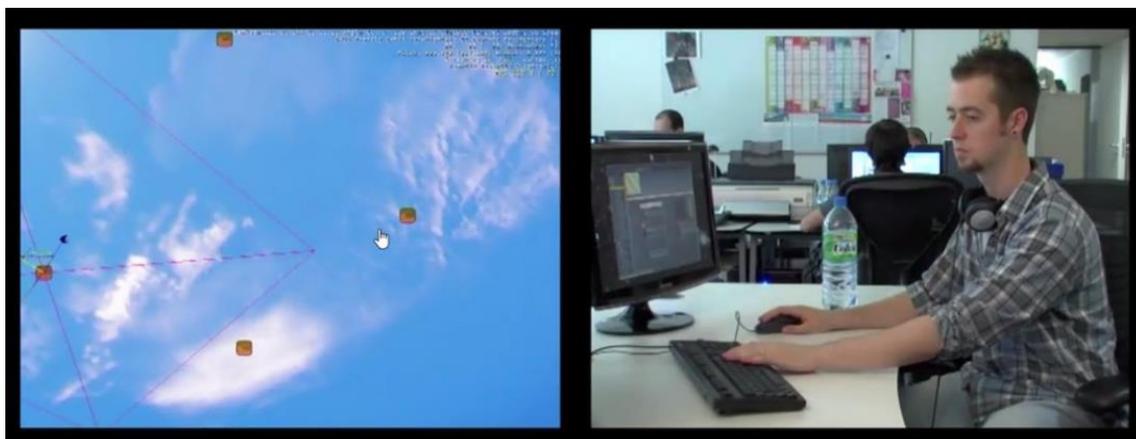
Para Farocki, com as imagens pós-fotográficas, haveria uma transformação no *realismo* das imagens dos videogames, no sentido em que os seus construtores não buscariam mais construir, como dizia a lenda dos egípcios antigos, “uma imagem tão real que poderia enganar beija-flores”. A partir disto, no primeiro vídeo da instalação, portanto, observa-se a evolução do detalhamento nas representações virtuais de alguns elementos básicos (fogo, água, nuvem e árvore). Segue-se, por exemplo, uma linha arqueológica da presença de árvores, por meio de videogames como: *Mystery House* (1980), *Pitfall* (1982), *The Legend of Zelda* (1984), *Archipelagos* (1989), *Secret of Man* (1993), *The Elder School* (1994), *Anno 1602* (1998) e *Anno 1701* (2006). Aqui, analisa-se as mudanças que vão dos primeiros games ainda *diagramáticos*, passam para os *figurativos* – e, por último, chegam aos *detalhistas*, hiper-reais (com sombras, folhas, galhos, por exemplo, que já podem simular um movimento com o vento). No segundo vídeo, analisando o tema das *bordas*, Farocki nos mostra os limites ou os “vazios” de games. Temos aqui, decididamente, uma questão filosófica: como entender a finitude ou infinitude dos espaços criados por estas imagens? Farocki experimenta algumas situações<sup>129</sup>.

Em um determinado momento do vídeo, estamos em uma empresa construtora de games. Assistimos a um jovem exercendo a profissão de *game designer*. A partir de um software e de gestos com o *mouse*, o jovem realiza a

---

<sup>129</sup> Em um determinado game, o *player* (um avião militar) encontra os limites espaciais quando sobrevoa continuamente em uma certa direção. O jogador é alertado quanto ao perigo de queda da aeronave, caso ela continue por lá. Tal fato acontece e demarca o parâmetro de “fronteira” do jogo; em outros dois games, os personagens chegam aos limites por meio de uma queda no “vácuo” ou por um impedimento constituído por faixas de alerta.

tarefa de geometrização de um game, diferenciando as nuvens de modo que a construção dos espaços se torne singular, demarcando assim as paisagens e movimentos possíveis do jogo<sup>130</sup>.



Fotograma – Game designer: construção de nuvens (Paralelo, 2012-2014)

Passamos das representações de *bordas* para as *superfícies* e *conteúdos* (terceiro vídeo). Aqui, a reflexão central que as imagens nos provoca será: quais são as experiências possíveis de experimentação espacial de ambientes ou eventos em videogames atuais? Ou, então, entrando diretamente nos contextos do vídeo: o que significa estas virtualidades que fazem um jogador “cortar” um arbusto ou “entrar” em um bloco de concreto? E este longo *travelling* que sai de um cenário de guerra em uma avenida para ir ao longe, no espaço, olhando a cidade como uma maquete? Observamos assim a fluidez extraordinária do “construtivismo virtual” dos games. A imagem *rompe* a relação entre forma e matéria, e garante uma aproximação/distanciamento de eventos de forma hiper-real. Farocki experimenta games nos quais vemos a representação de um rio ou rocha, sendo que esta representação apenas na superfície e o jogador. Cria-se situações nas quais geram novas formas de cognição e imaginações. O jogador é capaz de observar que não há

---

<sup>130</sup> Neste sentido – pensando as novas fenomenologias de produção de imagens no paradigma digital –, Vilém Flusser (2008, p.38) escreveu: “Os produtores de imagens técnicas tateiam. Condensam, nas pontas dos dedos, imagens. As teclas que apertam fazem com que aparelhos juntem elementos pontuais para os transformar em imagens. Tais imagens não são superfícies efetivas, mas superfícies imaginadas. São imagens imaginadas”.

representação de líquido ou sólido abaixo da superfície. Quando este entra no pilar de concreto, ele ainda pode girar sua visão em 360°.

No último vídeo, Farocki muda o foco, estudando as construções (estereotipadas) dos personagens de games. A abordagem levanta um tema sociológico relevante hoje: a nova era dos games será aquela que procura descrever, explicitar e prever com alta destreza os comportamentos de seres humanos e de outros seres animados. Acompanham-se algumas destas situações em videogames como *Call of Duty 4*, *For Cry 3*, *Grand Theft Auto V* ou *Red Dead Redemption*. As cenas de tais games mostram anti-heróis (personagens-jogadores) dentro de seu mundo egocêntrico. Eles se aproximam das pessoas nas cidades, podendo perturbá-las, agredi-las fisicamente, roubá-las etc. Tais atos geram protestos, fugas ou resistências nas pessoas. O vídeo nos oferece um distanciamento para observar as formas de comunicações verbais e gestuais de personagens-jogadores e de outros personagens presentes. Além de questões estético-políticas sobre os estereótipos criados, tais contextos dos videogames vêm criando *dimensões diegética e extra-diegética*<sup>131</sup> inéditas, nas quais os jogadores aparecem de maneira antagônica: como ativos (podem ser vistos sob a ótica de suas destrezas, “liberdades”) e passivos (podem ser vistos sob a ótica dos papéis sociais e comportamento já bastante pré-definidos). São *jogadores-personagens*<sup>132</sup>.

*Imagens da prisão (2000)* é um documentário que explora, entre outras coisas, a “produtividade” das *imagens operativas*. Abordaremos um pouco este

---

<sup>131</sup> Em produtos audiovisuais, a *dimensão diegética* diz respeito às ações e elementos que vem de dentro da cena (ex: em uma cena, o personagem liga o rádio e uma música se torna trilha sonora); a *dimensão extra-diegética*, ao contrário, diz respeito às ações e elementos que vem de fora da cena (ex: em uma cena, o diretor adiciona uma música que se torna a trilha sonora).

<sup>132</sup> Esta situação nos videogames atuais, diz Elsaesser (2011, p.178), institui uma “[...] coerência diegética por meio de um conjunto de regras e convenções, em que o corpo do participante ou do jogador está totalmente cooptado no espaço diegético, enquanto que, no entanto, sabe-se que ele/ela também existe no espaço extra-diegético, seja em um quarto ou em uma sala de jogos. [...] O corpo do operador (ou como [Alexander] Galloway denomina, o jogador), o controle do jogo (via joystick, teclado, console) e a ação na tela aglutinam-se para criar uma realidade imaginária que ligam a máquina e o ser humano. A realidade virtual apela, assim, ainda mais diretamente para o corpo e os sentidos, mas não de qualquer forma ‘física’ simples ou direta: contato (seja por olho ou mão ou ambos) é mediado, traduzido, retransmitido”.

documentário, antes de passarmos para aquela que consideramos a principal obra sobre tal regime de imagens – e sobre o paradigma digital/eletrônico como um todo: *Reconhecer e Perseguir* (2003).

A arquitetura dos presídios é um espaço, por excelência, da *câmera-visão que controla*, da *Kontrollblicke*, como disse Farocki (1999a). A prisão é o modelo exemplar para estudar a relação entre o produtor/repressor/observador de imagens e aquele que é observado por estas imagens. No documentário, Farocki explora exatamente a imputação deste modelo. O que revelam as câmeras/imagens institucionais, de gerenciamento, *footage*, filmes clássicos e câmeras de controle diuturno dos presídios?

Ao empreender sua arqueologia, Farocki procura responder à pergunta acima. Podemos rapidamente lembrar o inventário (não completo) de *Imagens da prisão*: um filme de internato ou de asilo nos anos 1920, na Alemanha; um *footage* de prisioneiros egípcios “nunca treinados sobre como agir diante câmera”; um registro de uma rebelião e os procedimentos policiais de repressão dentro de uma prisão nos EUA; as imagens dos sistemas de vigilâncias, com suas múltiplas câmeras operativas, que “desmitificam a prisão”; a cena de um *peep-shows* em um filme de Jean Genet, mostrando a prisão como lugar de “transgressões, pelo menos nas fantasias, desejos”... Ao analisar, por exemplo, estas imagens, Farocki anunciaria: a prisão não é somente um lugar da visão que controla, mas, acima de tudo, “um projeto antropológico”. O resgate arqueológico permitirá apreender aquele enunciado de Foucault, no qual o filósofo profere que ‘a prisão é o único lugar onde o poder pode se manifestar em sua nudez, em sua dimensão mais excessiva e se justificar como poder moral’. Os dispositivos de câmeras operativas das prisões contemporâneas irão à direção de controle total, nu e cru dos detentos. “A câmera tornou-se nosso melhor inspetor”, havia dito J. F. Kennedy (VIRILIO, 1993, p.14). Ora, com as imagens produzidas por estas câmeras, o espectador se reduz a um inspetor ou policial, interessando-se apenas em encontrar os “desvios” ocorridos nelas. Em relação a isso, em uma entrevista, Farocki (2003i, p.67) complementararia:

O que é interessante nas imagens de câmeras de vigilância é que elas são usadas de um modo puramente indicial; não se referem a impressões visuais, mas apenas a certos fatos: o carro ainda estava no estacionamento às 14h23min? O garçom lavou as mãos depois de usar o banheiro? E daí por diante. Insiste-se nessa atitude até o ponto em que as imagens podem ser consideradas totalmente inúteis, quando nada especial acontece, e são frequentemente apagadas de imediato para economizar a fita.

No documentário, vemos a introdução de inovações em matéria de câmeras operativas – de escaneamento biométrico, de íris, de rastreamento e armas de fogo acopladas às câmeras de vigilância. Com estas, a polícia pode ter cada vez menos contato com os presos. Ao final, assistimos as cenas do caso de uma briga de gangue dentro do presídio de Corcoran (Califórnia), que provocou a morte do prisioneiro Martinez. Do centro de vigilância da prisão, a polícia disparou a arma de fogo acoplada à câmera de vigilância do pátio, acertando letalmente o prisioneiro. O fato gerou protestos e processos jurídicos por parte de órgãos de defesa dos direitos humanos. Tais reações se valeram para forçar as prisões americanas a substituírem as câmeras-arma de fogo por câmeras-líquidos lacrimogênicos.

Os estudos em *Imagens da prisão* fizeram Farocki, em um artigo, sentenciar: “Na produção de mercadoria os seres humanos foram excedidos pelas máquinas, do mesmo modo se pretende que a custódia dos presos se leve a cabo quase sem intervenção humana direta” (*Idem*, p.68). A tecnologia de escaneamento da íris extingue a fuga por falsa identidade. Mas são as cintas eletrônicas no corpo dos prisioneiros que mudam completamente o assunto: elas dispensam a própria arquitetura da prisão e a própria ideia de fuga. “Com este dispositivo, qualquer quarto pode se transformar em uma prisão” (comentário). *Imagens da prisão*, obra do início do século XXI, anunciava assim a direção do novo estado geral da *vigilância distribuída*<sup>133</sup> presente nas sociedades contemporâneas.

---

<sup>133</sup> “Falar de vigilância distribuída é [...] bastante diferente de falar de vigilância total ou panóptica [...]. [N]ão se trata de uma simples expansão de modelos historicamente conhecidos, mas de outra configuração das práticas e dispositivos em que a vigilância se torna um processo distribuído entre múltiplos atores, técnicas, funções, contextos, propósitos,



Fotogramas – Vigilância panóptica e distribuída (*Imagens da Prisão, 2000*)

### **Análise pormenorizada - Reconhecer e Perseguir (2003)**

*Pattern recognition* e *object tracking* são denominações de tecnologias utilizadas em mísseis teleguiados. O título *Reconhecer e Perseguir (Erkennen und Verfolgen)* do documentário evoca justamente estas propriedades tecnológicas que perfazem as câmeras operativas avançadas. Um título que soa notoriamente foucaultiano, além disso.

Em uma entrevista, Paul Virilio – pensador que igualmente havia se interessado pela relação entre as tecnologias de imagem e os artefatos de guerra –, recordava da seguinte maneira um projeto seu de livro:

Quando eu preparei meu livro *Guerra e Cinema* à [revista] *Cahiers du cinéma*, encomendado por Serge Daney, as pessoas me disseram: 'Ah! Você vai fazer um livro sobre filmes de guerra!'. Eu disse: 'Não, absolutamente. Eu não me importo com John Wayne!'. O que me interessa é como o cinema serve para fazer a guerra. É compreender, por exemplo, o princípio das câmeras de aquisição de alvos. O termo técnico é muito interessante. *Aquisição de alvos*: aqui não é uma metáfora! Eu fui ao Forte de Ivry, à Paris, onde estão dispostos todos os arquivos, para lhes solicitar informações sobre as câmeras. Eles me responderam: 'Mas as câmeras fazem partes das armas hoje' (VIRILIO, 2002, p.20).

---

afetos etc. [...]. [A] mobilidade, nesse processo, é menos o que se pretende estancar ou conter, do que aquilo que se deseja orientar, conduzir, capitalizar ou potencializar em determinadas direções" (BRUNO, 2009, p.141). Ver também: BRUNO (2013).

Da mesma forma que Virilio, o projeto “cinema e guerra” de Farocki não busca um estudo de mídia a partir de “filmes clássicos de guerra”. Seu interesse se volta para o movimento histórico de desenvolvimento das imagens operativas e para mudanças sócio-políticas com o advento do paradigma digital/eletrônico – que teria deixado os contextos das guerras cada vez mais próximo das operações realizadas com videogames. Como Virilio, este interesse o permitiu a Farocki também apreender um pouco do sentido daquela frase pronunciada por W. J. Perry, um ex-funcionário do departamento de defesa americano: “Eu diria: a partir do momento em que você pode ver um alvo, pode esperar destruí-lo” (VIRILIO, 1994, p.99).

Tema central: imagens operativas (em mísseis) – No início do documentário, observamos primeiramente uma imagem operativa paradigmática (1'): um míssil teleguiado na Guerra do Golfo (1991). Uma imagem em branco e preto, com marcações de coordenadas (linhas cruzadas na tela indicando se tratar da visualização de um alvo). A legenda nos permite certificar: estamos em 1990-1991, na Guerra do Golfo. No momento, os EUA aplicam sua *Operation Desert Storm* no Iraque. Em tal guerra, um impetuoso *video game war* seria cotidianamente vinculado pelos canais de mídia internacional<sup>134</sup>. Logo de início Farocki deixa claro o sentido destas armas com câmeras/imagens operativas embutidas: servem para controlar o funcionamento e saber da eficácia de sua ação; servem como um “controle de qualidade” do produto/mercadoria.

Farocki exhibe uma proposição capital na arqueologia política de *Reconhecer e Perseguir*: a gênese dos mísseis na sociedade esteve entrecruzada com a produção em massa proporcionada pela era mecânica (2'). A era eletrônica criou os mísseis de destruição em massa, mas foi a linha de montagem do fordismo que deu a forma fabril, serial, automatizada aos mísseis. “Há certamente uma relação entre produção e destruição” (comentário). De tal modo, a conhecida dialética voltaria aqui a ser explicitada.

---

<sup>134</sup>Apesar de ter sido excessivamente exibidas, menos de 10% das bombas utilizadas estavam embutidas com dispositivos de GPS (*Geoposition System*). O míssil típico com esta tecnologia era o *MIM-104 Patriot*.



Fotogramas – Produtividade/Destrutividade

Resgate arqueológico: II Guerra Mundial – Os foguetes (civil) ou mísseis (militar) existiram desde a China Antiga. Os chineses atiravam suas “setas de fogo” contra os inimigos. Na Europa, seu aparecimento foi concomitante com a chegada da pólvora, no fim da Idade Média. No século XIX, com a industrialização e aumento da mobilidade, os foguetes, isto é, a tecnologia de fechas com explosivos na ponta, foi arma estratégica (míssil) em algumas batalhas, tais como na Guerra Civil Americana e em batalhas de Napoleão. As mobilizações tecnológicas na I e II Guerra Mundial colocaram os mísseis em seu estágio avançado. Na I Guerra Mundial, a França começou a lançar mísseis a partir de aviões. Foi, no entanto, na Alemanha Nazista<sup>135</sup> – período no qual Farocki começa sua arqueologia – que realmente surgiram os mísseis de ação à distância com câmeras embutidas. A partir de um *footage*, Farocki demarca o paradigmático ano de 1943: o ano-chave de desenvolvimento do míssil V2, na Alemanha. As imagens mostram um cientista alemão manipulando um equipamento que simula a determinação de alvos em altitude; um vídeo institucional do exército, evidentemente (3')<sup>136</sup>.

<sup>135</sup> A Alemanha, notadamente com o engenheiro Wernher von Braun, figura de importância nas inovações desta área, irá desenvolver os mísseis de longo alcance V1 e V2. A partir de então, os mísseis ganham a sua conformação moderna (com tecnologia eletrônica, motores de alta propulsão e câmera integrada).

<sup>136</sup> Para arqueologia sócio-técnica dos mísseis (e foguetes), ver por exemplo: RIPER (2004); DE LANDA (1991); MACKENZIE (1993).

Panorama atual – Farocki quer, obviamente, alcançar uma arqueologia que possa discutir questões contemporâneas. Para deixar claro esta intenção, nas imagens seguintes, vemos as atuais máquinas de visão militares (tanque de guerra) e civil (pista de aeroporto). São imagens de dispositivos do século XXI, que objetivam exatamente alcançar uma *pré-ação* ou *pré-visão*. Em outro vídeo, notamos equipamentos com câmeras infravermelhas que trabalham com enquadramentos panorâmicos – destacando imagens semelhantes às de videogames. Estas máquinas de visão podem transpor a capacidade humana. Na guerra, o domínio do espectro eletromagnético é um potencial de diferenciação frente ao inimigo. Hoje “o vencedor da guerra é quem explora melhor o espectro eletromagnético” (VIRILIO, 1994, p.107).

O século XXI levou os espaços militares para dentro dos computadores. Estamos na era da *cyberwarfare*. Farocki utiliza a *montagem suave* para evidenciar o ambiente virtual de imagens operativas imediatamente em interação com o ser humano. Vemos então imagens de um computador de bordo sofisticado, em que o horror da guerra desaparece para dar lugar às telas de videogames. Em um laboratório de treinamento (7'), o militar anuncia: “a máquina me avisou que estou sendo atacado”; “a máquina me diz para apertar o botão 'x'”. São cenas de simulação de uma guerra eletrônica.

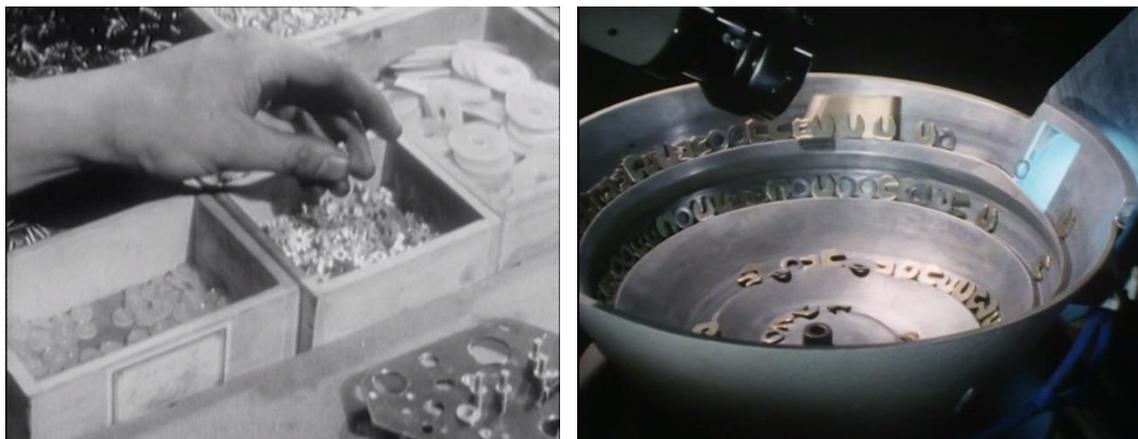
Características de imagens operativas: manter-se à distância; imitar-suplantar o olho humano – Imagens operativas servem para o controle de qualidade da ação à distância dos mísseis: “A bomba atingiu o alvo?”. Observamos imagens lacônicas, sem áudios, da bomba atingindo a mira. São imagens que servem para uma informação: uma *imagem-informação*, sem nenhuma intencionalidade estética. Os primeiros mísseis teleguiados com câmeras necessitavam de aviões apoiadores. A *ação à distância* ainda era restrita. Conjugava-se a antenado míssil com o avião para possibilitar a reprodução de imagens por meio de televisões de tubos catódicos. Estas imagens encontradas por Farocki em um *footage* patenteiam a correspondência entre o desenvolvimento da televisão e a construção de câmeras “suicidas”. Tal como lembrou Kittler, sobre a história da televisão:

[A televisão foi] [...] em grande medida, um produto da eletrônica militar. Isto deve ficar bem claro. Também deve ficar claro que a história do desenvolvimento da televisão foi a primeira realização eletrônica de todas as expressas na teoria da informação de Shannon. Primeiro era um conversor de imagens em correntes totalmente eletrônicas e, portanto, uma fonte de sinal de televisão. Depois era um circuito totalmente eletrônico de transmissão e, portanto, um canal de televisão. Após, era um conversor de corrente totalmente eletrônico e, portanto, um receptor de televisão. Sua quarta função, que só se desenvolveu mais tarde, foi também de servir como um dispositivo de armazenamento de imagem eletrônica" (KITTLER, 1999, p.208).

*Manter-se à distância*, a partir de imagens que objetivam acompanhar um míssil, é, evidentemente, um assunto de alto interesse militar (8'). Farocki retoma uma questão elementar já destacada em *Imagens do mundo e inscrição de guerra* (1988). Ora, os motivos permanecem os mesmos que fizeram nascer a fotogrametria de Meydenbauer: sempre o medo, o perigo da atuação *in loco* (queda, morte, ataque do inimigo, insalubridade, inacessibilidade). Na sequência seguinte, passamos do *manter-se à distância* de espaços militares aos civis. O cineasta emprega imagens de uma empresa de laminação (10'). Câmeras permitem manter o trabalho à distância do calor e do ruído. Vemos um funcionário em uma sala protegida com duas televisões divididas em quatro imagens em cada tela, oito câmeras à disposição do funcionário. São câmeras que servem simultaneamente para visualizar e controlar à distância diferentes ângulos e ambientes de laminação. Na imagem de uma câmera, em específico, vemos a aplicação do recurso de raios-X. Em determinado caso, o olho humano é incapaz de ver certos defeitos na produção e, assim, uma imagem em diferentes tons de vermelho pode ressaltar a conformidade ou inconformidade do material laminado.

As máquinas de visão imitam o olho humano, suplantando-o em variados aspectos. A utilização avançada de zooms, de filtros de imagens por ondas luminosas e de digitalização por computadores podem permitir que se observem objetos e fenômenos que o olho humano está impossibilitado. Do mesmo modo, a mão robótica maximiza e alcança as funções táteis e motoras (de pontuação, rotação, separação, carregamento, ajustamento) impossíveis

às mãos humanas. Farocki utiliza imagens de indústrias automobilísticas e processadores, local onde podemos observar a substituição quase total de humanos na produção. Vemos um dispositivo chamado *Optomat* (20'), que separa em posições corretas e incorretas uma peça de metal, associando-se a câmera operativa e equipamento de sopro de ar, o que dispensa qualquer ação da mão e da visão humana.



*Fotogramas – Imitar e superar a visão e a mão humanas*

Primeiras câmeras “suicidas” – Voltamos à arqueologia das imagens operativas em mísseis alemães durante a II Guerra Mundial, o míssil HS 293-D (em 1942) (14'). Vemos aquelas imagens pioneiras, comentadas a pouco, ainda televisionadas por antenas de televisão. É fato histórico que os primeiros mísseis teleguiados alemães registraram as imagens da câmera “suicida” a partir de outro equipamento de câmera em frente a um aparelho de televisão. Tal ação era necessária porque, nesta época, as emissões televisivas ainda não podiam gravar suas próprias imagens. De tal modo, as primeiras câmeras “suicidas” das inovações militares forçaram a resolução de diversos problemas, dando impulso para a implantação da indústria televisiva<sup>137</sup>. Farocki, em artigo, relatou da seguinte maneira o fato:

Dado que até os anos 1950 não era possível registrar imagens eletrônicas, provavelmente esta sequência seja a única documentação fílmica que se conservou daquele teste, filmado no momento por um dos técnicos com uma Bolex diretamente ao monitor. O míssil HS293D não

---

<sup>137</sup> Aqui notamos também os comandos do míssil de 1942, que se assemelham enormemente aos posteriores *joysticks* dos videogames.

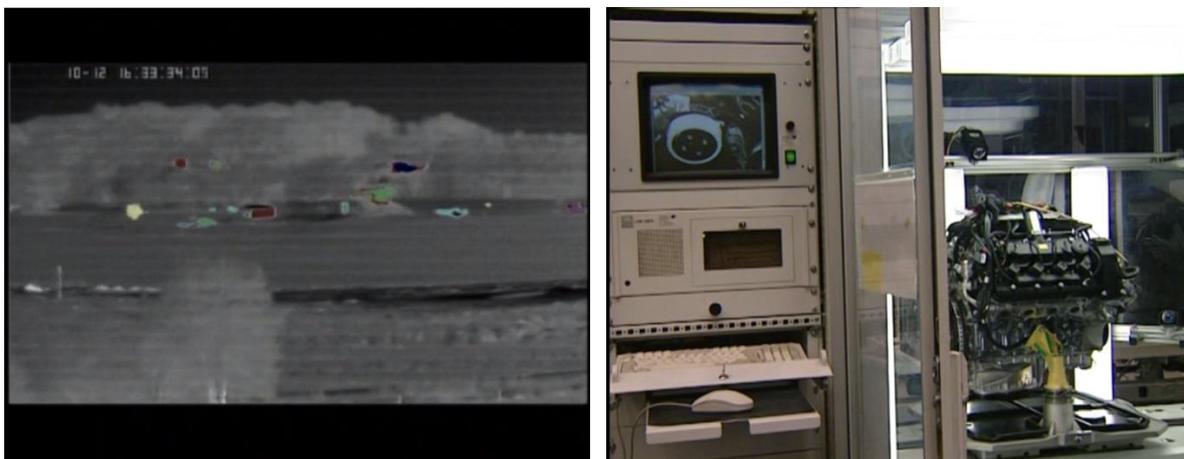
chegou a ser utilizado na II Guerra Mundial, mas a miniaturização da câmera de televisão foi um grande passo tecnológico. À diferença dos fabricantes de mísseis, os instaladores dessas câmeras não continuaram seus trabalhos nos Estados Unidos, senão na indústria televisiva da Alemanha Ocidental (FAROCKI, 2004e, p.448).

Teoria sócio-política com as imagens operativas: na fábrica, sociedade disciplinar; fora dela, sociedade de controle – “A fábrica é um lugar sob vigilância, de constante iluminação e regras fixas”. Fora dela, “os detectores têm que ser aperfeiçoados ou então o mundo inteiro tem que se adaptar às condições da fábrica” (comentários). Obviamente, Farocki dialoga com as noções de sociedade disciplinar e de controle de Foucault e Deleuze. O mundo fora da fábrica é impossível ser controlado pela onividência e onipresença dos dispositivos que podem estruturar os ‘corpos úteis e dóceis’ dentro da fábrica. O *panóptico* estendido ao mundo todo é algo impraticável. Nos territórios extra-fábrica, os dispositivos de imagens operativas agem de outra maneira: por modulações, cifras, fragmentações, monitoramentos, ordens em escala e estatísticas (seguem imagens de dispositivos de guerra para visão e identificação de elementos em ambientes nos períodos noturnos). Apesar de métodos diferentes, ambos os regimes impetram a mesma ação produtiva para a conquista de ambientes – *reconhecer e perseguir*<sup>138</sup>. Reaparecem então imagens de máquinas de visão em linha de montagem de fábricas automotivas (17’). Em uma esteira de produção, os produtos (estruturas de motores) estão sendo deslocados e realocados de forma precisa, a partir das câmeras operativas. Tais imagens são pretexto para Farocki ressaltar uma citação: “Como dizia uma canção de soldado: ‘nem todas as balas atingem o alvo’; [No entanto], um projétil que corrige sua própria trajetória é quase infalível” (comentário). O sutil comentário procura repetir um argumento já evidenciado em *Como se vê: a indústria e o exército*, sempre que possível, substituíram (e

---

<sup>138</sup> O poder de “conquista integral dos ambientes”, questão tão premente hoje, foi um dos grandes espólios do século XX, como lembrou Sloterdijk (2003, p.47): “O século XX passará para a memória histórica como a época cuja ideia decisiva da guerra já não é mirar ao corpo do inimigo, senão ao seu meio ambiente. É aqui o pensamento fundamental do terror em um sentido explícito. Seu princípio básico foi profeticamente anunciado por Shakespeare na boca de Shylock: ‘Arrebatas minha vida quando me arrebatas os meios que me permitem viver’”.

aperfeiçoaram) as tarefas realizadas por humanos. Estas ações satisfazem necessidades econômicas e estratégias militares sempre audaciosas.



Fotogramas – Dois modelos: visão fora e dentro da fábrica

Para obter a forma contemporânea de *controle* dos territórios “extra-fábrica”, as câmeras operativas dos mísseis se tornaram cada vez mais “aproximativas e inteligentes”. Para exemplificar isto, Farocki nos mostra outro vídeo institucional militar, um vídeo do míssil americano GAM-63 Rascal (1951) em ação (25’)<sup>139</sup>. Com este, o cineasta quer destacar a presença de uma inovação: o uso de *câmeras aproximativas*, que detectam e perseguem os alvos em movimento, produzindo uma “cena de ação”. Após, observamos um estudo do estado da arte (militar e civil) das atuais “imagens inteligentes”, isto é, das máquinas de visão integradas com inteligência artificial, que coletam e processam variadas informações<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> O míssil supersônico Rascal é o primeiro míssil nuclear teleguiado e um dos primeiros projetos americanos de desenvolvimento de mísseis supersônicos. Desenvolvido pela *Bell Aircraft Company*, tal artefato foi testado e redesenhado, no entanto, seu uso prático nunca ocorreu (o projeto ficou defasado e foi abandonado em 1958).

<sup>140</sup> O documentário emprega, primeiro, uma câmera de míssil com varredura (rastreamento por escaneamento a laser), esta vem acoplada com câmera de movimento “ocular”, sendo capaz de produzir e enviar um mapeamento digital à base, antes que ele atinja o alvo; após, assistimos a um robô (civil) com câmera que percorre o corredor de um prédio, sendo este capaz de ler inscrições, identificar objetos e definir rotas; por fim, outro escaneamento a laser (civil), capaz de estabelecer medições arquitetônicas, processar os dados e projetar em 3-D toda a estrutura.



Fotogramas – Escaneamento a laser civil-militar (câmera de varredura de míssil e imagem de varredura em ponte urbana)

Imagens operativas e guerra “sem humanos” – O ato de reconhecer e perseguir é um movimento de *dispor* apenas aquilo que interessa, de modo a categorizar, enquadrar e digitalizar um ambiente. As imagens operativas utilizadas na guerra podem “apagar” os rastros do humano na paisagem. “Mesmo existindo o ser humano, ele não está no cômputo da guerra” (comentário). Não por menos, a situação extrema, laboratorial e midiática de uma guerra emblemática como a Guerra do Golfo foi motivo para declarações que julgavam a veracidade de sua própria existência<sup>141</sup>.

O novo paradigma das guerras empreendidas pelos países ricos é o de estabelecer guerras *sem dispor* seus soldados no campo de batalha, buscando também, na medida do possível, tratar os oponentes como meras contabilidades virtuais de guerra. Farocki (2001c), citando Klaus Theweleit [1991], comenta da seguinte forma o problema que Baudrillard evidenciou sobre a Guerra do Golfo – generalizando para toda a sociedade:

---

<sup>141</sup> Como ficou conhecido, Jean Baudrillard praticou abertamente a seguinte tese: “Posto que esta guerra já estava ganha de antemão, jamais saberemos que marca poderia ter tido se houvesse existido. [...] Vimos que marca tem um processo ultramoderno de eletrocussão, de paralisia, de lobotomia de um inimigo experimental fora do campo de batalha, sem possibilidade de reação. Mas isto não é uma guerra. Do mesmo modo que 10.000 toneladas diárias de bombas não bastam para fazer que isto seja uma guerra. Iguamente que a transmissão ao vivo via CNN, o tempo real da informação não basta para autenticar uma guerra” (BAUDRILLARD, 2001, p.65).

As imagens computadorizadas de guerra extinguem a diferença entre eventos simulados e reais, a diferença entre o tempo histórico e o tempo tecnicamente/eletronicamente simulado. Isto torna potencialmente impossível decidir se algo ocorreu e o que ocorreu, no mesmo instante em que vemos. As pessoas que morreram no Iraque em tempo real, sob as bombas fílmicas já estavam sendo tratadas pela maquinaria como pessoas simuladas. A censura militar decidiu nada menos do que somente mostrar este caso, sempre que possível. O que isto significa é tanto a abolição da 'imagem autêntica' e a abolição dos olhos como o órgão que testemunha a história.

Três terminações: produção e destruição; exploração do trabalho; guerra sem adversários – A demarcação da chegada da era eletrônica nos mísseis reproduz igualmente o horizonte de “mobilização infinita” da modernidade, como já sabemos: a constante produção e destruição do mundo; e o esvaziamento do caráter ético-político delas<sup>142</sup>. Afinal, “para que serve as manobras [dos mísseis]?” (comentário). Resposta: para produzir, por meio de máquinas de visão na ponta deles, a observação, a informação, o mapeamento durante o trajeto e a comprovação da eficiência de destruição, ao final. A manobra é um *valor agregado* de produção antes da destruição.

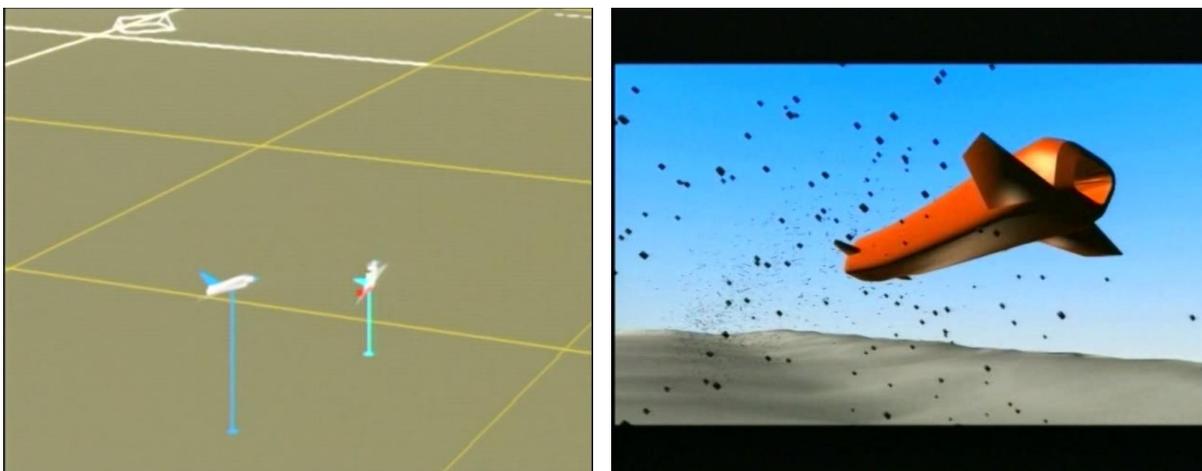
Ora, se há uma relação entre a produção e destruição, há também uma guerra que estimula o desenvolvimento tecnocapitalista. Listagem rápida de Farocki de algumas inovações unicamente ocorridas na II Guerra Mundial: computador, televisão, emissão de ondas curtas, estereofonia. Ele nos faz então cogitar: “Terá que haver mais guerra para o desenvolvimento tecnológico no futuro? Ou será que as guerras no computador serão suficientes?” (comentário).

Após o comentário acima, Farocki afirma: “Uma outra ligação: por cá [países ricos] elimina-se o trabalho manual sendo os mesmos transferidos para os países pobres [...] Hoje em dia, há mais guerra nos países pobres do que nos países ricos” (comentário). Em outras palavras: exporta-se para longe o labor

---

<sup>142</sup> J. D. Bernal, estudioso da história das ciências, havia observado da seguinte maneira a chegada do século XX: “Toda e qualquer tentativa para estudar o crescimento da ciência e as suas relações com a indústria durante o século XX deve incluir explicitamente os efeitos da guerra. [...] Uma guerra que se faz premindo botões permite a homens bem intencionados e aparentemente civilizados perpetrar com a consciência perfeitamente tranquila os massacres mais pavorosos, já que nunca lhes chegam a ver os efeitos” (BERNAL, 1969 [vol. IV], p.842; 849).

manual exaustivo e mal pago do mesmo modo que se exporta a violência e a destruição da guerra aos países/cidades pobres. Assim, a nova guerra desenvolvida pelos países ricos segue o curso de inovações da era do *cyberwarfare* – de circuitos integrados de vigilância e de comunicação, de organização multifuncional. Isto os coloca tanto dispondo de uma poderosa arma de ataque como de defesa. Farocki expõe esta ideia empregando, por fim, a simulação virtual de um contra-míssil de última geração – vemos o contra-míssil se fragmentar ainda no ar, lançando milhares de objetos a fim de avariar e derrubar o míssil inimigo. “As armas sofisticadas produzidas nos países ricos não encontram nenhum adversário à altura” (comentário).



Fotogramas – Guerra virtual dos países ricos: cenários sem humanos (diagramação em *cyberwarfare* e simulação de míssil-e-contra-míssil em ação)

## V – TRABALHO E TECNICIDADE

### Obras analisadas:

Georf K. Glaser – escritor e ferreiro (*Georg K. Glaser - Schriftsteller und Schmied*, 1988, 44')

Sobre “*Song of Ceylon*” de Basil Wright (*Über ‘Song of Ceylon’ von Basil Wright*, 1975, 25')

*Entre duas guerras* (*Zwischen zwei Kriegen*, 1978, 83')

*Um novo produto* (*Ein neues Produkt*, 2011, 50')

Sauerbruch Hutton Arquitetos (*Sauerbruch Hutton Architects*, 2013, 73')

Análise pormenorizada: *Intersecção* (*Schnittstelle*, 1995, 23')

A filosofia do *homo faber*, ou do *ser prometéico*, dominante no mundo moderno, é problemática a partir do momento em que permanece em uma glorificação da utilidade. Hannah ARENDT (2007, p.167), argumentava que “[...] a utilidade, quando promovida à significância, gera ausência de significado”. Assim, o encanto ingênuo do *ser prometéico* estaria em uma incapacidade de compreender e dar verdadeira significação ao mundo, transformando a natureza em simples “meio” e o mundo estritamente antropocêntrico e apolítico. No século XX, o processo histórico de automação, de industrialização do pensamento e de mudanças do *fazer-trabalho* (anteriormente proveniente de técnicas artesanais), acabou tendo saldos problemáticos de *perda da experiência*, de aumento da violência e de alienação política diretamente a partir do trabalho. Em Farocki, esta ideia de “perda da experiência”, como em H. Arendt, não é evidentemente acompanhada de um diagnóstico ingênuo, descuidado e conservador. A crítica da automação do cineasta se centra naquilo que representa a “obsolescência do humano” no plano propriamente histórico e político – apartando-se, como já dissemos, de uma enunciação e distinção a-históricas, ontológicas, metafísicas. Farocki é, propriamente, um pensador que adquiriu experiência e sensibilidade ativando e problematizando ininterruptamente sua manualidade e tecnicidade em uma determinada arte (cinema) constituída no seio do industrialismo do século XX. Ele compreende que o tema obsolescência e a crítica da automação não se afirmam via simples preocupação com uma “completa desaparecimento do humano nos meios de produção” (FAROCKI, 1993a, p.77), mas por uma *possibilidade de perda das positivities da experiência*; diríamos, de individuação; ou ainda, do perigo da vida administrada interromper a autenticidade para o *saber-viver* e *saber-fazer* das populações.

“A fábrica de ideias não é senão como a peça de um mestre tecelão”, era o seu comentário no filme *Como se vê* (1986). Seu elogio à manualidade e tecnicidade presente no filme sobre o escritor G. Glaser – Georf K. Glaser – escritor e ferreiro (1988) – decorre deste sentido. Glaser apreciava seus martelos, cunhas, maçaricos e modeladores do mesmo modo que sua mesa, papel e lápis. Um artesão, dois afazeres: ferreiro e escritor. Foi um mestre tecelão de

palavras e um mestre tecelão de metais que pôde se aproveitar de uma temporalidade e conhecimento cada vez mais raros, interrompidos. Farocki, artista de vanguarda, queria fazer o mesmo, mas já com os pés em um mundo muito mais industrial, tentando assim sempre encontrar a seriedade, autenticidade e atualidade de uma estética-política já inserida no industrialismo, no seio da gênese da era eletrônica.



Fotogramas – Georg Glaser: *manual-e-técnica do ferreiro e escritor* (Georg Glaser, 1988)

Revisando a obra de Marx, Simondon (1989) argumentou que a alienação do trabalho mais fundamental, aquela que leva propriamente a uma proletarização, estaria na alienação do ser humano com suas próprias ferramentas, ou seja, com a tecnicidade de sua época. Tal alienação é mais problemática na medida em que pode atingir a todos, independentemente da noção de *classe social*. Em reciprocidade ao entendimento acerca do trabalho e tecnicidade de Simondon, Farocki analisaria o pioneiro documentário de Basil Wright, *Song of Ceylon* (1934), a partir de uma crítica cinematográfica em vídeo (*filmtip*). *Sobre 'Song of Ceylon' de Basil Wright (1975)* é, fundamentalmente, uma análise com base na estrutura de montagem e dos enquadramentos de câmera. Farocki procura entender como Wright conseguiu construir signos e contrastes que expressam, entre outras coisas, uma problemática da *violência* causada pela introdução de uma tecnicidade alienígena e totalmente hostil aos costumes dos habitantes da ilha de Ceylon (atual Sri Lanka). Os ritos

religiosos budistas e representações da natureza se confundiam com a manualidade e tecnicidade de pesca, agricultura, cerâmica, tecelagem, marcenaria, de ensino nas escolas, de danças etc. Farocki esboça desenhos a fim de estudar e mostrar como Wright soube magistralmente explicitar, com sua câmera e montagem, os hábitos-gestos e técnicas dos habitantes da ilha. Um mundo *dissonante* surge com a chegada da colonização britânica na ilha. Ali, naquele momento histórico, as individualizações técnicas, psíquica, coletiva se encontrariam em *curto-circuito* a partir das imposições do comércio mundial. No filme, assistimos a um vagão em marcha e a paisagem passando a passos largos. É o sinal do comércio inglês prosperando. Ouvimos um som dissonante radiofônico, e a voz do narrador: "new carrying, new roads, new buildings, new communications, new development" (comentário). O mercado internacional já tinha um braço na ilha e, assim, as imagens desenfreadas de comandos eletrônicos, quadros de controle e de operadores sentados trabalhando em frente às máquinas contrastavam com as da população, agora proletarizada – na lavoura, fábrica e porto.

Em *Entre duas guerras (1978)* Farocki estudou as transformações da manualidade e tecnicidade da Alemanha, na mesma época em que a colonização britânica entrou na ilha de Ceylon (nas décadas de 1920 e 1930). Como já notamos, o filme ficcional de Farocki perfaz reflexões sobre a alteração dos hábitos da população alemã, durante a ascensão do nazismo. O Estado nazista provocaria um grau extremo na alienação do trabalho, ao elaborar um plano de absorção integral e exaustiva da população, destruindo qualquer manualidade e tecnicidade que não fosse um "apêndice" da máquina totalitária.

Em tal época, a racionalização da produção se torna uma arregimentação dos trabalhadores (mental e braçal). A exigência de eficiência máxima reduz o fazer humano a um mero utilitarismo organizado pelo Estado. A integração das indústrias a um sistema de produtividade civil-militar, argumentou Sohn-Rethel, somente foi garantida a partir do compromisso das indústrias e setores agrários com o regime de Hitler. Um compromisso no qual o complexo industrial energético e siderúrgico – do carvão, da construção civil e

da aço – teve papel crucial. Farocki encena o sonho de um jovem trabalhador, personagem que começa a compreender os motivos do casamento do Estado totalitário com o capitalismo. Um pássaro negro aparecerá ao lado da cama do jovem, realizando um gesto que revela o mundo sinistro reservado à população em um futuro bem próximo. O jovem descreveria da seguinte maneira o fato ao seu amigo: “Eu tive um sonho ontem à noite. Eu sonhei com um pássaro, que bota ovos e começa a chocá-los. Então ele ficou com fome. E bicou o primeiro ovo, ingerindo-o até esvaziá-lo. Depois de um tempo, tal afazer tinha abatido tanto o pássaro que ele abriu o próximo ovo... E no sonho eu senti que eu era o pássaro, botava ovos e queria chocá-los; tinha que comer a ninhada, e assim comeria todos eles”. O *sonho destruidor* do jovem será um símbolo eficaz e inteligente. Um pássaro que come seus próprios ovos; uma retomada trágica e invertida do *sonho criador* do cientista F. A. Kekulé (1829-1896). Kekulé foi quem descobriu as ligações covalentes que formavam a tetravalência do carbono, conhecimento fundamental para o desenvolvimento moderno da siderurgia. O cientista sonhou com “a serpente que come o próprio rabo” e, com isso, pôde solucionar o problema da ligação química. Em Farocki, o sonho seria o modelo elegíaco do ciclo de produção e destruição que percorre a totalidade do filme – explicando a *perda da experiência* e o processo de desindividuação coletiva investido na sociedade alemã.



Fotogramas – *Tecnica para a arregimentação total do trabalho* (Entre duas Guerras, 1978)

Em 2011, com o documentário *Um novo produto*, o tema tecnicidade/trabalho volta a ser destacado, mas em uma situação bastante diferente da Alemanha nazista. No século XXI, a democracia capitalista da Alemanha faz dela um país em plena reestruturação urbana, e de mudanças nas estruturas sociotécnicas que organizam o mundo do trabalho. Farocki visita as corporações que estão se instalando no *HafenCity*, um projeto de reurbanização do antigo porto de Hamburgo, com a inauguração de escritórios, hotéis, lojas, edifícios oficiais e áreas residenciais. O documentário acompanha o *brainstorming* de consultores e empreendedores a fim de definir o conceito e as disposições práticas do “novo *layout* de trabalho” da empresa Vodafone. A tecnicidade do trabalho no planejamento dos escritórios se transformará em um “campus”, de modo a se inserir ao modelo flexível de redes (*coworking*). A partir de animações em 3-D, assistimos aos novos arranjos dos escritórios. Esses buscam se adaptar de acordo com as necessidades diversas do tecnocapitalismo contemporâneo. De tal modo, o novo *layout* pretende também eliminar ao máximo os espaços reservados ao uso privado. O grupo exalta um ideal que até mesmo pequenos espaços para flores, cartões postais e fotos familiares se tornam inviáveis. É uma nova “cultura corporativa” nascente, na qual o modelo de organização do trabalho taylorista é julgado ultrapassado. O grupo discute expressamente a ambição de uma divisão de trabalho “fluida”, com o trabalhador “livre” – mas que esteja com a alma da empresa presente em todos os lugares. “Estamos a pensar a própria vida privada dos funcionários”, diz um dos consultores. Para o consultor, não havia dúvida: é perfeitamente possível um modelo descentralizado, em que permitem modulações e controles a partir da tecnicidade propiciada pelos dispositivos eletrônicos contemporâneos. Será então a empresa e não mais o Estado doutrinário – como vimos no filme anterior – que adquire o papel de “guia” e “controlador” da tecnicidade e manualidade das populações. Inusitadamente, na visita de Farocki às instalações da Unilever, encontramos uma absoluta indistinção dos *designs* e arquiteturas dos espaços de trabalho, turismo e shopping. Todos começam a ser uma e a mesma coisa.

É uma espécie de “socialismo capitalista”, disse Farocki (2013a, p.286), em entrevista, procurando evidenciar que ali se busca um “sentimento de comunidade”. Nos discursos da reunião, nos vídeos de divulgação da empresa de consultoria e nos ambientes visitados por Farocki, observamos como os escritórios de grandes corporações anseiam que altos funcionários participem como se estivessem em uma hierarquia plana, sem relógios de pontos e protocolos. Querem que estes sejam “criativos e livres”, porém na medida em que possam controlar e cancelar os limites entre o trabalho e o não-trabalho. Perguntado sobre qual seria o “novo produto”: “o porto? O escritório? Os funcionários?”. Farocki respondeu: “Provavelmente, o último. Nestas empresas são projetados os novos modelos de vida e trabalho” (FAROCKI, 2012c). Em outra entrevista, ele ainda complementaria:

Ao observar a atividade deste grupo de consultoria chega-se à conclusão de que somente uma sociedade extremamente rica pode dedicar tanto esforço a organizar o trabalho administrativo e a colocar em palavras sua organização. Tem que ser uma sociedade muito rica, uma sociedade na qual seja possível (e esse é um dos postulados do grupo consultor) avaliar os funcionários de uma empresa não somente para que alcancem objetivos comerciais, senão também para que eles possam obter um *work-life-balance*, ou seja, tenham tempo para sua família e cuidado com a vida profissional. Ao mesmo tempo, na Alemanha, aumenta-se o número de pessoas que trabalham por um salário que não lhes permite viver. O crescimento da riqueza da sociedade conduz ao crescimento da desigualdade (FAROCKI, 2013a, p.287).

No último documentário de sua carreira, *Sauerbruch Hutton Arquitetos* (2013), Farocki voltaria a pensar a questão manualidade e tecnicidade. O filme, porém, distinguir-se-ia pela empatia de Farocki com as imagens captadas. Como relatamos em outro momento, o documentário mostra os trabalhos da empresa de arquitetura Sauerbruch Hutton em diferentes locais, em Laval e Strasbourg (França), Veneza (Itália), Potsdam (Alemanha), e em diferentes estágios de operações – de idealização, de criação de maquetes, de edificação e de design de móveis e acessórios. Um arquiteto projeta, supervisiona e executa obras; uma profissão que pode mobilizar conjuntamente

as ocupações de artista, tecnólogo ou engenheiro, artesão, urbanista e ecologista, intelectual e curador. É, por excelência, uma profissão distinta – no sentido de que se pode compor trabalhos manual e intelectual na tecnicidade de uma época. No documentário, visualizamos assim um pouco de cada ocupação: o artista realizando um croqui; o tecnólogo ou engenheiro decidindo os melhores materiais; o artesão fabricando maquetes e modelos de maçanetas e cadeiras; o urbanista e ecologista discursando sobre a relação da arquitetura com o entorno e a economia de energia e água do empreendimento; ou ainda, o intelectual e curador justificando suas ideias e debatendo com a população interessada sobre o que concerne.

Para Farocki, *Sauerbruch Hutton* e *Um novo produto* eram, portanto, ambos filmes sobre *design* e arquitetura. Contudo, eles se divergiam em relação às formas de trabalho e visões de mundo.

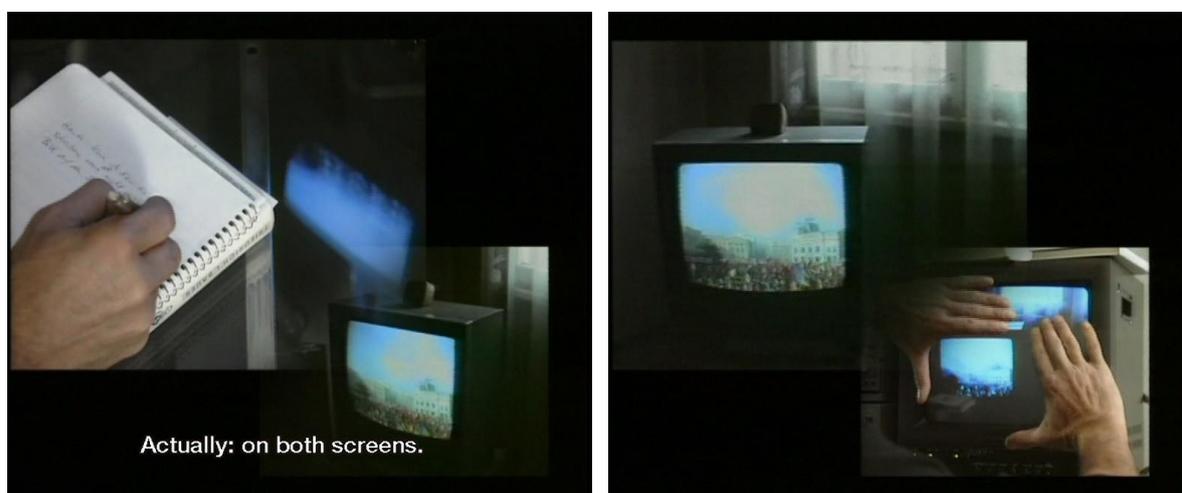


Fotogramas – tecnicidade e trabalho em ambiente corporativo (*Um novo produto*, 2009) e em grupo de trabalho (*Sauerbruch Hutton Arquitetos*, 2013).

### ***Análise pormenorizada - Intersecção (1995)***

Em *Intersecção*, Farocki se põe a falar sobre seu próprio *trabalho* e *tecnicidade* – uma atitude que se mostraria produtiva para o cineasta refletir, em sentido amplo, sobre sua concepção e método. Para tanto, diferentes obras de sua carreira são citadas, analisadas e comparadas em trechos emblemáticos-filosóficos, utilizando-se, pela primeira vez, sua proposição de discurso visual de *montagem suave*.

Materialidade analógica e eletrônica – Ouvimos primeiramente um comentário que ficou célebre na obra de Farocki: “não posso escrever uma frase sem uma, duas imagens na tela” (1’). O encontro do pensar literário e cinematográfico é uma atividade constitucional na concepção teórica e metodológica que Farocki praticou, como já abordamos suficientemente na tese. As anotações do cineasta começam pela análise da atitude do câmera amador Paul Cozighian em Bucareste (imagens empregadas em *Videogramas de uma revolução*). De seu apartamento, Cozighian havia mostrado a realidade que estava sendo midiaticizada pela televisão estatal com aquilo que acontecia nas ruas.



*Fotogramas – pensar literário e cinematográfico*

Com estas imagens Farocki procura evidenciar como seu pensar literário e cinematográfico não estão separados da materialidade do filme e do vídeo (3’). Analisar as imagens de Cozighian envolve um olhar atento para aquilo que está “contido” nas imagens. As anotações vêm de tal processo. Assim, as imagens do trabalho em uma mesa da edição cinematográfica são contrastadas com as da mesa de edição de vídeo. No primeiro caso, o trabalho com a película de cinema exige uma habilidade diretamente manual; um manusear que guarda referência com a era mecânica – com correias de transmissão, máquinas de corte, alavancas, acessórios. No segundo caso, estamos na era eletrônica. O aparecimento da mesa de edição eletrônica de

vídeo significou a dispensa de funções manuais, principalmente de tato. Faz-se um corte imaginário (virtual) na fita de vídeo e se estabelece um ambiente de trabalho a partir de teclas e botões bastante miniaturizados (se comparado com as peças da era mecânica).

No paradigma da *era mecânica*, a materialidade do filme passava pela base material – visível, tátil – da fita magnética (“essência”) e o montador trabalhava manualmente em uma projeção (“aparência”): *aqui*, diz Farocki, *essência e aparência se diferenciam*. No paradigma da *era eletrônica* – com o vídeo eletrônico –, o montador permanece em um vínculo visual abstrato, uma vez que ele não se tem mais o contato tátil com a materialidade fílmica: *aqui*, *essência e aparência se coincidem*. Com isso, Farocki quer nos revelar como tais mudanças de paradigmas tecnológicos expressam dimensões de *amputação e extensão*<sup>143</sup>.



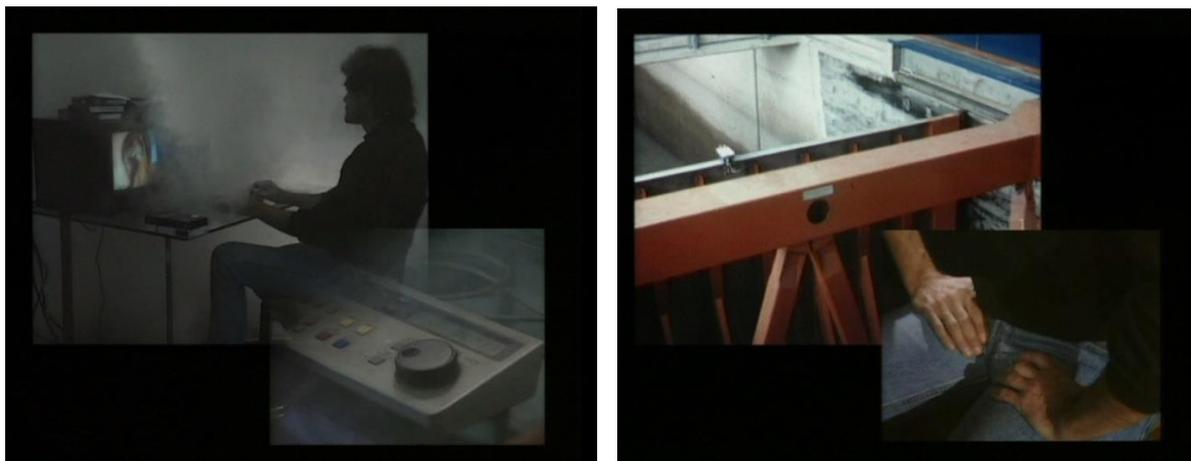
Fotogramas – materialidade do filme e virtualidade do vídeo

---

<sup>143</sup> “De acordo com Mcluhan, mídias são pontos de *intersecção [Schnittstellen]* entre tecnologias, por um lado, e corpos, por outro lado. [...] Essa conexão entre tecnologia e fisiologia, que não é simplesmente dialética, mas sim direta, deve ser gravada e estendida. [...] De acordo com o modelo de analítica de stress, que tinha acabado de ser descoberto na época, próteses técnicas de um órgão sensorial – em outras palavras, mídias – são especificadas por substituir uma função natural ou fisiológica, e a função biológica em si mesmo atua como objeto de substituição: um olho que está armado com lentes ou vidros (uma bela expressão) executa uma operação paradoxal, de acordo com Mcluhan, na medida em que estende e amputa, ao mesmo tempo” (KITTLER, p.29 in: RODRIGUES, 2013).

Gestos de reminiscências a partir de filmes – Como ligar uma imagem a outra? (5'). Farocki permanece na mesa de edição eletrônica e explicita a pergunta essencial do *trabalho* de montagem (suave): 'poderia esta imagem se ligar a esta outra?'. Segue uma imagem da fita de vídeo VHS de *Fogo Inextinguível* (1969) entrando no equipamento de reprodução de imagens. Como sabemos, a cena inicial do filme (a demonstração da ação do Napalm a partir da queima de um cigarro no próprio punho), é comparada com o mesmo braço atual, ainda com a cicatriz daquele gesto: as duas imagens se ligam como uma "prova"; autenticidade do passado e futuro de um gesto. Farocki *repete em eco* a leitura da denúncia do vietcongue. Tal ato quer simular problema de representação sobre a ação do Napalm na população que ele encarou anos atrás: "Quando ele [o próprio cineasta] realiza esta fala, o autor queima a si mesmo, embora somente em um pequeno ponto. Aqui também [mostrando o braço], somente um pequeno ponto nos faz retornar ao mundo real" (comentário).

"A montagem poderia ser equiparada a um experimento científico?" (9') – A esta pergunta, o cineasta imediatamente nos dá a razão pela qual a resposta seria negativa: "no experimento científico não pode haver contato manual; a ciência moderna é puramente intelectual" (comentário). Ao mesmo tempo em que apresenta esta afirmação, a sala de montagem é tomada por uma cortina de fumaça, levando-nos inevitavelmente a pensar em sua resposta e em sua proposição, que poderia ser: 'ora, o meu *pensar-operar* é indissociável de um *fazer manual*; não seria eu, antes de tudo, um xamânico moderno ao invés de um cientista?'. A imagem do laboratório simulador de ondas de *Imagens do mundo e inscrição de guerra* (1988) aparece então em paralelo à outra. Vemos uma imagem das mãos de Farocki apoiadas nas pernas, o que reforçaria a ideia anterior: 'revoga-se o contato corporal, isto é, revoga-se o *pensar-operar* em um experimento científico'.



*Fotogramas – laboratório de montagem vs. laboratório científico*

O modelo do fazer da sociedade industrial capitalista posto em exame – Farocki retorna o tema do laboratório químico em *Fogo inextinguível* (1969) (10'), gerando a ocasião para lembrar uma característica fundamental da estética do distanciamento – aquela na qual a representação é sempre um *modelo* que deseja ser vista como tal (*não-ficcionar*). Ora, o laboratório, a oficina e o escritório criam o modelo de manualidade-tecnicidade na sociedade industrial do século XX.

Contudo, qual seria o método para um modelo “fisionômico” da sociedade industrial? Esta seria a pergunta intrincada de Farocki, quando busca pensar a questão emblemática-filosófica de outra obra do mesmo ano de 1995, *Trabalhadores saindo da fábrica* (12'). Para ele, se observássemos como procederam os historiadores da arte, teríamos um aporte. Estes evidenciaram uma mudança de paradigma na estátua grega do jovem Crílios. Nesta estátua, pela primeira vez, uma representação humana em pé apresentava uma diferença de pesos entre o lado do corpo relaxado e o outro que sustentava. Uma *isonomia não tão regular*, portanto. Foi assim que os gregos expressaram na arte o sentido de liberdade que eles queriam que houvesse no corpo do cidadão na também *isonomia não tão regular* da cidade. Ora, os corpos estão “livres”, mas “imerso em campos de forças opostos” (comentário), isto é, imersos em classes sociais, diferenças de gêneros, econômicas, culturais. Assim, para Farocki, as imagens coletadas do portão da fábrica da Ford constituiriam,

portanto, o signo do 'campo de forças opostas' que configura a alienação manual-técnica – mesmo que de diferentes maneiras – do proletário e capitalista.

Manualidade-tecnicidade na montagem: ciência ou xamanismo? – Em 1977, durante a realização do filme *Entre duas guerras* (1978), tínhamos o exemplo da *montagem de ideias* de Farocki. Nesta ficção, não apenas a pós-produção na sala de montagem, mas o próprio roteiro e cenário satisfazem isso. Em tal filme, a cena emblemática-filosófica que o cineasta nos exhibe é aquela em que ele mesmo esteve em cena, com tesoura em punho, recortes fotográficos sob a mesa e coleta na parede, anunciando as conjunturas e premissas de um *montador* “independente” na Alemanha Ocidental na década de 1970. Farocki rememora esta passagem do filme (15'), pronunciando, após: “Às vezes eu acho que aprendi coisas na sala de montagem que nunca saberei explicar a ninguém, como os matemáticos que não podem encontrar alguém para contar sobre seu trabalho” (comentário). Vemos então o *fazer manual-técnico* do montador Farocki, em seu “demorado processo”, minucioso, de análise e transferência de imagens de um *display* ao outro, sem ainda dispor da adição dos comentários de texto. Como sabemos, a montagem não tem verdadeiramente uma gramática, leis, premissas etc.; ora, como explicitar tal coisa de forma *científica*? E, pensando, derradeiramente, o método-estilo horizontal, transversal e transindividual de Farocki não teria, em última instância, um *valor mágico*?<sup>144</sup>.

Por conseguinte, Farocki corretamente localiza o ponto de referência histórico mais significativo para avançar em suas reflexões, procurando comparar/aproximar o *operar* de montagem com a máquina criptográfica *Enigma*, usada pela Alemanha, na II Guerra Mundial (21'). A partir de imagens de suas mãos utilizando tais máquinas, ele comenta:

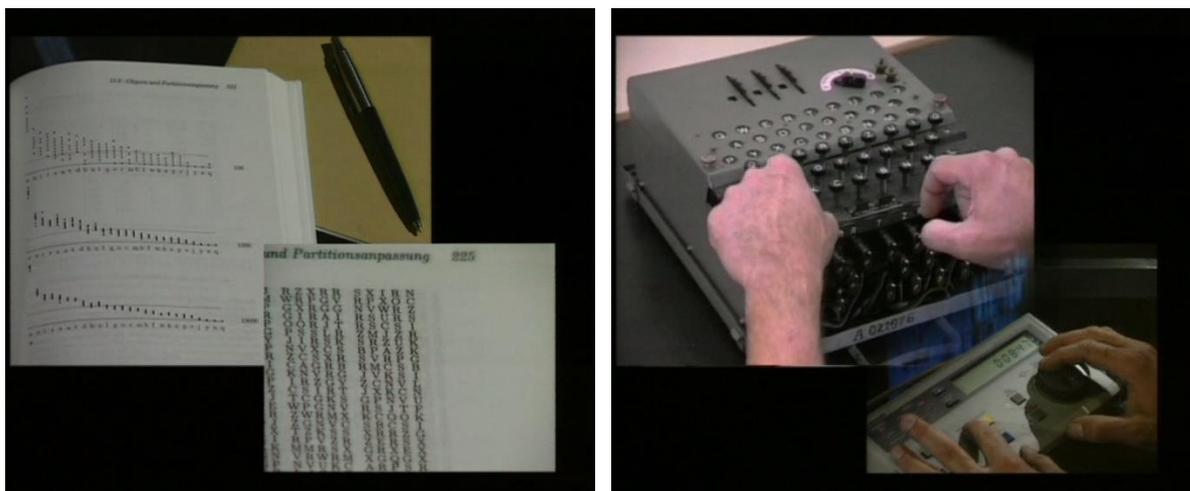
Quando você tecla na máquina [*Enigma*], você dispara um impulso elétrico que viaja por um certo caminho, de acordo com a posição do

---

<sup>144</sup> A seguir, na conclusão desta tese, sobre a tecnoestética em Farocki, discursaremos acerca desta questão que, por diversas vezes, direta e indiretamente, o cineasta nos faz refletir.

cilindro, e permite a iluminação de uma letra diferente. Durante a II Guerra Mundial, a Inglaterra teve sucesso em construir uma máquina capaz de quebrar o código alemão. Liderado por Alan Turing, eles construíram uma mega-calculadora, a qual foi significativa para o desenvolvimento do computador. Alan Turing se encantava em perceber o intelecto humano como uma máquina. Ele desejava que ele mesmo pensasse como uma máquina (comentário).

A *máquina de Turing* produzia diametralmente uma espécie de “maiêutica instrumental”, isto é, um conhecimento gestado diretamente em conexão com a máquina, estando inseparável das regras de permutação, combinação, recombinação que o “programa providencia e ordena” (comentário). *Enigma* utilizava os códigos de uma forma que alternava entre racionalidade e misteriosidade, industrialismo e magicismo, constituindo, antes de tudo, uma moderna *máquina de codificação-e-descodificação*, dentro de um *modelo não-semântico* preconizado pelo protótipo do código Morse<sup>145</sup>.



Fotogramas – Modelo pós-semântico (codificação) e montagem

<sup>145</sup> “[Com o protótipo de Morse], pela primeira vez uma escrita era otimizada com base em critérios técnicos, sem consideração pela semântica, embora não fosse ainda chamada de Código Morse. [...] Desde então chama-se ‘descodificar’ e ‘codificar’, àquilo que outrora se designava como ‘decifrar’ e ‘cifrar’. Todo o código que o computador hoje em dia processa está sujeito portanto ao teste de Kolmogorov: é mau todo o *input* que é em si mesmo mais extenso que o seu *output*; no caso do ‘ruído branco’ são os dois igualmente extensos; finalmente, o código é elegante quando o seu *output* é muito mais longo do que ele próprio. O século vinte fez assim do *Code Condenser*, como uma espécie de alto princípio economicista do capitalismo, a plena consumação do rigor matemático” (Kittler, p.118 in: RODRIGUES, 2013).

Montagem como uma espécie de xamanismo – Sabemos que o século XX disseminou a nova tecnicidade *foto-cine-fono-gráfica* como suporte da memória. Essa se caracterizou como máquinas de codificação-descodificação, de reprodução analógica e digital, que permitiram processos de descrição, formalização e discretização espacial-temporal dos comportamentos humanos (linguagem, gesto, cálculo). Tal fato, que representa mudança nas formas de memória, antes baseada em suporte da memória literária, modificou o valor da *Bildung* constituída no século XIX<sup>146</sup>.

Ao lembrar o contexto histórico de Turing, Farocki procura lembrar que não quer realizar uma digressão de seu tema central: “Este filme não é uma biografia de Alan Turing nem um filme de espionagem” (comentário). Ora, o que lhe interessa propriamente é a apreensão do que vem a ser a montagem cinematográfica originada a partir deste novo fazer manual-técnico. O cineasta, como já apontamos, tinha registrado abertamente o significado genealógico da *sala de montagem* como uma *oficina*, enfatizando a etimologia que liga *oficina* com a palavra *bureau*, que a coloca inserida no ambiente de *burocracia* e que, no entanto, não deixa de realizar uma *produção de sentido*. Agora, em *Intersecção*, esta produção de sentido é vista sob o domínio de um trabalho de “analítica de transferência” (comentário) ou, como pensamos, de transindividuação de imagens transfiguradas em *códigos*<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> Sobre isso, Kittler lembraria e responderia àquela pergunta intencionalmente ingênua de Chris Marker, em *Sans Soleil* (1983): “‘Perdido no fim do mundo na minha ilha, Sal, na companhia dos meus cães que vagueiam, lembro-me daquele janeiro em Tóquio, ou melhor, lembro-me das imagens que filmei em janeiro em Tóquio. Elas se estabeleceram no lugar das minhas memórias, elas são as minhas memórias. Pergunto-me como se lembram as pessoas que não filmam, que não fotografam, que não registam sons; como é que a humanidade procedia para se lembrar” (Marker *apud* KITTLER, 1999, p.10). Ora, respondeu após Kittler, os “alfabetizados perfeitos de 1800”, isto é, estes dignitários de Goethe, Schiller e Cia. foram os que, naquela época, magnificamente exerceram e divulgaram todo o valor de reminiscência com a técnica da escrita (*Idem, ibid.*).

<sup>147</sup> Longe de uma definição semântica, um código – explica Galloway (2004, p.13) –, “é um processo básico: ele é analisado, compilado, processado ou orientado a objetos, e definido por padrões ontológicos [...]. É um circuito, não uma sentença. Código não é necessariamente uma linguagem; e certamente também não é um signo. Um código é uma série de engrenagens mecânicas ativadas, ou uma pilha de cartões perfurados que circulam através de uma máquina de leitura, ou um fluxo de pulsos-de-luz ou bits em um transistor ou em silício, ou um barril de interações de ligação entre fragmentos de DNA”.

Há sempre aquela natureza indecível, “aberta” no operar *transindividual* de Farocki. Na montagem, também já sabemos, a presença da burocracia, não deixa de ser um espaço de possível *produção de sentido*. Talvez seja isto que o fez se perguntar: “Esta sala de montagem seria um codificador ou um decodificador?”; “Estariamos diante de um decodificador de segredos ou um codificador?” (comentários). Ora, é diante do código, esta nova materialidade, que as *intersecções*<sup>148</sup> se (re)produzem. Ele se dispõe no operar os planos de *intersecções/códigos*, portanto. Decisivamente, longe da ciência; seguramente, próximo de um *xamanismo maquínico*<sup>149</sup>.



Fotogramas – Um operador-montador-xamanista?

## VI – GESTO E MEDIATIZAÇÃO

<sup>148</sup> *Intersecção* – “rubrica matemática: operação pela qual se obtém o conjunto formado pelos elementos comuns a dois outros conjuntos” (Dicionário Houaiss).

<sup>149</sup> Ao comentar o *videomaker* Bil Viola, Garcia dos Santos argumentou: “Viola é um xamã que recorre às máquinas eletrônicas como o feiticeiro dispõe de um arsenal de objetos e fetiches para invocar as forças e as potências, e canalizá-las com o intuito de empreender uma transformação” (Garcia dos Santos *apud* FERREIRA, 2006, p.9). Em relação a isso, deve-se entender que “[...] xamãs não são uma mistificação das máquinas, mas sim uma tecnologização da mística, uma concretização tecnológica [...]” (*Idem*, p.225). Estudando o operar dos DJ (*Disc jockey*) de música eletrônica, Ferreira mostrou como o xamanismo, enquanto *técnicas do êxtase*, opera e conjuga ritos e tecnicidades na produção de música. No cineasta-montador Farocki, a questão aqui poderá ser pensar que o operar com o universo dos códigos eletrônicos se desdobraria também em xamanismo, no qual movimentaria “[...] um conjunto de técnicas de ‘comutação de perspectivas’ radicadas no corpo concebido como *habitus* (‘um conjunto de maneiras ou modos de ser’), [um] ‘feixe de afecções e capacidades’, ‘origem das perspectivas’ [...]” (FERREIRA, 2006, p.233).

Obras analisadas:

*A entrevista (Die Bewerbung, 1997, 58')*

*Palavras e Jogos (Worte und Spiele, 1998, 68')*

*Como viver na Alemanha Ocidental (Leben – BRD How to Live in the FRG, 1990, 83')*

*O que há? (Was ist los?, 1991, 60')*

*Transmissão (Übertragung, 2007, 43')*

*Intervalo (Aufschub, 2007, 40')*

Análise pomenorizada: *A expressão da mão (Der Ausdruck der Hände, 1997, 30')*

A observação do gesto pode revelar qual tipo de atenção (ou de desatenção) está sendo despertada em algum trabalho ou evento, de uma pessoa ou grupo. Isto, inevitavelmente, evidencia o gesto no horizonte de um ambiente midiático. Como escreve Agamben (2008, p.13), “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal [...]. No cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registra a perda” (*Idem*, p.11).

Em consonância com a noção acima, em muitos documentários de Farocki, o objetivo foi justamente *mostrar a medialidade dos gestos*, procurando sobretudo o *estranhamento* destes – revelando suas potências ou impotências, seus valores elevados ou precários de transindividuações – psíquica, coletiva, técnica. A partir do legado de Simondon, sabemos que a atenção expõe a realidade da (trans)individuação (SIMONDON, 2005; STIEGLER, 2010). A política sobre a atenção é assim uma política sobre o gesto. O problema da *perda de individuação*, isto é, de desindividuação, é um problema da *perda do gesto*<sup>150</sup>: da esteriotipação ou alienação dos gestos psíquicos e coletivos.

Mas como estudar tal problema? Deleuze & Guattari (1995 [vol.1]) nos dão uma perspectiva, a partir de uma pergunta-chave: ‘O que você *faz* e o que você *diz*?’. Os *fazeres* e *dizeres* são ambos *gesticulações* que expõem agenciamentos de *conteúdos* (de *fazeres*) e de *expressões* (de *dizeres*). Do lado dos conteúdos, os gestos revelam as animações e conjugações da mão, da ferramenta e da sociedade (“máquina social”). Aqui a mão não é apreendida como simples órgão, mas como codificação. ‘A mão como forma geral de

---

<sup>150</sup> “A atenção é a faculdade psíquica de se concentrar em um objeto, isto é, de dar-se a um objeto, é também a faculdade social do cuidado [*prendre soin*] [...]: a atenção é também o nome da civilidade, de modo que ela se funda sobre a *philia*, ou seja, sobre a energia libidinal socializada” (STIEGLER, 2010, p.130).

conteúdo prolongado nas ferramentas'; como conteúdo que expõe ações, paixões, corpos, potências. Do lado das expressões, os gestos revelam as animações e conjugações da voz, da linguagem e, de novo, da máquina social. Aqui a voz se confunde com a mobilização do rosto; como forma de enunciação, de ato, de signo. Para os autores, portanto, conteúdo (fazer) e expressão (dizer) formam agenciamentos/gesticulações de *dupla-articulação*<sup>151</sup>.

Assim, as sucessivas mudanças nas individualizações técnicas, desenroladas no seio do capitalismo a partir da segunda metade do século XX, introduziram um imperativo ambiente de *re-programatizações* de gestos, no campo das artes e na cidade como um todo. Em seus estudos, Farocki pôde vislumbrar questões diversas (culturais, políticas e filosóficas) destas re-programatizações na vida urbana e no cinema. Para ele, caberia vê-las dentro do movimento de *disrupção* contínua e de crise do mundo humanista, "livresco": "Hoje existem avanços técnicos quase todos os anos, que produzem, por sua vez, tendências estilísticas. As pessoas já não aprendem com um livro, mas sim a partir de um manual – por meio do auxílio explícito e implícito deste" (FAROCKI & ERNST, 2004, p.276).

Ao observar os cursos de preparação para uma entrevista de emprego, Farocki, no documentário *A entrevista (1997)*, explicita os regimes ditados por ordens morais, códigos corporativos e regras de polidez transportadas para dentro de uma cultura empresarial. Observamos uma "luta pelo trabalho" que submete os indivíduos a um jogo corporal e semântico precários. "Isto é um jogo!", diz em certo momento um dos instrutores a uma aluna-desempregada. Deve-se então *regular os gestos e jogar o jogo* – se desvencilhando de pensamentos éticos e subjetivos.

---

<sup>151</sup> "O que nós chamamos propriedades do homem — a técnica e a linguagem, a ferramenta e o símbolo, a mão livre, a laringe flexível, 'o gesto e a palavra' — são antes propriedades dessa nova distribuição cujo começo só dificilmente se poderia fazer coincidir com o homem como origem absoluta. A partir das análises de Leroi-Gourhan, vê-se como os conteúdos se acham ligados ao par mão-ferramenta e as expressões ao par face-linguagem, rosto-linguagem" (DELEUZE, 1995, p.74 [vol.1]).

No filme *A entrevista* – declarou FAROCKI (2003f) –, eu percebi que as pessoas se submetiam como em Kafka: o chefe ou a empresa são como se fosse Deus. Ocorreu a Kafka relacionar o mundo do trabalho com a religião. Em minha juventude, eu sabia que isso havia mudado, mas de repente esta ideia voltou a se instalar com a indústria atual [...].”

A câmera, sempre procurando os detalhes, capta os formulários prontos dos instrutores. Hoje, jogar este jogo kafkiano seria, porém, um contrato cínico, fingido. A câmera nos mostrar a descrença nos rostos de muitos participantes com tal contrato. Mãos, posturas, falas quase sempre lacônicos expressam a insatisfação com um “compromisso social” que não se dá crédito. Assim, os agenciamentos de conteúdo e expressão são vistos por meio do “manual humanista” duvidoso e distorcido para “vender a si mesmo”. Farocki relataria<sup>152</sup>:

Filmamos indivíduos desempregados, desde há muito tempo, que a secretaria de assistência social os tinha forçados a participar no curso [...]. Indivíduos que não haviam terminado a escola primária, universitários, pós-graduados, desocupados e gerentes de segunda categoria, todos eles deviam aprender a se oferecerem e a vender a si mesmo”<sup>153</sup>.

No ano seguinte ao documentário *A entrevista*, Farocki realizou *Palavras e jogos* (1998), seguindo a mesma linha de exploração da *re-programatização* dos gestos presente na obra anterior. Contudo, ele agora estudaria os *programas* de auditório.

O cineasta acompanha três programas da rede de televisão alemã (de um *talk show*, de um programa de “competição entre famílias” e outro para o público jovem), entreolhando a “preparação intensiva” dos participantes até o momento em que são enquadrados ao vivo pela câmera. Observamos, em cada programa, o cuidadoso processo seletivo que abrange um dossiê dos indivíduos. Os aprovados vão aos estúdios e recebem uma carga de

---

<sup>152</sup> Relato presente na sinopse do filme, no site oficial.

<sup>153</sup> Em *A Doutrinação* (1987), filmado dez anos antes, as capitalizações dos corpos eram seguidas da mesma maneira, mas aqui com a participação de gerentes e empresários. Contudo, qualquer que seja a posição social, nada muda. Assistimos aos dois filmes, a impressão sempre é a mesma. De tal forma, no filme aparecerá também a fala reveladora do instrutor, ao debater com um aluno: ‘Você deve considerar isto como um jogo’.

treinamento, na qual se procura *pré-definir* as palavras e os gestos; as palavras e jogos (corporais), como conota o título – isto é, de *dizeres-fazer*; *expressões-conteúdos*. Observamos os recintos, os equipamentos e os administradores que *modelam* o comportamento dos personagens, dos figurantes, da plateia. A câmera se preocupa em mostrar os variados roteiros, planos, agendas, que proíbem e liberam, reprimem e exaltam os movimentos dos corpos e as vozes dos participantes, a fim de preservar a *forma-clichê* “programa de auditório”.

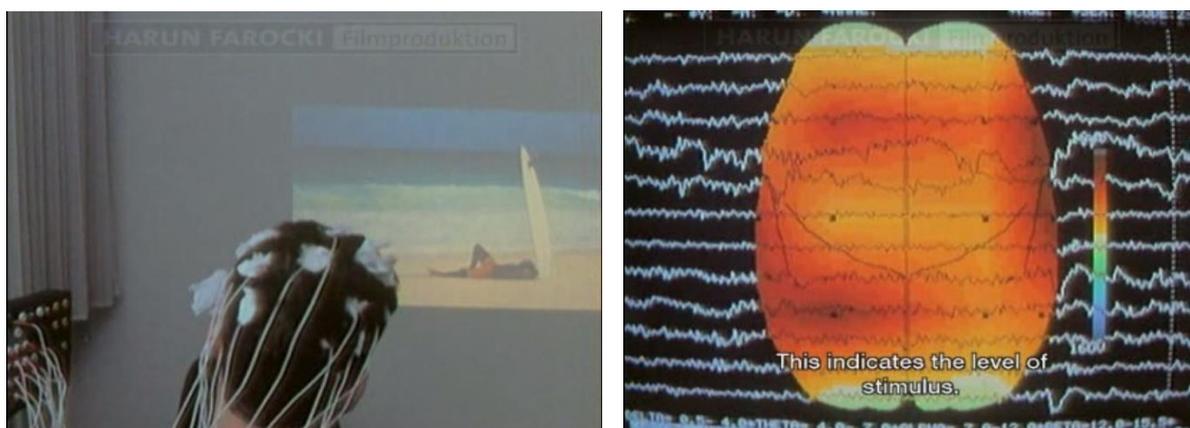


Fotogramas – Dossiê de personagens e ensaio de sincronização de gestos (*Palavras e Jogos*, 1998)

Em *O que há?* (1991) Farocki continuaria com os estudos que relacionam programatização dos gestos e midiatisações em espaços urbanos; algo que ele havia começado a realizar em *Como viver na Alemanha Ocidental* (1990). Contudo, em *O que há?* enfoca as novas estratégias na esfera econômica. O início da década de 1990 é o momento de disseminação da robótica, da automação e digitalização, notadamente nos espaços financeiro, de *marketing*, de produção.

O que há especificamente de novo neste novo front do capitalismo? Farocki responde esta questão nos mostrando os dispositivos midiáticos neurais que oferecia então a possibilidade de acompanhar e traçar a dinâmica dos gestos dos “consumidores”. Aparecem análises histográficas sobre a potencialidade de “sedução” de uma publicidade. O indivíduo olha a projeção de imagens-publicidades e sinais elétricos são captados por meio de eletrodos dispostos na cabeça de um observador, a fim de analisar os variados estímulos.

'O indivíduo memorizou/interiorizou as imagens?' Esta seria a nova questão desempenhada pela "ciência da sedução". Vemos o próprio Farocki se colocando na situação de ser objeto em três testes: primeiro em um dispositivo de transliteração da voz, depois em outro de rastreamento da pupila, e, por último, em outro de rastreamento (e controle) eletrônico de gestos manuais. Ao testar o dispositivo de transliteração da voz, o cineasta começaria ditando uma frase à máquina, esta reproduzindo: "Nach einer Vorstellung, die aus Athen zurückkehren bietet keine Politik ohne...". A ocasião de teste seria uma oportunidade para realizar um comentário ao seu filme. Mesmo reproduzida rudimentarmente pela máquina, a frase que ele buscava obter ali era crítica e oportuna: "De acordo com a teoria da época da Grécia Antiga, a política somente existe por meio da comunicação". Traduzindo para o documentário: onde há o controle, não há comunicação e, tão logo, tampouco política.



Fotogramas – Avaliação da produtividade de “estímulos” com publicidades (O que há, 1991)

Em *Transmissão* (2007) Farocki filma as pessoas tocando monumentos sagrados ou históricos. No filme surge a questão da individuação psíquica e coletiva no momento dos gestos de contato com a materialidade midiática a ser observada ou tocada (monumentos diversos e objetos arqueológicos). Percorremos variados tipos destas materialidades: *vestígios* (*O aperto de mão de Jesus*, em Jerusalém), *paredes* (*Muro de Oração Judaica*, em Israel), *memoriais* (*Memorial da Guerra do Vietnã*, nos EUA), *mausoléus* (túmulo e

estátua de Carlos Gardel, na Argentina), *traços* (A pegada do diabo, na Alemanha), *bustos* (Rupert Mayer, jesuíta alemão, símbolo da resistência contra o nazismo, na Alemanha), *recintos* (Boca della verità, Itália) etc. Todos os monumentos são mostrados como objeto de culto, de toque, de reminiscência – por agrupamentos socioculturais. As imagens nos provocam a pensar sobre o valor simbólico de gestos que não guardam associação direta com a produtividade econômica, como era tema do documentário anterior. São gestos sob o signo da identidade de um grupo – religioso, patriótico, familiar ou comunitário. Contudo, a última imagem do documentário é também a mais destoante em relação as outras. Do alto de um viaduto (provavelmente), observamos uma movimentada rodovia em Tel Aviv (Israel). De repente, os veículos param. A cada ano, por dois minutos, os israelenses realizam um ritual solene (em pé, parado) em referência ao Holocausto. *Shoah* é, acima de tudo, um *fantasma* (imaterialidade) aos judeus.



Fotogramas – Monumento da Guerra do Vietnã e cerimonia do Shoah

O título do documentário *Intervalo* (2007) decorre da tradução do substantivo *Aufschub*. A palavra em alemão pode ser sinônimo de *extensão*, *recorrência*, *atraso* ou, mais próximo do campo audiovisual, *intervalo* (um espaço e/ou tempo estendido). Satisfeito a isso, do início ao fim, o documentário é uma demonstração de um gesto ético-político possível com um arquivo do Holocausto que permaneceu em um “lapso de tempo” esquecido, e que agora é visto, questionado, *reconciliado* (epimeteu-prometeu), colocado

em *pausa* para a reflexão, meditação. Em 1939, a Holanda havia criado um campo de refugiados para os judeus evadidos da Alemanha nazista, porém, em 1942, depois da ocupação da Holanda pela Alemanha, tal espaço é rapidamente transformado em um campo de concentração (Westerbork). Um fato cinematográfico possibilitou a instauração de um *intervalo* no espaço e tempo. Em 1944, um dos prisioneiros judeus, Rudolf Breslauer, detentor de conhecimentos de fotografia e cinema, foi designado para filmar Westerbork. O filme, que não foi finalizado, provavelmente tinha sido projetado para servir de propaganda do campo de concentração – transformado em um entreposto fabril de mão de obra escrava (de judeus, ciganos, etc). De tal modo, Breslauer foi provavelmente obrigado a fazer uma propaganda motivada pelo fato de os administradores do local recearem uma determinação da SS para o fechamento do campo.

Ao ter em mãos o arquivo cinematográfico, Farocki realiza um delicado conjunto de gestos, que pode ser repartido e pensado em três tipos, sendo os dois primeiros: um *gesto de história* – que procura determinar precisamente a dimensão do material e de seus vestígios, de forma a servir a um possível comentário<sup>154</sup>; um *gesto de arquivo* – que respeita o caráter de vestígio do arquivo, sem nenhum acondicionamento de pós-produção.

Farocki analisou as inscrições que podem revelar as particularidades históricas a partir do vestígio. Ele procura, em cada cena do filme, uma possibilidade de extração de informação e/ou interpretação, decidindo por tratar o material em sua integridade<sup>155</sup>. Seu último gesto é o *gesto de montagem* – que evita absolutamente a ideia de “concluir” a história, a fim de

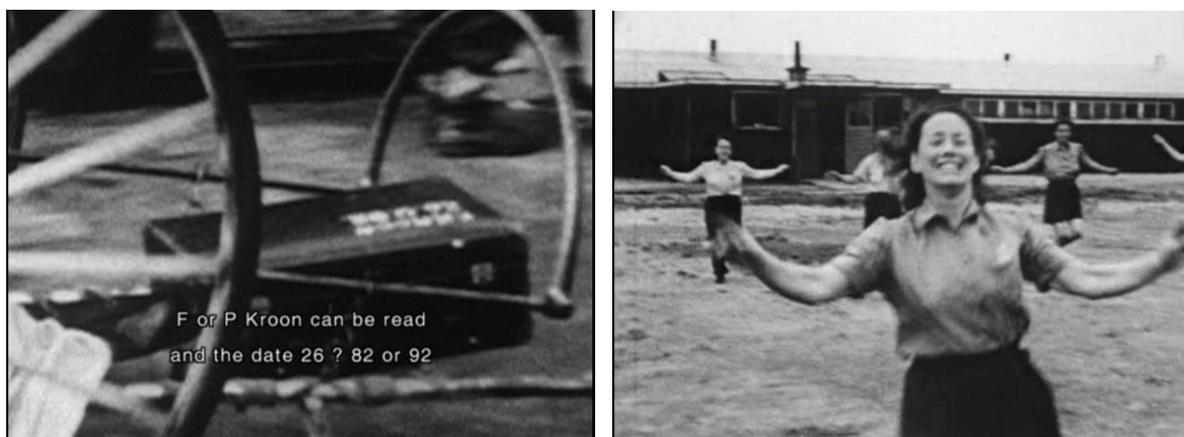
---

<sup>154</sup> Sempre a partir das imagens, Farocki nos conta um pouco da história do campo de concentração. Aproximadamente 100 mil pessoas passaram por Westerbork. Toda a semana o trem que passava pelo local levava um grupo para o campo de extermínio. Apesar da precariedade, haviam salas de dentista, hospital, espaços para recreação. Os controles policiais “internos” e muitos trabalhos administrativos eram realizados pelos próprios prisioneiros. A guarda “externa”, em torres de vigilância, especialmente, ficava a cargo do exército nazista.

<sup>155</sup> *Intervalo* não se caracteriza como uma “compilação de imagens”, o que seria, para Farocki, uma espécie de “saqueamento”. Evita-se assim compreender o filme como uma *apropriação* ou um *found footages*; ou seja, evita-se “transferir” as imagens para outro contexto, nem pensar na originalidade de um arquivo já anteriormente utilizado (parcialmente) (ELSAESSER, 2009).

explicitar algum comentário geral sobre o Holocausto, sem que as imagens ali o permitam. A montagem se satisfaz então com uma mínima interferência<sup>156</sup>.

*Intervalo* será, portanto, um filme que procura “adicionar” conhecimentos em relação ao Holocausto, evitando ser um filme sobre o Holocausto (ELSAESSER, 2009). Sobretudo, ele é resultado da medialidade dos gestos do próprio cineasta. Um gesto que se materializaria a partir de uma *política do olhar*, uma vez que, como disse Didi-Huberman (2010c) a respeito: “a montagem das imagens funda toda sua eficácia sobre uma arte da memória, uma política no presente, mesmo que esteja construindo o futuro, não pode ignorar o passado que ela repete ou que repulsa”.



Fotogramas – Em busca de comentário a um footage raro (*Intervalo*, 2007)

### ***Análise pormenorizada – A expressão das mãos (1997)***

“O primeiro *close-up* da história do cinema estava focado no rosto humano, mas o segundo mostrou as mãos” (FAROCKI & ERNST, 2004, p.274). Este enunciado, contido no presente documentário, expõe o sentido e destaca a importância de um estudo arqueológico e fenomenológico sobre o *gesto das*

---

<sup>156</sup> O filme será silencioso, como o arquivo original. Terá normalmente legenda a partir de tela preta. Sobre esta opção, o cineasta comentaria: “[Em *Intervalo*], eu não fiz uso de qualquer comentário, quer dizer, apenas de legendas. Comentários soam muito facilmente como garantias. Cinema mudo pode ter um forte impacto no cinema. O silêncio imposto tem um efeito opressivo. É possível ouvir as reações do público que de outra forma teriam sido perdidas por trás da trilha e dos efeitos sonoros [...]” (FAROCKI & STEYERL, 2011, p.23).

mãos no cinema, a partir do cinema mudo<sup>157</sup>. Farocki nos apresenta um estudo notável, convocando-nos a refletir sobre diversas questões acerca da expressividade desta “segunda parte do corpo mais enquadrada no cinema” – já que a primeira foi sempre imperativamente o rosto.

Cinema falado e cinema mudo – Vemos inicialmente uma cena do filme noir *Pickup on South Street* (Samuel Fuller, 1953). Os atores Skip McCoy (Richard Widmark) e Candy (Jean Peters) contracenam dentro de um metrô em movimento (1'). Em pé, eles se flertam. A câmera mostra primeiro os rostos – que se revelarão como expressões reais e falsas de sentimentos. Após, no *close-up* das mãos do homem, as mãos serão expressões reais da consumação de um ato (roubo). Skip McCoy é um batedor de carteiras. A cena, rica de detalhes, mostra o momento do furto. Farocki volta então a fita de vídeo, mostrando seus estudos (desenhos de fotogramas do trecho exibido). Ele nos faz notar então uma sutil dualidade presente na câmera de Samuel Fuller: as mãos que realizam o crime parecem querer também engendrar uma sedução.

A cena seguinte, é de um cinema mudo de 1908 (4'). Observamos os gestos das mãos de uma mulher que esconde joias roubadas dentro de um sabonete. Em *close-up*, a ação das mãos é registrada sob um fundo negro, sendo o único *close-up* de todo o filme, lembra Farocki. Assistimos a outras partes, que serão sempre em plano geral. Com as mãos, Farocki mostra enquadramentos fechados possíveis para aquelas cenas. “‘É um filme de ação’, como se diz em inglês” (comentário). De tal modo, um filme essencialmente dentro do regime de *imagem-movimento*, de representação direta do tempo e

---

<sup>157</sup> Aumont & Marie (2006, p.48) nos esclarece as características centrais do cinema mudo, tal como Farocki parte como base de suas reflexões: “O cinema mudo é, antes de tudo, uma época do cinema, que acabou por volta de 1930; de um ponto de vista estético e crítico, é uma forma de arte diferente do cinema falado. Já que a ausência de falas audíveis caminhava junto com o desenvolvimento de procedimentos visuais que o cinema falado utiliza pouco ou nunca. [...] Tal especificidade estética do cinema mudo se reduz a alguns pontos: expressividade gestual e mímica dos atores; importância do aspecto visual, notadamente do enquadramento e da composição dos planos; importância da montagem, em razão, primitivamente, da necessidade de explicitar o sentido das imagens [...]; privilégio concedido a certos objetos [...]; recorrência de certos sucedâneos dos efeitos sonoros (letreiros, primeiros planos, inserções, muito breves, efeitos gráficos)”.

espaço (não-fragmentado), "imagem-orgânica"<sup>158</sup>, sendo que o único *close-up* serviria precisamente para *ênfatizar* um crime.



Fotogramas – Close-ups de mãos em cinema falado e mudo

Qual foi o significado do gesto das mãos no cinema mudo? – Farocki abre e folheia o livro de Penny Boyes Braem, *Introdução à língua de sinais e sua exploração (Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung, 1990)* (6'). Diante dos desenhos de gestos manuais do livro, parecemos estar "em busca de um tempo perdido", isto é, em busca de uma forma de fazer cinema já bastante distante de nós. "Os gestos e expressões faciais dos atores no cinema mudo parecem uma língua estrangeira; uma coisa que precisamos aprender [...]. Alguém poderia pensar: se o cinema mudo também tivesse procurado encontrar um padrão para a linguagem dos signos, talvez tivesse durado mais tempo" (comentário). Qual seria, primeiro, o significado primordial das mãos? Com tal ideia e pergunta em mente, o cineasta observa um *footage* exibindo uma mão defeituosa que tenta realizar uma ação (7'). Esta é a ocasião ideal

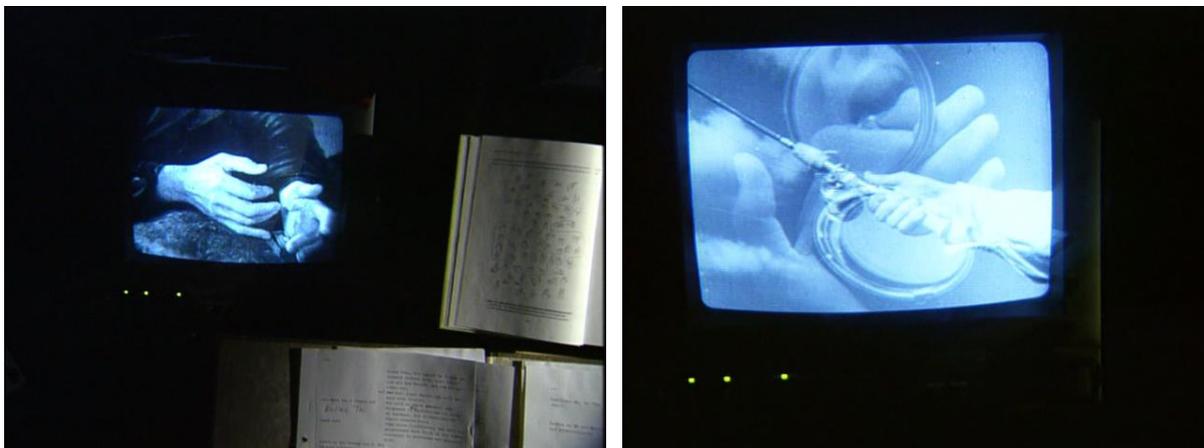
---

<sup>158</sup> Na definição de Deleuze (1985), a imagem-movimento (ou "orgânica") compreende uma forma de montagem cinematográfica a partir de uma base em que ativa no espectador excitação sensório-motora ("imagem-movimento como corte móveis da duração"), que ele separava de três tipos principais: imagem-percepção, imagem-ação, imagem-afecção. Imagens-movimento constituem, por excelência, o "cinema de ação", pois os encadeamentos das imagens existem em função da ação ou dos comportamentos. São imagens subordinadas ao movimento; nelas se encontram, portanto, uma construção narrativa tradicional, de "ação-reação", de "clichês".

para ele manifestar um enunciado de cunho fenomenológico: "O que a mão humana significa é revelada por meio de sua falha" (comentário). Um enunciado que guarda, evidentemente, uma aproximação com um pensamento fenomenológico de Heidegger sobre a técnica, contido no livro *Ser e Tempo* (2005, p.108-114). Ora, as imagens de *mãos perfeitas* em ação dão plenamente a noção de *atividade*, contudo somente em imagens de *mãos imperfeitas* se consegue colocar em questão as *mãos em si mesmas*, ou seja, desvela-se sua essência no ato mesmo de sua "falta".

A mão é normalmente vista como um objeto, uma ferramenta, algo que não ocorre com o rosto. Farocki certa vez pronunciou:

Um *close-up* do rosto é algo totalmente diferente do das mãos. Um rosto pode corresponder a totalidade da pessoa (talvez porque os olhos estão localizados nele, oferecendo um possível ponto de acesso para a alma, para o *self*); porém, quanto mais se olha para as mãos, mais elas se parecem com objetos, ou talvez com pequenas criaturas (FAROCKI & ERNST, 2004, p.274).



Fotogramas – Mãos imperfeitas e perfeitas

Propriedades e representações dos gestos das mãos – Em um *footage* do exército americano, do final da II Guerra Mundial, as mãos se tornam "simbologia para ganhar a II Guerra" (10'). Mãos em ação; mãos como verbo. Um símbolo de trabalho e luta. O vídeo termina com um punho fechado e a inscrição: "let's to finish the job". Em seguida, vemos Farocki folhear outro livro,

de Dyk Rudenski, *Gestologie und Filmspielerei*, um manual para atores de cinema mudo, publicado em 1927. O cineasta procura compreender nesta obra, diferentes tipos de ação/verbo praticados pelas mãos. Ele descobre e exemplifica a diferença de significação entre um gesto mostrando a palma da mão (cumprimento solidário) e o inverso dela (cumprimento hostil).

Seguindo sua arqueologia dos gestos das mãos a partir do cinema, Farocki nos lembra uma propriedade: como nenhuma outra parte do corpo, as mãos podem ser giradas e observadas em diferentes perspectivas. Elas podem ser estendidas a tal ponto que podemos observá-las como um espelho do corpo ou da alma<sup>159</sup>.

Taylorismo e as mãos no cinema mudo – No cinema mudo, a importância das mãos foi ampla. Em 1927, o livro de Rudenski anunciava o nascimento do “filme de ação” (15’). Antes do cinema falado, os *close-ups* nos rostos e nas mãos podiam se equiparar. Ambos as partes do corpo poderiam ser abertamente cinemáticas. Curiosamente, Rudenski procurava criar no livro uma sistematização das formas de expressão das mãos para a narrativa cinematográfica. Farocki apresentaria então algo notório: “No terceiro semestre, os alunos estudariam o taylorismo” (16’). Ora, a economia de movimento capitalista e o cinema estiveram entrelaçados, porém, “ainda hoje não sabemos a relação entre o gesto do trabalho e da narração cinematográfica” (comentário).

Rudenski pretendia associar diretamente a fragmentação e maximização da eficiência do trabalho manual proposta por Frederick Taylor: o estudo da atuação cinematográfica enquanto ciência. Assistimos então a um vídeo das mãos tocando um piano. Ali, a performance diante de uma plateia equivale a um labor manual (omente uma mão empunhando uma arma poderia talvez ser mais expressiva, diz Farocki).

---

<sup>159</sup> A câmera então gira lentamente e foca três “pontos” em sua mesa; são três enquadramentos de montagem, sem a utilização do gesto de corte cinematográfico: uma tela com cena de um cinema mudo; após, uma exemplificação com as próprias mãos de Farocki; e, então, outra tela com cena do filme *Um Cão Andaluz* (Luis Bruñel, 1929). Todas essas imagens têm as mãos enquanto *espelho* ou *palco* da alma/corpo.



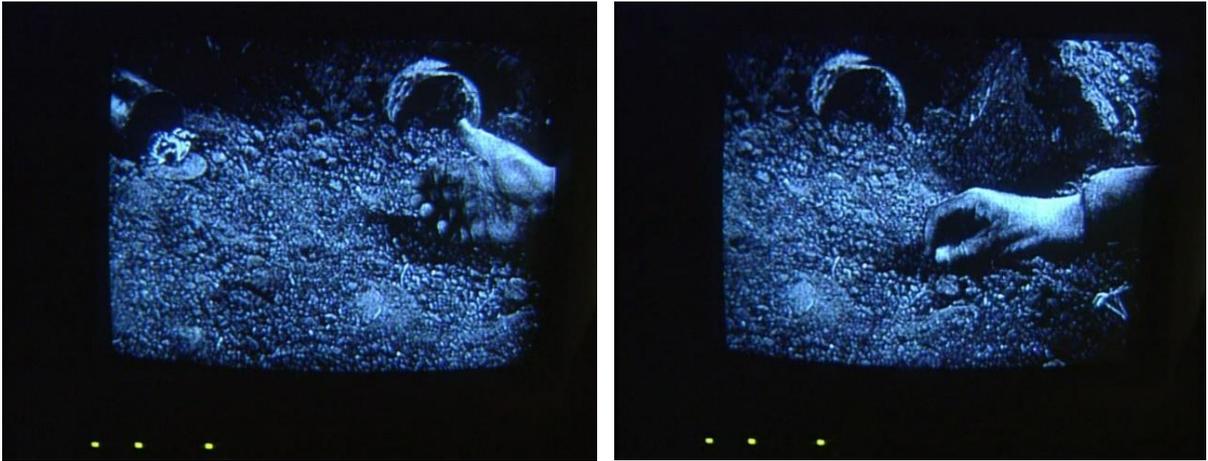
Fotogramas – A produtividade das mãos na fábrica e no cinema

Mãos: magia; medialidade; vontade da alma – Em um vídeo nazista sobre a produção de armas temos um homem comandando uma máquina (23'). Não vemos realmente o trabalho manual, porém as mãos tateiam, se sujam, ficando permanentemente ligadas ao trabalho da máquina. É a simbolização de um ato mágico, nota Farocki, citando um trecho do livro *Rechtsarchäologie (Amira-von Schwerin, 1943)*: “Tocar como puro gesto-tátil era originalmente um ato mágico. Isto é evidente a partir da antiga forma de fazer um juramento: o juramento mágico do objeto pagão nunca é alcançado ou apreendido, mas apenas tocado”.

Para Farocki, o cinema moderno teria transformado as sensações manuais em visualidades<sup>160</sup>. O cinema aparece, em primeiro lugar, como uma medialidade de visão. Se até o fim do cinema mudo, a mão e o rosto, de certa maneira, “caminhavam juntos”, uma vez que estavam sob ambos sob o modelo dos “filmes de ação”, com o cinema falado, contudo, o rosto ganha um poder de sintetizar e abstrair, e a mão permanecerá, como que esquecida de sua magia, na “imagem-orgânica”, mecânica. Farocki faz exemplificações disto: mãos que praticam e anunciam a morte, em um filme de Peter Lorre e em um western; mãos que se tornam inertes, representando a perda da vontade do corpo.

<sup>160</sup> Vemos outro vídeo nazista (de março de 1945), as mãos inusitadamente não estão destruindo, mas construindo e tocando um violino. O enredo do filme é justamente acompanhar os gestos das mãos.

“A essência da vida é tornar-se livre” (comentário final). Para Farocki, as mãos no cinema constituem expressões visuais autênticas e diretas de um indivíduo liberto/vivo ou preso/morto. Sua atitude no documentário (e em alguns textos, como vimos na tese) foi sempre na direção de “reabilitação” do valor das mãos no cinema<sup>161</sup>.



*Fotogramas – mãos anunciando o antes e o após a perda da vontade do corpo*

---

<sup>161</sup> Em uma oportunidade, Farocki anotou o valor das mãos da seguinte maneira: “Mãos muitas vezes parecem revelar algo que o rosto tenta esconder, como alguém que esmaga um copo em suas mãos, mesmo quando a pessoa tenta manter a compostura em face do trauma emocional. Patologistas olham atentamente para as mãos, não para os rostos, quando eles tentam medir a idade de uma pessoa. As mãos não são tão capazes de mentir como o rosto; elas apresentam a verdade de uma forma mais direta, algo que se acreditava verdadeiro nas classes populares” (FAROCKI & ERNST, 2004, p.274).

## CONCLUSÃO FAROCKI E A TECNOESTÉTICA

*Não são somente os conceitos que nos levam aos objetos, senão que também os objetos que nos levam aos conceitos –*  
Harun Farocki

### **O pensar e operar na perspectiva tecnoestética**

Nossa conclusão nos remete a uma “abertura” de pensar. O pensador-operador Farocki talvez seja uma abertura importante para se pensar a tecnoestética. Vejamos, a partir do exposto em nossa tese, o queremos com isso.

A invenção em arte não pode ser definida puramente em termos de contemplação e “aplicação” de ideias nos materiais constituidores da obra. Se tomarmos verdadeiramente a arte como *forma estética*, ela não será “[...] apenas objeto de contemplação, mas de *uma certa forma de ação*, que é um pouco como a prática de um esporte para aquele que o utiliza” (SIMONDON, 1998, p.256, *italico nosso*). Tal como vimos no *método-estilo de operar* (cap. 2), inclui-se na definição da arte a questão da prática, da habilidade; ou melhor, como buscamos na tese ser mais precisos: inclui-se a questão da operação com a arte.

Compreender a dimensão e a importância da questão acerca da tecnoestética, não é tarefa fácil. Como argumentou Duhem (2008; 2010), a

partir de uma leitura de Simondon, a tradição da noção de estética vinda de Kant, Hegel e Heidegger não teria levado às últimas consequências a relação entre a técnica e arte – tarefa que se revelou imprescindível no mundo contemporâneo. Kant ancoraria a arte como “produção natural do gênio”; Hegel como “manifestação sensível do espírito” e Heidegger, autor que de certa maneira encarou a *questão da técnica*, ainda definiria a arte como uma instância de “*mise en oeuvre da verdade*”, evocando, por conseguinte, uma *essência da arte* (do mesmo modo que não deixaram de evocar também Kant e Hegel).

Assim, na tradição, a noção de arte/estética nos autores acima é entendida a partir do que lhe é *próprio* (intrínseco). Porém, haveria algo de inevitavelmente extrínseco, de *impróprio* na arte (*poíesis*). Isto porque a arte inevitavelmente uma *apropriação* das técnicas de uma determinada época – a *apropriação* satisfaz, na verdade, um processo contrário de *expropriação* da técnica (*práxis*). Compreendemos isso a partir de duas proposições. Primeira (como visto no cap. 2): o *operar* enquanto *trabalho-ocupação, cuidado-atenção (transindividual)*, exerce e desvela uma dada realidade técnica (uma dimensão de mundo – cultural-social-política). Segunda: a obra de arte que *não* se constitui enquanto um *operar* – que *não* se constitui no *fazer falar-dialogar* (como visto no cap. 5) –, realiza a *expropriação* da realidade técnica; exatamente sua *privação*, uma vez que a *estabilização* da obra de arte atende aos critérios de *revogação, ocultação de revogação, ocultação do operar*.

A tradição apartou *práxis* e *poíesis* a tal ponto que, na alta modernidade, a divisão se tornou irreconciliável. Simondon percebeu o erro e as consequências de *essencializar e separar* as definições de arte e técnica. Em uma carta ao filósofo Jacques Derrida, fez reflexões sobre a necessidade da perspectiva tecnoestética, revelando a centralidade do problema do “operar na arte” (que é diferente do problema sobre o “produto da arte” ou do “espectador da arte”): “A estética não é a única e nem primeiramente a sensação do ‘consumidor’ da obra de arte. É também, mais originalmente ainda, o feixe sensorial mais ou menos rico, do próprio artista: *um certo contato com a matéria enquanto trabalhada*” (SIMONDON, 1998, p.257).

Assim sendo, na arte, o que chamamos de *estilo* é, antes de tudo, uma operação com os instrumentos e com o ambiente. Não é por menos que intitulamos o *capítulo 2 de método*, justamente para recobrar melhor este sentido (e possibilitar evidenciar as estratégias de *montagem* e *arquivo* de Farocki): “Toda a arte tem no tempo a sua fronteira. Ela tem de suspender o fluxo de informação do cotidiano, antes de o poder transformar em imagem ou signos. O que em arte se chama estilo é apenas o mecanismo [*Schaltwerk*] de captação e selecção. Esse mecanismo é também subordinador para essas artes que são conduzidas através da escrita de um fluxo de informação em série, ou seja, de temporalidade móvel” (Kittler, p.168 in: Rodrigues, 2013). O estilo em Friedrich Kittler se torna, desta forma, um ato de “combinar órgãos ou peças”, em busca de um determinado resultado.

Tal como apreendemos por meio da obra de Farocki, uma discussão sobre a tecnoestética nos permitiria identificar a *dimensão tecnomidialógica* da arte – que, simultaneamente, estrutura, funcionaliza, sistematiza os materiais e percebe, forma, imagina, produz sentidos – constrói realidades com os mesmos. Neste sentido, a realidade estética seria a *intermediação* entre o mundo natural, social, técnico e humano, na qual o artista forma uma relação tecnoestética por meio de sua – obra de arte (SIMONDON, 1998; BARTHÉLÉMY, 2010; DUHEM, 2010; 2008; STIEGLER, 2009; KITTLER, 2013).

### **Farocki, um tecnoesteta**

Podemos agora afirmar: para nós, Farocki não quer se mostrar na qualidade de “gênio criativo”, mas propriamente como *inventor*, visto que um inventor é um artífice – aquele que opera seus artefatos; aquele que imagina com seus materiais. Assim, se colocando frente ao problema próprio das matérias-imagens, máquinas, o “Farocki prometico” desenvolveu um método-estilo que se orienta pelos aportes: de horizontalidade, transversalidade e, enfim, de transindividuação.

O pensador-operador Farocki é assim um tecnoesteta, por excelência. Tal qual Iannis Xenakis (1921-2001), compositor que experimentou novas formas de escrita musical em sua obra *Metastasis* (1953-1954) e Fernand Léger (1881-

1955)<sup>162</sup>, pintor cubista que nos mostrou a nova condição humana na modernidade, que inclui formas inéditas de relacionamentos do humano com os materiais nos ambientes civil e de guerra (como na tela *La Partie de cartes*, 1917). Na mesma tradição, poderíamos citar Le Corbusier (arquitetura), Vertov (cinema), Joseph Beuys (artes plásticas, escultura). Farocki seria, contemporaneamente, um autor importante desta corrente, como Christian Boltanski, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Pascal Convert e outros artistas de uma lista que o crítico de arte francês Didi-Huberman vem retomando, a sua maneira, a seriedade e inventividade de suas obras de “remontagem” do tempo padecido (*subi*), fragmentado da modernidade.

Introduzir um gesto político com a tecnoestética significa desocultar, mostrar, desvelar a “privação de propriedade” (*expropriação*, lembremos) da técnica. Isto significa uma abertura crítica, pois possibilita mostrar as condições estereotipadas, de violência no mundo, e nos “produtos de consumo” das artes, em particular. O crítico – isto é, agora, o “Farocki epimetéico” – é então precisamente aquele que “abre a caixa-preta” fazendo *retroceder os gestos* – tornando de novo difíceis aqueles gestos já tomados como fáceis demais (Foucault).

Farocki praticava e ratificava a dimensão tecnoestética, julgando um erro separarmos as dimensões materiais de conceitos que dão sentido às obras cinematográficas. Em uma entrevista à Rembert Hüser, ele proferiu: “[...] [Em Berkeley] percebi que bem poucos daqueles alunos [de *Film Studies*] iam depois da aula ao *Pacific Film Archive*, uma das melhores cinematecas do mundo. E em Viena, na Universidade de Arte, ocorreu a situação oposta. A maioria dos alunos nunca tinha aprendido a resumir um artigo em algumas frases ou um livro em uma página. Também não estavam familiarizados com a leitura como uma tecnologia cultural, não sabiam como aprofundar os seus conhecimentos ou ler qualquer coisa que estava relacionado com seu próprio projeto” (FAROCKI, 2013a, p.288-289). O cineasta, por conseguinte, explicitou o princípio decisivo que o fazia pensar de tal modo, a saber: a importância do materialismo em sua

---

<sup>162</sup> Simondon, em sua carta, expunha sua admiração pelos dois artistas.

visão de mundo – “[...] Eu não estou de nenhuma maneira interessado em defender um equilíbrio entre teoria e práxis. Contudo, pode ser uma completa radicalidade viver no mundo das ideias da teoria de cinema, privilegiando as ideias do cinema frente ao cinema real. *Em geral não são somente os conceitos que nos levam aos objetos, senão que também são os objetos que nos levam aos conceitos*” (*Ibidem*, itálico nosso).

Seu discurso não objetiva aquilo que dizemos ser metodológico ou pedagógico, que almeja um “curso de combinação teoria-e-prática”. Seu discurso é filosófico, acima de tudo advoga verdadeiramente uma aproximação horizontal entre as formas de abstrações humanas e as concreções não-humanas presentes em qualquer gesto de invenção.

Se reabrissemos retrospectivamente a questão e a gênese da percepção de materialidade e tecnoestética em Farocki, talvez chegaríamos a um livro como *A dialética do concreto* [1963], do polonês Karel Kosik. Livro que seguramente poderia se localizar na extensa biblioteca de Farocki em Berlim, correspondendo a um clássico que tentou aproximar as duas correntes filosóficas que vimos na tese serem as mais marcantes no cineasta: a da fenomenologia e a do marxismo. Em certas passagens desta obra, lemos:

O conhecimento não é contemplação. A contemplação do mundo se baseia nos resultados da *praxis* humana. O homem só conhece a *realidade* humana e se comporta antes de tudo como ser prático [...]. A pseudoconcreticidade é justamente a existência autônoma dos *produtos* do homem e a redução do homem ao nível da *praxis* utilitária [...]. O conhecimento é a decomposição do todo. O ‘conceito’ e a ‘abstração’, em uma concepção dialética, têm o significado de método que decompõe o todo para poder reproduzir espiritualmente a estrutura da coisa, e, portanto, compreender a coisa (KOSIK, 2002, p.28; 24; 18).

Ora, este discurso que poderíamos chamar de “espiritual materialista”, que tenta recuperar o sentido fundante da arte, a partir da reconciliação com a técnica, ou a “*praxis* humana”, não é muito diferente, em suas linhas gerais, da proposta de tecnoestética destacada por Simondon, que advogava

também “espiritual materialista” inerente a qualquer tipo de *invenção* (artística, científica, tecnológica, religiosa, ética).

Voltemos então ao pensador francês, uma vez que: afinal, o que exatamente podemos compreender acerca da tecnoestética, na qual Farocki seria uma expressão importante?

\*\*\*

Simondon foi além de Flusser, autor que havia destacado a “volta da magia” com o aparecimento das imagens técnicas<sup>163</sup>. O pensador francês, com sua obra *Do modo de existência dos objetos técnicos* [1958], avançou ao pensar a *magia* enquanto a unidade antropológica básica, “primitiva”, em que o ser humano se relaciona com o mundo. Ela, por ser “rica em organização implícita, vinculada ao homem e ao mundo [...]” (SIMONDON, 2007, p.174) promove o “desdobramento do(s) ser(es)”, se caracterizando como o lugar de *defasagem* destes (*Idem*, p.178). De tal modo, Simondon amplia o entendimento do que vem a ser a relação *não dissociada* de estética e técnica<sup>164</sup> a partir do *operar mágico*<sup>165</sup>.

---

<sup>163</sup> Relembremos o que apontamos no *capítulo 3*: para Flusser, a invenção das imagens técnicas no século XIX (fotografia, cinema) demarcou a “crise do tempo linear”, do império da escrita e, assim, a “volta da magia”: “[...] as imagens técnicas, longe de serem janelas, são imagens, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo. O fascínio mágico que emana das imagens técnicas é palpável a todo instante em nosso entorno. Vivemos, cada vez mais em função de tal magia imaginística: vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função de tais imagens” (FLUSSER, 1985, p. 11)

<sup>164</sup> Especificamente na *terceira parte*, intitulada *Gênese e evolução dos objetos técnicos*, Simondon tentou reaver os significados não apenas da estética e técnica, mas também dos outros termos-chave do pensamento ocidental: religião, ciência, ética. Ele destacou as repartições e intermediações diversas nas quais os termos se *desdobram* e se mantêm sempre presentes em funções transindividuais: “Na mesma distância entre a técnica e a religião surge o pensamento estético, a distância entre os modos teóricos (do técnico e do religioso) surge o saber científico, mediação entre técnicas e religião. A distância entre o modo prático técnico e o modo prático religioso surge o pensamento ético. O pensamento estético é então uma mediação entre as técnicas e a religião mais primitiva que a ciência e a ética, porque o nascimento da técnica e da religião necessita de um desdobramento anterior, de dentro das técnicas e da religião, entre o modo teórico e o modo prático. Disto resulta de fato que o pensamento estético está situado realmente em um ponto neutro, *prolongando a existência da magia* [...]” (SIMONDON, 2007, p.178, *itálico nosso*)

Com isso o filósofo francês nos revela o que, em última instância, Farocki assinalava, declarava, acreditava e praticava em suas obras (demonstrada notadamente em sua *auto-exposição de método em Interseção* (1995) - um ambiente mágico; um lugar de surgimento de modulações, diferenças, dualidades dialéticas, isto é, de trans-individuação.

De tal forma, a relação não dissociada de estética e técnica – a *tecnoestética* – não é “um domínio limitado nem uma espécie determinada, mas somente uma tendência” (*Idem* p.197) que qualifica o lugar do *pensar transindividual* (intuição, imaginação, percepção, sensação, informação) – não é a arte enquanto objeto institucionalizado ou o “gosto do espectador” que interessa, em primeiro lugar, ao filósofo, mas sim as *operações* realizadas pelo pensar estético.

A *tecnoestética* de Simondon interpreta o “saber-inventar” (estética) e o “saber-fazer” (técnica) como duas *fases*<sup>166</sup> de pensar transindividual, alargando a noção de estética: não apenas a obra de arte é passível de “estetização”, mas a qualquer ato, coisa, pode ser atribuído um valor estético. Farocki questionava a noção tradicional de estética. Como vimos em sua crítica à “imagem bela”, seu questionamento acerca do que é o *belo* não se limita exclusivamente à “obra de arte”: ele considera fundamental o operar transindividual – pensar o encontro de um objeto disposto no mundo e o gesto humano notadamente político.

### **Reconciliação de mitos e tecnoestética em Farocki**

No mundo antigo “primitivo” e no mundo antigo grego, a *arte-magia-técnica*, a *pro-dução* (*poíesis-práxis*) – o pajé/poeta; o curandeiro/artesão, se encontravam, ambos, no lugar de origem de invenção, de produção de

---

<sup>165</sup> No pensamento operativo transindividual de Simondon, a magia é “[...] uma estruturação que resolve provisoriamente os problemas colocados na fase primitiva e original da relação do homem com o mundo. Pode-se denominar esta primeira fase de *fase mágica*, tomando esta palavra no sentido mais geral e considerando o modo mágico de existência como aquele que é pré-técnico e pré-religioso” (*Idem*, p.173).

<sup>166</sup> A arte não se faz sem os suportes, ferramentas, máquinas nem sem as sistematizações, proposições abstratas. Nos termos do filósofo: não há arte sem as “figuras” (modos teórico/prático *técnicos*) ou sem os “fundos” (modos teórico/prático *religioso*).

sentido/presença no mundo (AGAMBEN, 2012; SIMONDON, 1989a; CHABOT, 2003). Todavia, entre os modernos, como demonstraram tanto Simondon como Agamben – e como vimos no capítulo 4 –, a separação arte e técnica se deu a partir da ampla divisão e alienação da técnica/trabalho. A “consciência artística” de Farocki quer sempre enfrentar, demonstrar e exibir enfaticamente esta separação, retrabalhando novos horizontes de vida, devires a partir disto. Agamben nos anuncia a consequência positiva deste empreendimento: “[...] é a partir dessa auto supressão do estatuto privilegiado do ‘trabalho’ artístico, o qual reúne, agora, na sua inconciliável oposição, [...] as duas metades da produção humana [poíesis e práxis], que será um dia possível sair do pântano da estética e da técnica para restituir a sua dimensão original ao estatuto poético do homem sobre a terra” (AGAMBEN, 2012, p.113, grifo nosso).

Como vimos, a tecnoestética busca pensar em termos de operações, de tendências e não em termos já determinados, de objetos estéticos “institucionalizados”. Em Farocki, essa tecnoestética é, sem dúvida, uma forma de potencialização da vida. Este é seu derradeiro sentido de gesto operativo, gesto de reconciliação que reúne, de novo, os mitos de Prometeu e Epimeteu a partir de operações com os dispositivos midiáticos, especialmente no cinema<sup>167</sup>.

Vimos concretamente na tese os traços marcantes e os significados diversos de seu ir contra às hipostasias e violências que se fixam enquanto imagens do mundo. Reconciliar em Farocki é um emancipar: reencontrar com o “gosto da vida” (*Der Geschmack des Lebens*) e gesto de resistência: “Os homens estão em pé ao longo das ruas” (*Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen*)<sup>168</sup>.

---

<sup>167</sup> Tal como vemos, Farocki pode ser compreendido como aquele que levou a cabo este entendimento de Comolli (2008, p.247): no cinema, “o antigo sonho de uma representação ‘mais verdadeira do que a vida’ alimentou e fundou a máquina cinematográfica; esta por sua vez, fabricou um sujeito do cinema, aquele cine-espectador ao mesmo tempo capaz de desejar essa máquina (esse não-humano), de lhe confiar uma atribuição de onipotência, de crer nela a ponto de corrigir imaginariamente seus defeitos, de aceitar, enfim, que ela se mostre a si mesma, se designe, se denuncie, numa auto-representação que só se torna ato de consciência para se reencantar...”.

<sup>168</sup> *Der Geschmack des Lebens* (1979, 29') e *Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen* (1987, 8') são títulos de dois curtas-metragens de Farocki. O primeiro filma a situação da cidade de Berlim; o segundo, um curta-poema, faz versão cinematográfica para o poema do expressionista de Georg Heym. No poema *Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen*

O *sentimento de mundo* de Farocki não foi tão-somente aventado pelo legado de Bertold Brecht. Autores germânicos como Walter Benjamin, Thomas Mann, Franz Kafka também foram importantes. Farocki os aproxima por um ponto de vista que tentava resolver a condição tão cara e problemática da modernidade: a fragmentação da cultura – enfrentando uma realidade que o fez beirar entre a melancolia e resistência, o romantismo e a vanguarda; e buscar novos caminhos estéticos, técnicos, políticos.

Farocki é um dos artistas que soube levar os parâmetros da vanguarda modernista a um ponto além do previsto, transformando-os continuamente e se abrindo às outras vertentes crítico-artística. Vivendo nas últimas décadas do século XX, o cinema-pensador estudou intensamente e pode assim acolher as experiências e estratégias de uma vanguarda artística cada vez mais em “ruínas”. Sua atitude: de alguma forma, criar as condições para insurgir uma nova *potência crítica*, uma nova forma de crítica, diante da crise das propostas vanguardistas do século XX, da “tragédia” das pseudo-experiências comunistas e do “triunfo” do liberalismo e capitalismo (que Farocki sempre desacreditou). Para muitos artistas contemporâneos, tal como a artista e ensaísta Hito Steyerl (2014) parece querer manifestar, a obra de Farocki pode ser vista enquanto *rito de passagem*, uma ponte de diálogo de apreensão da transição da *arte crítica* – e, tão logo, de admiração e influência,

Hartmut Bitomsky preferiu: “Um filme documental tem de dizer ‘sim’ ao mundo, mesmo quando o critica” (BITOMSKY, 2010, p.31). Sem dúvida, a frase guarda grande confluência com o que também pensava Farocki – contrariando um cinema disposto em um ideal de “denúncia”, de “juízo final”.

Didi-Huberman tem razão em dizer que a obra de Farocki nunca dispôs a uma redução da realidade a partir de uma simples evidência *icônica*, ou de afirmação de sua “invisibilidade”. Estas caricaturas efervescidas no final do século XX movimentaram certamente Farocki a ler, refletir e dialogar sobre. Contudo, tais reduções não incidiram em sua obra: as “paralisias da crítica”, a

---

Heym versava sobre a luta contra as convenções sociais e do seu desacordo com uma conjectura e ritmo do mundo racional-irracional – que levava à miséria de exploração dos oprimidos, tanto por homens como por máquinas.

ideia de uma “sedução desrealizadora do real”, as “enunciações paradoxais” são contrárias ao pensar de reconciliação emancipatória do cineasta<sup>169</sup>.

Portanto, no *operar* de Farocki, as *imagens do mundo* não se baseiam nem por via de um cinismo, nem por resignação ou imobilismo; ainda menos por uma superioridade afirmativa ou por um caráter denunciativo. A abertura tecnoestética engendrada por Farocki é um *operar* que propõe o *colocar em suspenso*, ou seja, como vimos no *capítulo 2*, a *desconstrução* da “ordem natural” das coisas, que faça *emergir um desvio* na ordem “comum” do olhar. A posição singular requerida ao espectador não é de “dependência”, mas simplesmente uma *disposição atenta* que, no mais das vezes, o faz refletir sobre uma *conformação social-histórica-política de mídias*. De um modo ou de outro, Farocki sempre seguiu esta abertura reflexiva em *Fogo Inextinguível*, que ainda advoga uma síntese dialética – até os vídeos de *Paralelo*, sua última instalação sobre as imagens virtuais, em 2014, que abre, para uma perspectiva de diálogo com o “espectador emancipado” (de museu, notadamente).

Afirmemos: a obra de Farocki não força um “protocolo pedagógico”. Por certo, ele quer demonstrar algo, mas não para realizar uma oposição afirmativa entre “veja: lá é a aparência” e “veja, tome nota: aqui é a realidade”. Farocki não pretende promover a condição de um espectador aprendiz, “principiante”, recebendo sua bula ou cartilha crítica. Ao contrário, será sempre Farocki, na verdade, o sujeito-aprendiz. Ele é o sujeito que quer manifestar “aquilo que aprendeu”, não submetendo o espectador a um protocolo, de modo que a assunto da obra e o espectador sejam *objetos de saber* a ser dominados – e, tão logo, abolidos ou subordinados. O ensejo de sua obra é, em primeiro lugar: despertar o espectador para *olhar algo*; tencioná-lo para *ver, ver de novo, ver ao avesso, fazer-falar-dialogar* – *operar transindividual*.

---

<sup>169</sup> Longe do cinismo do “tudo visto” e da resignação do “não há nada para ver”, escreveu Didi-Huberman (2011, p.128-129): “[...] a imagem pensada segundo a emancipação será então a imagem operada para fora – nós, espectadores – de uma alternativa entre o ‘tudo visto’ e o ‘não há nada a ser visto’. Será, para dizer rapidamente: nem a imagem-palavra de ordem filiada a uma mensagem, imediatamente legível, produzida e produtora de uma tomada de posição unilateral; nem uma imagem-silêncio mágica filiada a uma mensagem de ilegibilidade por princípio, reatualizando, por consequência, de Jean-François Lyotard à Giorgio Agamben, alguma coisa de metafísica do sublime”.

\*\*\*

Na última aparição pública (provavelmente), Farocki realiza uma conferência no *Instituto Internacional de Pesquisa em Cultura Tecnológica e Filosofia da Mídia (Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie – IKKM)*, instituto no qual era professor, na Universidade de Bauhaus, em Weimar (Alemanha).

Farocki havia aceitado o convite para assumir a posição de professor (parece impossível imaginar um posto mais apropriado ao pensador e operador de mídias Harun Farocki). Fundado em 2008 por Lorenz Engell e Bernhard Siegert, o instituto nomeou um conselho consultivo composto por pensadores de grandes renomes nas áreas de teoria da mídia e de cinema: Jacques Aumont, Raymond Bellour, Hans Belting, Régis Debray, John Durham Peters, Hans Ulrich Gumbrecht. Em 25 de junho de 2014, Farocki dava uma aula intitulada *Computer animation rules*<sup>170</sup>, na qual sua obra *Paralelo (2012-2014)* era o tema. Ele a apresenta e analisa, invocando conceitos da teoria de mídia de Alexandre Galloway sobre a questão dos games. Ele cita outros filmes, notadamente dois longos *travellings*: o da cena do exército ferido no filme *E o vento levou* (Victor Fleming, 1939) e o da cena do jovem entrando no colégio em *Elephant* (Gus Van Sant, 2003) querendo com isso observar as semelhanças e diferenças entre os *travellings* da câmera panorâmica e da câmera que acompanha o movimento de personagens no cinema e os mesmos motivos que hoje são encontrados nos games. Em aula simples, sem exposição erudita, ele compartilha com os alunos seus mais novos interesses, descobertas e estudos que o levaram a realizar novas obras.

Pois bem. A obra de Farocki, para além da *história do cinema*, pode ser também compreendida como um acontecimento na *história do audiovisual*, *das mídias* e *da política* na denominada *culture technology studies* – um acontecimento na teoria e nos estudos de mídia.

---

<sup>170</sup> Podemos ver o vídeo de sua conferência na Internet. Consultar o link: <http://vimeo.com/100092938>. (Acesso: 10-02-2015).

Farocki é um *pensador* que elegeu a mesa de montagem e não a escrivaninha como espaço central de seu operar. Como vimos na tese, as consequências disto não foram poucas, levando-nos a pensar acerca dos erros de se fazer passar por sinônimos: simplicidade com ingenuidade, modéstia com “meio-termo”, crítica com denúncia, distanciamento com didatismo, operação com tecnicismo ou *making-of*, reflexão com eruditismo, análise materialista com determinismo tecnológico, montagem de ideias com modelo ilustrativo. E, ainda, a refletir acerca da importância de se *evitar* conceber: imagens como submissas às palavras, a realidade ficcional distante da realidade documentária, estilo enquanto moda ou adorno, arqueologia enquanto nostalgia, estética enquanto antagônica à técnica e à magia, o poético como avesso a uma prática estética formal.

Ao longo dos últimos cinco anos, uma questão foi recorrente ao autor da presente tese: por que aquele que está com seu lápis e papel ou com sua máquina de escrever e papel ou, ainda, aquele está com seu teclado e tela, pode ser denominado de *pensador*; e aquele que está em sua ilha de edição, com suas telas e blocos de notas não pode ser do mesmo considerado com esta mesma palavra? Não seria apropriado, conciso, dizer que Farocki foi um pensador e, incluindo precisamente nisto, um operador de mídias – *Harun Farocki, pensador e operador de mídias*? Ou deveríamos *inventar* outra palavra? ...

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ADORNO, Theodor, "O ensaio como forma". In: Adorno, T., **Notas sobre literatura I**, São Paulo: Ed. 34, 2003, p.15-46.

AGAMBEN, Giorgio (2008a), "Notas sobre o gesto". In: **ArteFilosofia**, Ouro Preto, nº4, p.1-208, jan, 2008.

AGAMBEN, Giorgio (2008b). **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio, "Le cinéma de Guy Debord" [1995]. In : **Image et mémoire**, Paris : Hoëbeke, p. 65-76, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AITKEN, Ian. **European Film Theory and Cinema: a critical introduction**. Edinburg University Press, 2011.

AKERA, A. **Calculating a Natural World: Scientists, Engineers, and Computers During the Rise of U.S. Cold War Research**. Massachusetts: The MIT Press, 2006.

ALTER, N. "The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's Images of theWorld and Inscription of War" [New German Critique no.68, Summer 1994]. In: ELSAESSER, T. (org.). **Harun Farocki: working on the sight-lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p.211-236.

ALTER, Nora. **Projecting History: German Nonfiction Cinema, 1967-2000**. Michigan Press, 2002.

ANDERS, Günther. **L'obsolescence de l'homme : sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle** [1956]. Paris : Ivrea, 2001.

ANGEL, J. A **Cold War at 30,000 Feet: The Anglo-American Fight for Aviation Supremacy**. Boston: Harvard University Press, 2007.

ARAÚJO, Inês Lacerda. **Foucault e a crítica do sujeito**. Curitiba: UFPR, 2001.

AREAL, Leonor. "Para uma teoria do cliché". In: **Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image**, nº 02, Lisboa, 2011.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Florense Universitário, 2007.

ARIAS, Jorge. "Heiner Müller" (conferência). **Terreiro da tribo**, Porto Alegre, 27 de novembro de 2006. Disponível em: [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/arias\\_jorge/heiner\\_muller.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/arias_jorge/heiner_muller.htm). (Acesso: 21-11-2013).

ARQUILLA, J. **Swarming and the future of war**. Santa Monica: Rand Corporation, 2000.

ASTRUC, Alexandre. "Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo". In: **L'Écran française**. 30 mars, 1948.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004.
- AUMONT, Jacques. **Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts**. Paris : Cahiers du Cinéma, 2007.
- AUMONT, Jacques. **Que reste-t-il du cinéma?** Paris : Vrin, 2013.
- BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues, « Entrer dans l'époque techno-esthétique ». In : **Revue de synthèse**. Tome 133, 6e série, n° 4, 2012, p. 545-550.
- BARTHES, Roland. **Câmara clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean, "Televisão / Revolução : o caso Romênia". In: PARENTE, A. **Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 1993, p.147-154.
- BAUDRILLARD, Jean. **La guerra del Golfo no ha tenido lugar**. Barcelona: Ed. Anagrama, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. **La ilusión vital**. Madrid: Ed. Siglo XXI, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. **Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BAUMGÄRTEL, Tilman, "Die Rolle der DFFB-Studenten Bei Revolte von 1967/8". In: **Junge Welt**, n° 27 – 30, Oktober, 1996. Disponível em: <http://www.thing.de/tilman/filmakademie.html>. (Acesso: 12/08/2012).
- BAUMGÄRTEL, Tilman, "Holger dachte. Asthetik und Politik zusammen – Gespräch mit Harun Farocki". In: **Jungle World**, n.42, 9, 1997.
- BAUTE, M., "A sequência das moedas". In: MOURÃO, C.B., BORGES, C., MOURÃO, P. (org.). **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p.128-133.
- BAZIN, André, **O cinema: ensaios**. São Paulo: Edit. Brasiliense, 1991.
- BELLAN, Monika. **100 ans de cinema allemand**. Paris : Ellipses, 2001.
- BELLOUR, R., "Foto-diagrama". In: MOURÃO, C.B., BORGES, C., MOURÃO, P. (org.). **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p.114-134.
- BELLOUR, Raymond. **La querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions**. Paris : POL, 2012.
- BELTING, Hans. **Sísifo ou Prometeu? Da arte e da tecnologia, hoje**. Trad. A. Morão, Lisboa: KKYM+IHA, 2014.
- BENJAMIN, Walter, "O autor como produtor". In: **A modernidade. Obras escolhidas de Walter Benjamin**. Edição e tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 271-293.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

- BENJAMIN, Walter. **Understanding Brecht**. London: Verso, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens de Pensamento. Obras Escolhidas de Walter Benjamin**. Porto: Assírio & Alvim, 2004.
- BERNAL, J. D. **Ciência na história** [vol. IV]. São Paulo: Horizonte, 1969.
- BITOMSKY, Hartmut, "O vestido preto das coisas". In: **Doc's Kingdom 2010. A imagem-arquivo**. Textos de apoio. Lisboa: Catálogo Doc's Kingdom, 2010, p.30-36.
- BITTCHER, Nina & RADEK, Krolczyk, "Es ist eine Art kapitalistischer Sozialismus, der da entworfen wird: Farocki im Gespräch über seinen Film 'Ein neues Produkt' ". In: **Jungle World**, nº 27, 5, 2012.
- BLOOM, Harold. **Bertold Brecht**. Chelsea: Infobase Publishing, 2002.
- BLÜMLINGER, C., "Harun Farocki: Critical Strategies" [Parachute -Contemporary Art Magazine, jul, 2003]. In: ELSAESSER, T. (org.). **Harun Farocki: working on the sight-lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p.315-323.
- BLÜMLINGER, Christa, "An Archaeologist of the Present". In: **E-Flux Journal**, nº11, nov., 2014.
- BLÜMLINGER, Christa, "What's at Play in Farocki's Parallel". In: **Berlin Documentary Forum**, Berlim. 2014, p.182-189.
- BLUMLINGER, Christa, « De la lente élaboration des pensées dans le travail des images ». In : **Traffic**, nº14, 1995.
- BOGAERT, Pieter V., "How to live in a game: Harun Farocki's war games". In: **Review October**, nº 5, November, 2005.
- BONITZER, Pascal, "Décadrages". In: **Cahiers du Cinéma**, janvier, 1978, nº284, p. 7-15.
- BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BRADLEY, Laura. **Brecht and political theatre: the mother on stage**. New York: Clarendon Press, 2006.
- BRASIL, André, "Ensaio de uma revolução". In: **Revista Cinética**. Setembro, 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/videogramas.htm>. (Acesso: 21/09/2014).
- BRESSON, Robert, **Notas sobre el cinematógrafo**. Mexico DF: Biblioteca Era, 1979.
- BRUNO, Fernanda, "Vídeo-vigilância e mobilidade no Brasil". In: LEMOS, André & JOSGRILBERG, Fabio (org.). **Comunicação e mobilidade**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia, subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese de percepção**. Desterro: Cultura e Barbárie, 2009.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CARR, J. **Inside Cyber Warfare**. Sebastopol: O'Reilly Media, 2010.
- CASTELLS, M., **The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban-Regional Process**. New York: Basil Blackwell, 1992.

- CHABOT, Pascal, **La philosophie de Simondon**. Paris: Vrin, 2003.
- CHARNEY, L. & SCHWARTZ, R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CHUN, Wendy H. K. **Programmed Visions. Software and Memory**. Massachusetts Institute of Technology, 2011.
- COMOLLI, Jean Louis, "Algumas notas em torno da montagem". In: **Devires**, Belo Horizonte, v.4, n.02, p.12-40, Jul-Dez, 2007.
- COMOLLI, Jean Louis. **Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis, "Imagens de arquivos: imbricamento de olhares (entrevista)". In: **14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo**, Belo Horizonte, 2010, p.318-345. Entrevistado por Sylvie Lindeperg.
- COOKE, Paul & HOMEWOOD, Chris. **New directions in German cinema**. London: Tauris, 2011.
- CORRIGAN, Timothy. **The Essay Film: From Montaigne, After Marker**. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- COWAN, Michael, "Rethinking the City Symphony after the Age of Industry: Harun Farocki and the 'City Film'". In: **Revue Intermédialités**, nº 11, 2008, p. 69-86.
- CRARY, Jonathan. **24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep**. London: Verso, 2013.
- CRARY, Jonathan. **Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture**. Massachusetts: MIT Press, 1999.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas de observação: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DANEY, Serge, "Montage Obligatory. The War, the Gulf and the Small Screen". In: **Review Rouge**, nº8, 2006.
- DANEY, Serge, "O terrorizado: pedagogia godardiana" [1976]. In: **Revista Contracampo**, nº75-76, tradução de Tatiana Monassa, 2005.
- DE LANDA, M. **War in the Age of Intelligent Machines**. Michigan: Zone Books, 1991.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs** [Volumes I, II, III, IV, V]. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **O que é filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles, "O que es dispositivo?". In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações (1972-1990)**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Qu'est-ce que l'acte de création ?** Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation. Femis, 17/05/1987 [1987]. Disponível em : <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue=1> (Acesso: 10-10-2014), 1987.
- DEMAZEL, Florent Le, « Les ouvriers quittent l'usine, Harun Farocki (part 1 et 2). In : **Debordements**. Mai 2013. Disponível em: <http://www.debordements.fr/>. (Acesso: 15/05/2014).
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume, 2001.
- DIDI-HUBERMAN (2010c), "Georges Didi-Huberman: '.... Ce qui rend le temps lisible, c'est l'image' ». In: **Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image**, nº01, 2010, p. 118-133. Entrevistado por Susana Nascimento Duarte & Maria Irene Aparício, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, George. **Images malgré tout**. Paris : Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, George (2010a), "O que torna o tempo legível, é a imagem". In: **Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento**, nº 1, 2010a. Disponível em: <http://www4.fcsh.unl.pt:8000/~pkpojs/index.php/cinema/article/view/2/12>. (Acesso: 5-7-2012). Entrevistado por Susana Nascimento Duarte e Maria Irene Aparício, p.14-28.
- DIDI-HUBERMAN, George (2010b). **L'oeil de l'histoire : Tome 2, Remontages du temps subi**. Paris : Minuit, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, George (2010a). "Didi-Huberman, Atlas: comment remonter le monde" (entrevista). In: **ArtPress**, nº 373, Dezembro, 2010, p. 52. Entrevistado por Catherine Millet.
- DIDI-HUBERMAN, George. **L'oeil de l'histoire: Tome 3, Atlas ou le gai savoir inquiet**. Paris : Minuit, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I**. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Gilles. **Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art**, Minuit, 1990.
- DUARTE, S. N., "O que é uma imagem? A propósito do cinema de Harun Farocki". Artigo disponível em: <http://interact.com.pt/10/o-que-e-uma-imagem/> (Acesso: 5-07-2012).
- DUBOIS, Philippe (2004a). **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUBOIS, Phillippe (2004b). **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papiрус, 2004.

DUHEM, Ludovic, « Introduction à la techno-esthétique ». In : **Archée**, 10 février 2010. Disponível em: <http://archee.qc.ca/> (Acesso: 28-08-2014), 2010.

DUHEM, Ludovic. **L'être préindividuel de l'œuvre d'art : Simondon et le problème de l'esthétique**. Thèse de doctorat. Direction de Catherine Kintzler, Université Charles de Gaulle (Lille), 2008.

DUNNIGAN, J. **Digital Soldiers: The Evolution of High-tech Weaponry and Tomorrow's Brave New Battlefield**. New York: St Martin's Press, 1996.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ECHEVARRIA, Antulio J. **Imagining future war. The West's technological revolution and visions of wars to come, 1880-1914**. Praeger Security International, Londres, 2007.

ELISEU, Ana e FRAZÃO, Joana (org.). **Doc's Kingdom 2010: A imagem-arquivo**. Textos de apoio: Catálogo Doc's Kingdom, Lisboa, 2010.

ELSAESSER, T.. "'Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in Harun Farocki's Respite". In: EHMANN, Antje & ESHUN, Kodwo (org.). **Harun Farocki: Against What? Against Whom?** London: Koenig Books, 2009, p.57-68.

ELSAESSER, Thomas (2004a), "Working at the Margins: Film as a Form of Intelligence" [Monthly Film Bulletin, no. 597, 1983]. In: ELSAESSER, T. (org.). **Harun Farocki: Working on the sight-lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p.95-107.

ELSAESSER, Thomas (2004b) "Filmmaker, Artist, Media Theorist". In: ELSAESSER, T. (org.). **Harun Farocki: Working on the sight-lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p. 11-40.

ELSAESSER, Thomas (2004c), "Political Filmmaking after Brecht" [Harun Farocki: Der Ärger mit den Bildern, [1998]. In: ELSAESSER, T. (org.). **Harun Farocki: working on the sight-lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p.133-153.

ELSAESSER, Thomas (2004d). "The New Film History as Media Archaeology". In: **Revue Cinémas : revue d'études cinématographiques**, Volume 14, numéro 2-3, printemps 2004, p. 75-117.

ELSAESSER, Thomas, "Cineasta, artista e teórico da mídia". In: MOURÃO, C.B., BORGES, C., MOURÃO, P. (org.). **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p.98-127.

ELSAESSER, Thomas, "Farocki: A Frame for the No Longer Visible: Thomas Elsaesser in Conversation with Alexander Alberro". In: **E-Flux Journal**, nº11, nov., 2014.

ELSAESSER, Thomas, "Introduction: Harun Farocki". In: **Sense of cinema**. Issue 21, July, 2002.

ELSAESSER, Thomas, « Sauts temporels et dé-placements : le souvenir du travail dans les machines de vision de Farocki » In: **Revue Intermédialités**, nº 11, 2008, p. 35-51.

ELSAESSER, Thomas, HGENER, M. **Film Theory: an introduction through the senses**. Londres: Routledge, 2011.

ELSAESSER, Thomas, "'It Started with these Image's: Harun Farocki Helke Sander and the German Avantgarde". In: **Discourse**, nº 7, Fall, 1985.

- ELSENCITZ, Bernard. **Le cinéma allemande**, Paris : Armand Colin, 2011.
- ERNST, Wolfgang. **Digital memory and the archive**. Minnesota Press, 2012.
- ESHUN, K. & EHMANN, A. (2010), "HF de A a Z ou: introduções a Harun Farocki". In: MOURÃO, C.B., BORGES, C., MOURÃO, P. (org.). **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p.188-205.
- ESHUN, Kodwo, "A Question They Never Stop Asking". In: **E-Flux Journal**, nº11, nov., 2014.
- ESHUN, Kodwo, "George Clark talks to Anjalika Sagar & Kodwo Eshun - The Otolith Group" (interview). In: **Exhibition The Showroom**, London, 2010. Disponível em: <http://www.apengine.org/2010/02/the-otolith-group-talks-to-george-clark/> (acesso: 15/09/2014), 2010.
- FAROCKI, Harun & ERNST, Wolfgang, "Towards an Archive for Visual Concepts" [Vilém Flusser lecture, 2002]. In: ELSAESSER, Thomas. **Harun Farocki: Working on the Sight-Lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p.261-288.
- FAROCKI, Harun & SILVERMAN, Kaja. "In her place – Numéro Deux (1975)". In: Farocki & Silverman, **Speaking about Godard**. New York: NYU Press, 1998, p.143-171.
- FAROCKI, Harun (1969), "Die Agitation Verwissenschaftliche und die Wissenschaft Politisieren". In: **Film**, vol. 7, 3, 1969.
- FAROCKI, Harun (1975a), "Notwendige Abwechslung und Vielfalt". In: **Filmkritik**, nº 225, Aug, 1975.
- FAROCKI, Harun (1975b), "Schneeglöckchen blühen im September". In: **Filmkritik**, nº 219, März, 1975, p. 138-368.
- FAROCKI, Harun (1979), "Die Grammatik der Welteroberung. Gespräch mit Klaus Wyborny", with Hartmut Bitomsky. In: **Filmkritik**, nº 274, Oktober, 1979, p. 464-476.
- FAROCKI, Harun (1993a), "The Industrialization of Thought" In: **Discourse**, nº15.3, Spring 1993, p.76-93.
- FAROCKI, Harun (1993b), "To Love to Work and To Work to Love: a Conversation about "Passion", with Kaja Silverman. In: **Discourse**, nº 15.3, Spring, 1993, p. 57-75.
- FAROCKI, Harun (1994), « La guerre, inscrite sur les images du monde ». In : **Traffic**, nº 11, Printemps, 1994, p. 35-46.
- FAROCKI, Harun (1995), « D'un pas décidé ». In: **Traffic**, nº 14, Frühjahr 1995, p. 20-26.
- FAROCKI, Harun (1998a), "A perfect replica: an interview with Harun Farocki and Jill Godmilow" (entrevista). In: **Afterimage**, nº26, 3, 1998. Entrevistado por Jennifer Horne e Jonathon Kahana.
- FAROCKI, Harun (1999), "Amerikanische einstellung". In: **Jungle World**, nº 34, 18, 1999.
- FAROCKI, Harun (2000a), "Gefängnisbilder: Wie Gladiatoren ohne Publikum" (entrevista). In: **Der Tagesspiegel**. 25/11/2000. Disponível em: <http://www.tagesspiegel.de/medien/gefaengnisbilder-wie-gladiatoren-ohne-publikum/181766.html> (Acesso: 09/09/2014). Entrevista por Dietrich Leder.

- FAROCKI, Harun (2000b). "Obdachlose am Flughafen Sprache und Film, Filmsprache. Harun Farocki im Gespräch" (entrevista). In: **Jungle World**, nº 46, 8. November, 2000. Entrevistado por Rembert Hüser.
- FAROCKI, Harun (2000c), "Subjekt X zu Objekt Y". In: **Jungle World**, nº 50, 6, 2000.
- FAROCKI, Harun (2001a), "History Is Not a Matter of Generations: Interview with Harun Farocki (entrevista). In: **Camera Obscura**, nº46, vol. 16, 2001. Traduzido por Sabine Czylik. Entrevistado por Randall Halle.
- FAROCKI, Harun (2001b), "Bilderschatz". In: **3rd International Flusser Lecture**. Vrsq. Vilem\_Flusser Archiv. Kunsthochschule für Medien Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2001. Conferência.
- FAROCKI, Harun (2001c), "Eye". In: **Ctrl [Space]: Rhetorik der Überwachung**. October 2, 2001. Disponível em: <http://hosting.zkm.de/ctrlspace/d/texts/17>. (Acesso: 13/05/2014).
- FAROCKI, Harun (2002a) « Influences transversales ». In : **Trafic**, nº 43, automne 2002.
- FAROCKI, Harun (2003a), "Jugarse la vida. Imágenes de Holger Meins" [1998]. In: Farocki, H. **Crítica de la mirada**. Textos de Harun Farocki. Seleção e Tradução de Inge Stache. InHrsg. V. Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 2003, p.51-60.
- FAROCKI, Harun (2003b), "Interview – Harun Farocki" (entrevista). In: **Revolver. Kino muss gefährlich sein**. Berlim, 2003, p. 236-247. Entrevistado por Nicolai Albrecht, Jens Börner e Markus Nechleba.
- FAROCKI, Harun (2003c), "Bresson, un estilista" [1984], p.15-20. In: Farocki, H. **Crítica de la mirada**. Textos de Harun Farocki. Seleção e Tradução de Inge Stache. InHrsg. V. Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 2003, p.15-20.
- FAROCKI, Harun (2003d), "Experten und Projektile". In: **Jungle World**, nº16, 9, April, 2003.
- FAROCKI, Harun (2003e), "Substandard" [1995]. In: Farocki, H. **Crítica de la mirada**. Textos de Harun Farocki. Seleção e Tradução de Inge Stache. InHrsg. V. Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 2003, p.41-50.
- FAROCKI, Harun (2003f), "No hay que creer en el origen. Una charla informal con Harun Farocki" (entrevista). In: **Instituto Goethe – Buenos Aires**, 2003. Disponível em: [http://minothauro.blogspot.com.br/2006/05/no-hay-que-creer-en-el-ori\\_114787170654661526.html](http://minothauro.blogspot.com.br/2006/05/no-hay-que-creer-en-el-ori_114787170654661526.html) (Acesso: 5-7-2012). Entrevistado por Ricardo Parodi.
- FAROCKI, Harun (2003g), "Toma americana. Notas acerca de uma película sobre Malls" [1999]. In: FAROCKI, H. **Crítica de la mirada**. Textos de Harun Farocki. Seleção e Tradução de Inge Stache. InHrsg. V. Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 2003, p.61-66.
- FAROCKI, Harun (2003h), "La realidad tendría que comenzar" [1988]. In: FAROCKI, H. **Crítica de la mirada**. Textos de Harun Farocki. Seleção e Tradução de Inge Stache. InHrsg. V. Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 2003, p.21-32.

- FAROCKI, Harun (2003i), "Miradas que controlan" [1999] In: FAROCKI, H. **Crítica de la mirada**. Textos de Harun Farocki. Seleção e Tradução de Inge Stache. InHrsg. V. Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 2003, p.67-74.
- FAROCKI, Harun (2003j), "Die not der Bilder". In: **Jungle World**, nº 18, 23, 2003.
- FAROCKI, Harun (2003L), "Der Tod der anderen. Tagenbuch zum Krieg". In: **Jungle World**, nº 15, 2, apr, 2003.
- FAROCKI, Harun (2003m), « Hommage ». In : **Trafic**, nº 45, 2003, p. 70-73.
- FAROCKI, Harun (2004a), "Making the World Superfluous: an Interview" [1993] (entrevista). In: ELSAESSER, T., **Harun Farocki: Working on the Sight-Lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p. 178-189. Entrevistado por Thomas Elsaesser.
- FAROCKI, Harun (2004b), "Detrás de las imágenes" (entrevista). In: **Revista Kane**, nº1, Septiembre, 2004. Entrevista por Pablo Acosta Larroca e Nicolás Aponte A. Gutter.
- FAROCKI, Harun (2004c), "Nine Minutes in the Yard: A Conversation with Harun Farocki" [*Jungle World*, no. 45, 2000] (entrevista). In: ELSAESSER, T., **Harun Farocki: Working on the Sight-Lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p.297-314. Entrevistado por Rembert Hüser.
- FAROCKI, Harun (2004d), "Influencias transversales: montaje flexible" [*Trafic*, nº1, 2002]. In: YOEL, Gerardo, **Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía**. Buenos Aires: Manatíal, 2004, p.209-16.
- FAROCKI, Harun (2004e), « Le point de vue de la guerre ». In: **Trafic**, nº 50, Ètè, 2004, p. 445-455.
- FAROCKI, Harun (2004f), "Controlling Observation" [*Jungle World*, no. 37, 1999]. In: ELSAESSER, Thomas. **Harun Farocki: Working on the Sight-Lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p.261-288. p.289-296.
- FAROCKI, Harun (2004g), "Dog from the freeway" [*Filmkritik*, nº301, January 1982]. In: ELSAESSER, Thomas. **Harun Farocki: Working on the Sight-Lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p.261-288. p.109-132.
- FAROCKI, Harun (2005a), « La diva aux lunettes ». In: **Trafic**, nº 55, Automne 2005, p. 62-69.
- FAROCKI, Harun (2006), "A War Diary". In: **European Urbanity** (European 7 and 8). Austria and Slovenia, Vienna, New York 2006, p. 364-376.
- FAROCKI, Harun (2007a), « D'une image à l'autre. Conversation avec Harun Farocki » (entrevista). In : **Hors de Champs**. Jeudi 20 décembre 2007. Disponível em: <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article290> (Acesso: 5-7-2012). Entrevistado por André Habib e Pavel Pavlov.
- FAROCKI, Harun (2007b), "Histoire d'une installation (sur la Coupe du monde du football). In : **Trafic**, nº 64, p.18-47.
- FAROCKI, Harun (2007c), "I Don't Think I was the Right Seminar Leader".In: BAUMGÄRTEL, Tilman (org.). **Kino-Sine: Philippine-German Cinema Relations**. Manila: Gethe-Institut, 2007, p.42-47.
- FAROCKI, Harun (2008a), "A Interferência de Petzold-Farocki. Uma conversa com Harun Farocki" (entrevista). In: **Ainda não começamos a pensar** (blog) Disponível

em: <http://aindanaocomecamos.blogspot.com.br/2008/10/interferencia-de-petzold-farocki.html> (Acesso: 5-7-2012). Entrevistado por Andre Dias.

FAROCKI, Harun (2008b), "On materiality" [video, 6min., s/d]. (entrevista). In: **Cine-fils: cinephile, interview, magazine**. Maio, 2008. Disponível em: <http://www.cine-fils.com/interviews/harun-farocki.html> (Acesso: 8/8/2012). Entrevistado por Lina Maria Stahl & Alexander Waszynski.

FAROCKI, Harun (2008c), "Einführung". In: **Hebbel am Ufer, 100 Jahre Hebbel Theater**. Primeline, 2008, p.. 21-22.

FAROCKI, Harun (2008d), "Bilder wie eine Flaschenpost" (entrevista). In: **Taz**,

FAROCKI, Harun (2009), "How to live in the FRG". In: EHMANN, Antje & ESHUN, Kodwo (org.). **Harun Farocki: Against What? Against Whom?** London: Koenig Books, 2009, p.163-165.

FAROCKI, Harun (2010), « Trailers escritos ». In: MOURÃO, C.B., BORGES, C. (org.), **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p.64-97.

FAROCKI, Harun (2011) & STEYERL, Hito, "A Magical Imitation of Reality". In: **Kaleidoscope Press**. Cahier n° 2, February, 2011, p.5-30.

FAROCKI, Harun (2012a), "Questions à Farocki" (entrevista). In: **Revue 2.1.0**. Disponível em: [http://www.revue-2-0-1.net/files/201\\_n1.pdf](http://www.revue-2-0-1.net/files/201_n1.pdf) (Acesso: 5-7-2012). Entrevistado por Alice Melinge.

FAROCKI, Harun (2012b), "Tornando as imagens visíveis" (entrevista). In: **Goethe Institut - Brasil**. Fevereiro de 2012. Disponível em: <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/bku/pt8851008.htm>. (Acesso: 10-11-2013). Entrevistado por Thomas Köster.

FAROCKI, Harun (2012c), "Es ist eine Art kapitalistischer Sozialismus, der da entworfen wird" (entrevista). In: **Jungle World**, n° 27, 5, Juli, 2012. Disponível em: <http://jungle-world.com/artikel/2012/27/45805.html> (Acesso: 08/08/2012). Entrevistado por Nina Bittcher e Radek Krolczyk.

FAROCKI, Harun (2012d), « Prolongations - entretien avec Harun Farocki » (entrevista). In: **Cahiers du Cinéma**. n° 683, November, 2012. Entrevistado por Dork Zabunyan.

FAROCKI, Harun (2012e), "Harun Farocki Interview – Serious Games in Samos" (entrevista). In: **Neural - Critical digital culture and media arts**. Disponível em: <http://neural.it/2012/11/harun-farocki-interview-serious-games-in-samos/>. (Acesso: 17-10-2014). Entrevistado por Daphne Dragona.

FAROCKI, Harun (2013a), "Negarse a una producción manifiesta de significado', diálogo entre H. Farocki e I. Stache" (entrevista). In: Farocki, H. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p.281-290.

FAROCKI, Harun (2013b), "Bresson: un estilista" [1984]. In: Farocki, H. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p.99-106.

FAROCKI, Harun (2013c), "Plano-contraplano: la expresión más importante de la ley del valor cinematográfico" [1981]. In: Farocki, H. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p.83-98.

- FAROCKI, Harun (2013d), "Influencia cruzada/Montaje blando" [2002]. In: Farocki, H. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p.111-120.
- FAROCKI, Harun (2013e), "Trailers biográficos" [2009]. In: Farocki, H. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p.233-279.
- FAROCKI, Harun (2013f), "Aprender lo elemental" [2010]. In: Farocki, H. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p.39-50.
- FAROCKI, Harun (2013g), "Wie Ein Zauber". In: **Der Standard**, 8.01.2013. Disponible em: <http://derstandard.at/1356426849766/Wie-ein-Zauber>. (Acesso: 09/09/2014).
- FAROCKI, Harun (2013g), « Ein Neues Produkt ». In : **Jornal du Festival Cinéma du Réel**, n° 4, 24/03/2013, p.4-5. Disponible em: <http://www.cinemadureel.org/fr/archives/ressources-et-multimedia/journal-du-reel/journal-du-reel-2013/journal-du-reel-4-24-mars-2013/view>. (Acesso: 18/09/2014).
- FAROCKI, Harun (2013h), "El cineasta que desnuda las estructuras ocultas del poder" (entrevista). In: **La Nación**, Jornal, Viernes 08 de marzo de 2013, Buenos Aires. Entrevistado por Diana Fernández Irust.
- FAROCKI, Harun (2013i), "Peripheral Views. A Conversation with Harun Farocki" (entrevista). In: TOMŠIČ, Neja & BARAGA, Martin Bricelj. **Outerviews: Conversations with Artists**. Ljubljana: MoTA - Museum of Transitory Art, 2013. Entrevistado por Interview Neja Tomšič.
- FAROCKI, Harun (2013j), "Mostrar a las víctimas" (2009). In: Farocki, H. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p.39-50, p.133-160.
- FAROCKI, Harun (2013L), "Que és un estudio de edición" [1980]. In: Farocki, H. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p.79-82.
- FAROCKI, Harun (2013m), "Trabajadores saliendo de la fábrica" [1995]. In: Farocki, H. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p.203-2012.
- FAROCKI, Harun (2013n), "Plano americano: notas acerca de una película sobre centros comerciales" (1999). In: Farocki, H. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p.203-2012, p.212-220.
- FAROCKI, Harun (2013o), "We search for the moment that contains all the other" (entrevista). In: **Goethe Institut**. 23-04-2013. Entrevistado por Lisa Mayerhöfer
- FAROCKI, Harun (2014a). "Serious games". In: **NECSUS - European Journal of Media Studies**. Amsterdam: AUP, December 2014.
- FAROCKI, Harun (2014b), "Ein posthum erscheinendes Interview über Fußball, Mao und das Filmemachen" (entrevista). In: **Jungle World**, n°32, 7, August, 2014. Entrevistado por: Phillip Goll.
- FAROCKI, Harun (2015), "'A máquina sempre deseja algo de você'. Entrevista com Harun Farocki" (entrevista). In: **Devires – Cinema e Humanidades (UFMG)**, vol. 12, n.1, Jan-Jun, 2015. Entrevistado por Ednei de Genaro e Hermano Callou.
- FERNÁNDEZ H., Diego. "Harun Farocki, el libro de Dios". In: **Paralaje**, n°8, Santiago, 2012.

- FERRARIS, Maurizio. "Reconstruir la deconstrucción". In: **Conferência. II Jornadas internacionales de hermenéutica**. 6 el 8 de julio de 2011, Buenos Aires. Disponível em: <http://filosofiafrancesaenespanol.blogspot.com.br/2012/02/reconstruir-la-deconstruccion-por.html>. (Acesso: 20-02-2015), 2011.
- FERRARIS, Maurizio. **Introducción a Derrida**. Madrid: Amorrortu Editores, 2006.
- FERREIRA, Pedro P. **Música eletrônica e xamanismo**. Tese de doutorado (Sociologia). Unicamp, 2006.
- FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa-preta: ensaios para uma filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- FOSTER, Hal (2004a), "Vision Quest: the Cinema of Harun Farocki". In: **Artforum**, November, 2004.
- FOSTER, Hal (2004b). "An archival impulse". In: **October**, nº110, Fall, 2004, p.3-22.
- FOUCAULT, Michel, « L'écriture de soi ». In : Foucault, M. **Dits et Écrits IV**. Paris: Gallimard, 1994, p.415-430.
- FOUCAULT, Michel. "Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho; o sujeito e o poder". In: RABINOW & DREYFUS. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2007.
- FRIEDMAN, Dan. **The Cultural Politics of Heiner Müller**. Cambridge: Scholars Publishing, 2007.
- FUSCO, Coco, "Regarding History". In: **Frieze**, nº 127, November-December, 2009.
- GALISI, José (Filho), "O tédio da democracia". In: **Jornal Folha de S. Paulo** (Folha Mais!), domingo, 07-07-2002, 2002.
- GALLOWAY, Alexander. **How control exists after decentralization**. London: MIT Press, 2004.
- GALLOWAY, Alexander. **The exploit. A theory of networks**. London: University of Minnesota Press, 2007.
- GEADA, Eduardo. **O poder do cinema**. Lisboa: Estúdios Horizonte, 1985.
- GIEDION, Siegfried. **Mechanization takes command**. Minnesota: University of Minnesota, 2013.
- GINSBERG, T. e MENSCH, A. (org.). **A Companion to German Cinema**. The Wiley-Blackwell Companions to National Cinemas. Wiley-Blackwell, 2012.
- GODARD, J-C & ISHAGHPOUR, Y. **Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue**. Farrago, Tours, 2000.
- GODARD, Jean-Luc, "What is to be done?". In: **Afterimage**, New York, nº01, 1970.
- GODIN, B. & COUDERT, G. **Numéro trois : variations sur Numéro Deux de Jean-Luc Godard**. Paris : Cnap, 2013.

- GRAS, Pierre. **Good bye Fassbinder! Le cinema allemande depuis la réunification**. Paris : Chambon Jacqueline, 2011.
- GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2003.
- GUATTARI, Felix, "O divã do pobre: cinema e psicanálise". In: **Revista Contracampo**. 05-Jul-2006, Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/15/odivadopobre.htm>. (Acesso: 10/01/2015), 2006.
- GUMBRECHT, H. & PFEIFFER, K. L., **Materialities of communication**. Stanford: University Press, 1988, p.1-14.
- HAKE, Sabine. **German National Cinema**. New York: Routledge, 2007.
- HAL, Foster (org.). **Vision and visibility**. Seattle: Bay Press, 1988.
- HANSEN, Mark B. **New philosophy for new media**. London: The MIT Press Cambridge, 2004.
- HEADRICK, Daniel R. **The tentacles of progress. Technology transfer in the age of imperialism, 1850-1940**. New York – Oxford: Oxford University Press, 1988.
- HEIDEGGER, Martin, "A época da imagem de mundo". In: Heidegger, M, **Caminhos da floresta**. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo** (Partes I). Petrópolis: Vozes, 2005.
- HOLERT, T., "Tabular images. On the Division of all Days (1970) and Something Self Explanatory (15x) (1971)". In: EHMANN, Antje & ESHUN, Kodwo (org.). **Harun Farocki: Against What? Against Whom?** London: Koenig Books, 2009, p. 75-92.
- HOLL, Ute, "Farocki's Cinematic Historiography: Reconstructing the Visible". In: **E-Flux Journal**, nº11, nov., 2014.
- HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade europeia e a filosofia**. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.
- HUSSERL, Edmund. **Meditações cartesianas. Introdução à fenomenologia**. São Paulo: Madras, 2001.
- IFANGER, D., NANTES, R., MIYADA, R. (org.), **Bresson (seleção de textos)**. Coleção CINUSP. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, São Paulo – Abril, 2011.
- IHDE, Don. **Los cuerpos en la tecnología**. Madrid: Editorial UOC, 2004.
- JAMENSON, Fredric. **O método Brecht**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- JENLIEN, Derrick & DRAFFAN, George. **Welcome to the machine: science, surveillance and the culture of control**. Vermont: Chelsea Green Publishing, 2004.
- JÜNGER, Ernst, "A mobilização total". In: **Natureza Humana**. Tradução e notas de Vicente Sampaio, nº 4(1): 189-216, jan.-jun. 2002.
- KEENAN, T., "Light Weapons" [Documents 1-2, Fall-Winter, 1992]. In: ELSAESSER, T. (org.). **Harun Farocki: working on the sight-lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p.203-210.
- KITTLER, Friedrich. **Gramophone, film, typewriter**. Stanford: Stanford University Press, 1999.

- KITTLER, Friedrich. **Optical media: Berlin Lectures 1999**. Cambridge: Polity Press, 2010.
- KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- KOWAK, P. Sex, **Bombs, and Burgers: How War, Pornography, and Fast Food Have Shaped Modern Technology**. Connecticut: Lyons Press, 2011.
- LATOURE, Bruno, "O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?". In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111-150, jan./jun. 2008.
- LATOURE, Bruno. **Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções no capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LAZZARATO, Maurizio. **La fabrique de l'homme endetté**. Paris: Éditions Amsterdam, 2011.
- LEANDRO, Anita, "Falkenau: vida póstuma dos arquivos". In: **Significação**, nº34, 2010, p. 105-121.
- LEANDRO, Anita. "L'essai filmé. Un autre scénario". In: **Territoires du scénario**, textes réunis et présentés René MONNIER et Anne ROCHE. Dijon: Université de Bourgogne/Centre Gaston Bachelard, coll. Figures Libres, 2006, pp. 205-213.
- LEVIN, T., FROHNE, U, WEIBEL, P. (org.), **CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother**. Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional, 1976.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (org.). **L'essai et le cinéma**. Seyssel: Editions Champ Vallon, 2004.
- LINS, C.; REZENDE, L. A.; FRANÇA, A. "A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo". In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.
- LYOTARD, Jean François. **Lo inhumano: charlas sobre el tiempo**. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- MAAREK, Philippe, **De mai 68 aux... films X: cinéma, politique et société**. E. Dujarric, 1979.
- MACHADO, Arlindo, "O filme-ensaio". In: **Concinnitas -UERJ**, v. 4, n. 5, p. 63-75, Rio de Janeiro, 2003.
- MACHADO, Arlindo. "As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica". In: **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: editora SENAC, 2000.
- MACKENZIE, Donald. **Inventing Accuracy: a historical sociology of nuclear missile guidance**. Massachusetts: The MIT Press, 1993.
- MACKENZIE, Donald. **Knowing Machines. Essays on Technical Change**. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

MALABOU, Catherine. **What should we do with our brain?** Fordham: Fordham University Press, 2008.

MARTÍ, Silas. "Artista mostra videogames de guerra". In: **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.3, Ilustrada, terça-feira, 08 de jun. 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0806201017.htm> (Acesso: 12-05-2015), 2010.

MARTIN, Adrian, "Adrian Martin: "O filme mais belo é aquele que transportas dentro de ti" (entrevista). In: Revista À pala de Walsh. Lisboa. Disponível em: <http://www.apaladewalsh.com/2013/01/18/adrian-martin-o-filme-mais-belo-e-aquele-que-transportas-dentro-de-ti-parte-i/>. (Acesso: 10-01-2015), 2013.

MARTIN, Adrian. **Qué es cinema moderno?** Valdivia: Uqbar Editores, 2008.

MELENDI, Maria A., "Arquivos do mal – mal de arquivo". In: **Revista Studium**, Campinas, n. 11, 2003.

MELIÁN, Michaela, «Harun Farockis Stimme». In: Frieze, September, 2014. Disponível em: <http://blog.frieze-magazin.de/harun-farockis-stimme/> (Acesso: 01/10/2014).

MIGLIORIN, Cezar A. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

MÖLLER, O., "One's Life: passage along the Shadow-Line: Feeling One's Way Towards the Filmkritik-Style" [Der Ärger mit den Bildern. Konstanz: UVK-Medien, 1998]. In: ELSAESSER, T. (org.). **Harun Farocki: Working on the Sight-Lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p.69-76.

MÜLLER, Heiner, "Intelligence without experience: interview with Harun Farocki". In: Müller, H., **Germania**. New York: Columbia University, 1990, p.160-68.

MÜLLER, Heiner, "Mich interessiert die Verarbeitung von Realität. Ein Gespräch mit Harun Farocki über Kulturgrenzen und Film, über Godard und Walt Disney" [1981]. In: **Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche**, Frankfurt: A. M., 1996, p. 61-68.

MÜLLER, Heiner. "Hamlet-máquina". In: **Teatro de Heiner Müller**. São Paulo: Hucitec, 1987.

MÜLLER, Heiner. **O anjo do desespero**. Tradução João Barrento. Porto: Relógio d'água, 1997.

MUMFORD, Lewis. **El mito de la máquina. Técnica y evolución humana** (vol. 1). La Rioja: Pepitas, 2010.

NAOMI, Klein. **A doutrina do choque: a ascensão do capitalismo de desastre**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

NEVES, J. P. **O apelo do objeto técnico**. Minho: Campo das Letras, 2006.

NICHOLS, Bill, **Introduction to documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

PANTENBURG, V., "Sobre o passado do cinema no presente: instalações de Farocki". In: MOURÃO, C.B., BORGES, C., MOURÃO, P. (org.). **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p.162-187.

- PANTENBURG, Volker, "Post Cinema? Movies, Museums, Mutations". In: **SITE magazine**, nº 24, Stockholm, 2008, p.4-5.
- PANTENBURG, Volker. "Visibilidades: Harun Farocki, entre imagem e texto" [2001]. In: **Goethe-Institut**. Buenos Aires, Tradução de Inge Stache, Seminarios online, 2003. Disponível em: <http://es.slideshare.net/vivkleem/visibilidades> (Acesso: 14/07/2014).
- PARENTE, André, "Imagens que a razão ignora". In: **Revista Galáxia**, São Paulo, nº 4, 2002.
- PARENTE, André. **Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 1993.
- PARIKKA, Jussi. **What is Media Archaeology**. Polity, 2012.
- PETZOLD, Christian, "The Cinema of Identification Gets on my Nerves: An Interview with Christian Petzold" (entrevista). In: **Cineaste**, Vol. 33, nº 3, Summer, 2008. Disponível em: <http://www.cineaste.com/articles/an-interview-with-christian-petzold.htm>. (Acesso: 14/09/2014). Entrevistado por Marco Abel.
- RANCIÈRE, Jacques (2010a), "A ficção documental: Marker e a ficção da memória". In: **Arte & Ensaios**. Revista do PPGAV/ EBA / UFRJ, nº21, dez., 2010.
- RANCIÈRE, Jacques (2010b), "O trabalho sobre a imagem". In: **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, vol.1, nº 15, 2010, p.91-106.
- RANCIÈRE, Jacques (2012a). **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques (2012b). **Figures de l'histoire**. Paris : PUF, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine**. Barcelona: Paidós, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- RIPER, A. B. Van. **Rockets and Missiles: the life story of a technology**. Westport: Greenwood Press, 2004.
- RODRIGUES, Jorge H. V. **Friedrich A. Kittler, filósofo da tecnologia: uma tradução comentada**. Dissertação de Mestrado, Lisboa: FCFH, 2013.
- ROLLET, Sylvie, « Harun Farocki : de l'archive à l'image, une enquête sur le regard ». In : PHAY-VKALIS, Soko (org.), **Miroirs, Appareils et Autres Dispositifs**. Paris : , L'Harmattan, 2009, p. 127-138.
- ROSENBAUM, J., "The Road Not Taken: Films by Harun Farocki" [Chicago Reader, 1992]. In: ELSAESSER, T. (org.). **Harun Farocki: working on the sight-lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p.157-162.
- ROUANET, S. P. "O olhar iluminista". In: NOVAES, A (Org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.125-148.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "De Flusser a Benjamin do pós-aurático às imagens técnicas". In: **Flusser Studies**, nº8, 2009, p.1-17.

- SERRA, Alice Mara, "O traço da origem e o traço do traço: Benjamin e a arqueologia da Spur". In: **Cadernos Benjaminianos**, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez. 2011, p.01-11.
- SEYMOUR, Benedict, "Eliminating Labour: Aesthetic Economy in Harun Farocki". In: **Mute**, vol. 2, n° 16 – Real Life training, 2010.
- SILVERMAN, Kaja, "What Is a Camera?, or: History in the Field of Vision". In: **Discourse**, Vol. 15, No. 3 (Spring), 1993, p. 3-56.
- SILVERMAN, Kaja. **The threshold of the visible world**. New York: Routledge, 1996.
- SIMONDON, G., "Sobre a tecno-estética: Carta a Jacques Derrida". In: **Tendência e Cultura: ensaios sobre o tempo presente**. Hermetes R. de Araújo (Org.). Trad. Stella Senra. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- SIMONDON, Gilbert (1989a). **Du mode d'existence des objects techniques**. Paris: Aubier, 1989.
- SIMONDON, Gilbert (1989b). **L'individuation psychique et collective**. Paris: Aubier, 1989.
- SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo Livros, 2007.
- SIMONDON, Gilbert. **L'individuation: à la lumière des notions de forme et d'information**. Grenoble : Ed. Millon, 2005.
- SINGER, P.W. **Wired for War: The Robotics Revolution and Conflict in the 21st Century**. USA: Penguin Books, 2009.
- SIQUEIRA, M. R. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. Belo Horizonte: Comunicação Social, UFMG. Dissertação de Mestrado, 2006.
- SKORECKI, Louis, « Qui est Farocki? ». In: **Cahiers du cinéma**, n° 329, Nov. 1981.
- SLOTERDIJK, Peter. **A mobilização infinita**. Lisboa: Relógio d'Água. 2004.
- SLOTERDIJK, Peter. **Temblores-de-aire**. Valencia: Pre-textos, 2003.
- SOHN-RETHEL, Alfred. **Intellectual and manual labour**. London: Macmillan Press, 1978.
- SONTAG, Susan, **Sobre a fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- STAROBINSKI, Jean, "É possível definir o ensaio?". In: **Remate de Males**, n° 31 (1-2), p.13-24, Campinas, 2011.
- STERNE, Jonathan. **The audible past: cultural origins of sound reproduction**. Duke and London: Duke University Press, 2003.
- STEYERL, Hito, "In Defense of the Poor Image". In: **E-flux Journal**, nov, 2009.
- STEYERL, Hito, "Is a Museum a Factory?". In: **E-flux Journal**, n° 7, June-August, 2009, p.1-10.
- STIEGLER, B. & DERIDA, J., **Écographies de la Télévision**, Paris, Galilée - INA, 1996.
- STIEGLER, Bernard & ROGOFF, Irit, "Transindividuation". In: **E-flux**, n°14, March, 2010.
- STIEGLER, Bernard (1996a). **La technique et le temps, tome 2 : La désorientation**, Paris : Galilée, 1996.

- STIEGLER, Bernard (2009a), "Anamnésia e hipomnésia: Platão, primeiro pensador do proletariado". In: **ARS (São Paulo)**, vol.7 no.13, São Paulo, Jan./Jun, p. 23-41, 2009.
- STIEGLER, Bernard (2009b). **Repenser l'esthétique, pour une nouvelle époque du sensible**. In C. Tron (dir.), Esthétique et société, Paris : L'Harmattan, 2009.
- STIEGLER, Bernard (2013a). "The Organology of Dreams and Arche-Cinema". In: **Screening the past**. N° 36, 2013.
- STIEGLER, Bernard (2013b). **De la misère symbolique (tomo 1 e 2)**. Paris: Flammarion, 2013.
- STIEGLER, Bernard. **Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue, de la pharmacologie**. Paris : Flammarion, 2010.
- STIEGLER, Bernard. **La technique et le temps, tome 3 : Le temps du cinéma et la question du mal-être**. Paris : Galiléé, 2001.
- STIEGLER, Bernard. **Prendre soin: de la jeunesse et des générations**. Paris : Flammarion, 2008.
- STIEGLER, Bernard. **Technics and time, volume 1: The Fault of Epimetheus**. California: Stanford Press, 1998.
- THOMAS, David. **Vertov, Snow, Farocki: machine vision and the posthuman**. Bloomsbury, 2013.
- TOMAS, David. **Beyond the Image Machine: A History of Visual Technologies**. New York: Continuum Books, 2004.
- TOSCANO, Alberto. **The Theatre of Production: Philosophy and Individuation between Kant and Deleuze**. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- TURSE, Nick. **The Complex: How the Military Invades Our Everyday Lives**. New York: Metropolitan Books, 2008.
- VASCONCELOS, Jorge, "A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard – ou como produzir um pensamento do cinema". In: **Educação & Realidade**, v. 33, nº 01, jan-jun, p.155-168, 2008.
- VIRILIO, Paul, « L'art effroi » (entrevista). In : **La pensée de midi**. Actes sud, 3-1, nº9, 2002. Entrevistado por Thierry Fabre, p.9-22.
- VIRILIO, Paul. **A Máquina de Visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- VIRILIO, Paul. **L' esthétique de la disparition**, Paris, Galiléé, 1989.
- VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. São Paulo: Editora 34, 1993.
- VIRILIO, Paul. **Velocidade e política**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- VOLKMAN, E. **Science Goes to War: The Search for the Ultimate Weapon: from Greek Fire to Star Wars**. Michigan: Wiley, 2002.
- WEBER, Carl, "Heiner Müller's Assessment of Culture and Politics". In: FRIEDMAN, Dan, **The Cultural Politics of Heiner Müller**. Cambridge: Scholars Pub, 2007, p.12-24.

WEINRICHTER, A. **La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo.** Gobierno de Navarra, 2007.

WEIR, W. **50, Weapons that changed warfare.** Franklin Lakes: Career Press, 2000.

WEISSBERG, Jean-Louis. "Real e Virtual". In: Parente, A., **Imagem-máquina.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p.117-126.

WINER, Stan. **Between the lies. Rise of the media-military complex.** Londres: Southern Universities Press, 2004.

YOUNG, B., "On Media and Democratic Politics: videograms of a revolution" In: ELSAESSER, T. (org.). **Harun Farocki: working on the sight-lines.** Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p.245-260.

ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia da mídia - em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir.** Rio de Janeiro: Annablume, 2006.

ZIELINSKI, Siegfried. **Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History.** Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 1999.

ZISCHLER, Hanns, "Travailler avec Harun". In : **Traffic**, n° 44, Paris, 2002.

## **ANEXOS**

I  
**ESCRITOS DE FAROCKI**  
(seleção)

**ARTIGOS EM REVISTAS:**

FAROCKI, Harun (1969), "Die Agitation Verwissenchaftliche und dia Winssienchalf Politisieren". In: **Film**, vol. 7, 3.

FAROCKI, Harun (1975), "Notwendige Abwechslung und Vielfalt". In: **Filmkritik**, n° 225, Aug, 1975.

FAROCKI, Harun (1975), "Schneeglöckchen blühen im September". In: **Filmkritik**, n° 219, März, 1975, pp. 138-368.

FAROCKI, Harun (1979), "Die Grammatik der Welteroberung. Gespräch mit Klaus Wyborny", with Hartmut Bitomsky. In: **Filmkritik**, n° 274, Oktober, 1979, pp. 464-476.

FAROCKI, Harun (1986), "Wie man sieht". In: **Die Republik**, n° 76-78, 9, September, 1986.

FAROCKI, Harun (1986), Das Universum ist leer. In: Nikitin, Nikolaj (org.). **Schnitt. Das Filmmagazin. Thema: Vilém Flusser und der Film. Schnitt – Der Filmverlag**, Bochum, n°24/4, 2001a, p. 18 – 20.

FAROCKI, Harun (1987), Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie. In: **Zelluloid. Zeitschrift für Film und Medienarbeit**. Köln Sommer, n°25, 1987.

FAROCKI, Harun (1990), "Intelligence without experience: interview with Harun Farocki". In: MÜLLER, Heiner, **Germania**. New York: Columbia University, 1990, p.160-68.

FAROCKI, Harun (1993), "The Industrialization of Thought" In: **Discourse**, n°15.3, Spring 1993, p.76-93.

FAROCKI, Harun (1993), "To Love to Work and To Work to Love: a Conversation about "Passion", with Kaja Silverman. In: **Discourse**, n° 15.3, Spring, 1993, p. 57-75.

FAROCKI, Harun (1994), « La guerre, inscrite sur les images du monde ». In : **Trafic**, n° 11, Printemps, 1994, p. 35-46.

FAROCKI, Harun (1995), « D'un pas décidé ». In: **Trafic**, n° 14, Frühjahr 1995, p. 20-26.

FAROCKI, Harun (1998), "Wo warem Sie, als das Sparwasser-Tor fiel". In: **Jungle World**, n° 15, 1, 1998.

FAROCKI, Harun (1999), "Amerikanische einstellung". In: **Jungle World**, n° 34, 18, 1999.

FAROCKI, Harun (1999), "Kontrollblicke". In: **Jungle World**, n° 37, 8, 1999.

FAROCKI, Harun (2000), "Subjekt X zu Objekt Y". In: **Jungle World**, n° 50, 6, 2000.

FAROCKI, Harun (2000), BAUTE, Michael et al., "Was du nicht siehst". In: **Jungle**

**World**, n° 42, 11, 2000.

FAROCKI, Harun (2001), "Bilderschatz". In: **3rd International Flusser Lecture**. Vrsrg. Vilem\_Flusser Archiv. Kunsthochschule für Medien Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2001. Conferência.

FAROCKI, Harun (2001), "Eye". In: **Ctrl [Space]: Rhetorik der Überwachung**. October 2, 2001. Disponível em: <http://hosting.zkm.de/ctrlspace/d/texts/17>. Acesso: 13/05/2014.

FAROCKI, Harun (2002), « Duisburg, trente ans après ». In: **Trafic**, n° 61, Printemps, 2002, pp. 66-70.

FAROCKI, Harun (2002) « Influences transversales ». In : **Trafic**, n° 43, automne 2002.

FAROCKI, Harun (2003), "Der Tod der anderen. Tagebuch zum Krieg". In: **Jungle World**, n° 15, 2, apr, 2003.

FAROCKI, Harun (2003), "Die not der Bilder". In: **Jungle World**, n° 18, 23, 2003.

FAROCKI, Harun (2003), "Experten und Projektile". In: **Jungle World**, n°16, 9, April, 2003,

FAROCKI, Harun (2003), « Hommage ». In : **Trafic**, n° 45, 2003, p. 70-73.

FAROCKI, Harun (2004), "Influencias transversales: montaje flexible" [*Trafic*, n°1, 2002]. In: YOEL, Gerardo, **Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía**. Buenos Aires: Manatíal, 2004, p.209-16.

FAROCKI, Harun (2004), "Phantom Images". In: **Public**, n° 29, Toronto, Localities, 2004, p. 12-24.

FAROCKI, Harun (2004), « Le point de vue de la guerre ». In: **Trafic**, n° 50, Ètè, 2004, p. 445-455.

FAROCKI, Harun (2005), "Der Krieg findet immer einen Ausweg". In: **Cinema: Essay**. Jg. 50 Marburg, 2005, p. 21-32.

FAROCKI, Harun (2005), « La diva aux lunettes ». In: **Trafic**, n° 55, Automne 2005, p. 62-69.

FAROCKI, Harun (2006), "A War Diary". In: **European Urbanity** (European 7 and 8). Austria and Slovenia, Vienna, New York 2006, p. 364-376.

FAROCKI, Harun (2007), "Histoire d'une installation (sur la Coupe du monde du football)". In : **Trafic**, n° 64, p.18-47.

FAROCKI, Harun (2007), « Images du monde et inscription de la guerre (1998)», trad. P. Rusch, In : **Films**, Courbevoie, Théâtre typographique, 2007, p. 57-59.

FAROCKI, Harun (2008), "Einführung". In: **Hebbel am Ufer, 100 Jahre Hebbel Theater**. Primeline, 2008, pp. 21-22.

FAROCKI, Harun (2009), « Comment montrer les victimes? ». In: **Trafic**, n° 70, été, 2009.

FAROCKI, Harun (2011) & STEYERL, Hito, "A Magical Imitation of Reality". In: **Kaleidoscope Press**. Cahier n° 2, February, 2011, p.5-30.

FAROCKI, Harun (2013), "Wie Ein Zauber". In: **Der Standard**, 8.01.2013. Disponível

em: <http://derstandard.at/1356426849766/Wie-ein-Zauber>. Acesso: 09/09/2014.

FAROCKI, Harun (2014). "Serious games" [Trafic, nº78, 2011]. In: **NECSUS - European Journal of Media Studies**. Amsterdam: AUP, December 2014.

FAROCKI, Harun (2015). "À propos du cinéma documentaire". In: **Trafic**, nº93, 2015, p.78-84.

#### **ARTIGOS EM LIVROS:**

ELSAESSER, Thomas. **Harun Farocki: Working on the Sight-Lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004.

- "Staking One's Life: Images of Holger Meins" [*Jungle World*, 1998], p.83-94.
- "Dog from the freeway" [*Filmkritik*, nº301, January 1982], p.109-132.
- "Reality Would Have to Begin" [*Documents 1-2, Fall-Winter, 1992*], p.193-202.
- "Workers Leaving the Factory" [*Meteor*, no. 1, December 1995], p.237-244.
- Ernst & Farocki, "Towards an Archive for Visual Concepts" [Vilém Flusser lecture, 2002], p.261-288.
- "Controlling Observation" [*Jungle World*, no. 37, 1999], p.289-296.

FAROCKI, Harun, "How to live in the FRG". In: EHMANN, Antje & ESHUN, Kodwo (org.). **Harun Farocki: Against What? Against Whom?** London: Koenig Books, 2009, p.163-165.

FAROCKI, Harun, "I Don't Think I was the Right Seminar Leader". In: BAUMGÄRTEL, Tilman (org.). **Kino-Sine: Philippine-German Cinema Relations**. Manila: Gethe-Institut, 2007c, p.42-47.

FAROCKI, Harun, « Contre-Chant ». In: GUIHEUX, Alain, **La ville qui fait signes**. Paris : Éditions du Moniteur, 2004d, p. 106-118.

FAROCKI, Harun, « Trailers escritos ». In: MOURÃO, C.B., BORGES, C. (org.), **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p.64-97.

FAROCKI, Harun, "Wie sollte man das nennen, was ich vermisse?". In: ERNST, W. & HEIDENREICH, S. & HOLL, U. (org.), **Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven**. Berlin: Verlag, 2003e, p. 17-30.

#### **LIVROS:**

FAROCKI, Harun e SILVERMAN, Kaja. **Speaking about Godard**. New York: NYU Press, 1998.

- "Nana is an animal – Vivre sa vie (1962)", p.1-30.
- "In search of Homer – Le Mépris (1963)", p.31-60.
- "Words like love – Alphaville (1965)", p.60-85.
- "Anal Capitalism – Le Week-end (1967)", p.85-113.
- "I speak, therefore I'm not – Le gai savoir (1968)", p.114-142.
- "In her place – Numéro Deux (1975)", p.143-171.
- "Moving Picture – Passion (1981)", p.172-198.

- "The same, the other – Nouvelle Vague (1990)", p.199-231.

FAROCKI, Harun. **Reconnaître & Poursuivre**. Textes réunis et introduits par Christa Blümlinger suivi d'une filmographie commentée, TH. TY, 2002.

- Blümlinger : « Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux », p. 13
- « Je ne m'y reconnais pas dans Bucarest » (1993).
- « Il serait temps que la réalité commence » (1988).
- « Bilderschatz (extraits) » (1999).
- « Femmes interverties » (1980).
- « Sans régularité, pas sans règle » (1992).
- « Dead Pigeon » (1973).
- « Les ouvriers quittent l'usine » (1995).
- « Risquer sa vie » (1998).

FAROCKI, Harun. **Crítica de la mirada**. Textos de Harun Farocki. Selección e Tradução de Inge Stache. InHrsg. V. Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 2003.

- "¿Qué es realmente un estudio de edición?" (1980), p.11-14.
- "Bresson, un estilista" (1984), p.15-20.
- "La realidad tendría que comenzar" (1988), p.21-32.
- "Trabajadores saliendo de la fábrica" (1995), p.33-40.
- "Substandard" (1995), p.41-50.
- "Jugarse la vida. Imágenes de Holger Meins" (1998), p.51-60.
- "Toma americana. Notas acerca de una película sobre Malls" (1999), p.61-66.
- "Miradas que controlan" (1999), p.67-74.

FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires, Caja Negra, 2013.

- "Aprender lo elemental" (2010), p.39-50.
- "Filmkritik" (2003), p.61-64.
- "Una diva con anteojos" (2005), p.65-78.
- "Que és un estudio de edición" (1980), p.79-82.
- "Plano-contraplano: la expresión más importante de la ley del valor cinematográfico" (1981), p.83-98.
- "Bresson: un estilista" (1984), p.99-106.
- "Un corte o la verganza de la televisión" (1989), p.107-110.
- "Influencia cruzada/Montaje blando" (2002), p.111-120.
- "Perguntas difíciles" (1989), p.121-124.
- "Temas y fragmentos" (1990), p.125-128.
- "El reinado de la música" (1990), p.129-132.
- "Mostrar a las víctimas" (2009), p.147-160.
- "La guerra siempre encuentra una salida" (2005), p.161-176.
- "Diario de guerra" (2003), p.177-192.
- "La realidad tendría que comenzar" (1988), p.193-202.
- "Trabajadores saliendo de la fábrica" (1995), p.203-212.

- "Miradas que controlan" (1999), p.213-211
- "Plano americano: notas acerca de una película sobre centros comerciales" (1999), p.212-220.
- "Inmersión" (2011), p.221-226.
- "Construcción: película y exposición de materiales audiovisual" (2011), p.227-232.
- "'Negarse a una producción manifiesta de significado', diálogo entre H. Farocki e I. Stache' (entrevista), p.281-290.

FAROCKI, H., **Imprint: Writings / Nachdruck: Texte**. Gaensheimer, S. & Schafhausen, N. (org.). New York: Lukas & Sternberg; Berlin: Vorwerk 8, 2001.

## **2. ENTREVISTAS:**

FAROCKI, H. (1997), "Der Kleine Ausschlag für Eine Große Entscheidung". In: **Jungle World**, n° 41, 1997. Entrevistado por Tilman Baumgärtel.

FAROCKI, H. (1998), "A perfect replica: an interview with Harun Farocki and Jill Godmilow". In: **Afterimage**, n°26, 3, 1998. Entrevistados por Jennifer Horne & Jonathon Kahana.

FAROCKI, H. (2000), "Gefängnisbilder: Wie Gladiatoren ohne Publikum". In: **Der Tagesspiegel**. 25/11/2000. Disponível em: <http://www.tagesspiegel.de/medien/gefaengnisbilder-wie-gladiatoren-ohne-publikum/181766.html>. Acesso: 09/09/2014. Entrevista por Dietrich Leder.

FAROCKI, H. (2000). "Obdachlose am Flughafen Sprache und Film, Filmsprache. Harun Farocki im Gespräch". In: **Jungle World**, n° 46, 8. November, 2000. Entrevistado por Rembert Hüser.

FAROCKI, H. (2000). "Neun Minuten in Corcoran" - Interview with Harun Farocki. In: **Jungle World**, n° 45, 1, nov, 2000. Entrevistado por Rembert Von Hüser.

FAROCKI, H. (2001), "History Is Not a Matter of Generations: Interview with Harun Farocki. In: **Camera Obscura**, n°46, vol. 16, 2001. Traduzido por Sabine Czulwik. Entrevistado por Randall Halle.

FAROCKI, H. (2003), "Interview – Harun Farocki". In: **Revolver. Kino muss gefährlich sein**. Berlim, 2003, p. 236-247. Entrevistado por Nicolai Albrecht, Jens Börner e Markus Nechleba.

FAROCKI, H. (2003), "No hay que creer en el origen. Una charla informal con Harun Farocki". In: **Instituto Goethe – Buenos Aires**, 2003. Disponível em: [http://minothauro.blogspot.com.br/2006/05/no-hay-que-creer-en-el-ori\\_114787170654661526.html](http://minothauro.blogspot.com.br/2006/05/no-hay-que-creer-en-el-ori_114787170654661526.html) (Acesso: 5-7-2012). Entrevistado por Ricardo Parodi.

FAROCKI, H. (2004), "Detrás de las imágenes". In: **Revista Kane**, n°1, Septiembre, 2004. Entrevista por Pablo Acosta Larroca e Nicolás Aponte A. Gutter.

FAROCKI, H. (2004), "Making the World Superfluous: an Interview". In: ELSAESSER, T., **Harun Farocki: Working on the Sight-Lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p. 178-189. Entrevistado por Thomas Elsaesser.

FAROCKI, H. (2004), "Nine Minutes in the Yard: A Conversation with Harun Farocki" [*Jungle World*, no. 45, 2000]. In: ELSAESSER, T., **Harun Farocki: Working on the Sight-Lines**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004, p.297-314. Entrevistado por Rembert Hüser.

FAROCKI, H. (2007), « D'une image à l'autre. Conversation avec Harun Farocki ». In: **Hors de Champs**. Jeudi 20 décembre 2007. Disponível em: <http://www.horschamp.qc.ca/CONVERSATION-AVEC-HARUN-FAROCKI.html> (Acesso: 5-7-2012). Entrevistado por André Habib e Pavel Pavlov.

FAROCKI, Harun (2007), "Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schließlich auch ins Museum". In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung** (Jornal), June 14, 2007. Entrevistado por Alexander Horwath.

FAROCKI, H. (2008), "Bilder wie eine Flaschenpost". In: **Taz**, Julho, 2008. Disponível em: <http://www.taz.de/!19513/> (Acesso: 05/07/2012). Entrevista por Stefan Reinecke e Christian Semler.

FAROCKI, H. (2009), « Von '68 lernen heißt sehen lernen ». In: **Der Tagesspiegel**. 14/07/2009. Entrevistado por Patrick Wildermann.

FAROCKI, H. (2012), "A Interferência de Petzold-Farocki. Uma conversa com Harun Farocki". Entrevista postada em: <http://aindanaocomecamos.blogspot.com.br/2008/10/interferencia-de-petzold-farocki.html>. (Acesso: 5-7-2012). Entrevistado por Andre Dias.

FAROCKI, H. (2012), "Es ist eine Art kapitalistischer Sozialismus, der da entworfen wird". In: **Jungle World**, nº 27, 5, Juli, 2012. Disponível em: <http://jungle-world.com/artikel/2012/27/45805.html> (Acesso: 08/08/2012). Entrevistado por Nina Bittcher e Radek Krolczyk.

FAROCKI, H. (2012), "On materiality" [video, 6min., s/d]. In: **Cine-fils: cinophile, interview, magazine**. Disponível em: <http://www.cine-fils.com/interviews/harun-farocki.html> (Acesso: 8/8/2012). Entrevista por Lina Maria Stahl & Alexander Waszynski [maio 2009].

FAROCKI, H. (2012), "Questions à Farocki". In: **Revue 2.1.0**. Disponível em: <http://www.revue-2-0-1.net/files/numero1/Malinge.pdf> (Acesso: 5-7-2012). Entrevistado por Alice Malinge.

FAROCKI, H. (2012), « Prolongations - entretien avec Harun Farocki ». In: **Cahiers du Cinéma**. nº 683, November, 2012. Entrevistado por Dork Zabunyan.

FAROCKI, H. (2012), "Harun Farocki Interview – Serious Games in Samos". In: *Neural - Critical digital culture and media arts*. Disponível em: <http://neural.it/2012/11/harun-farocki-interview-serious-games-in-samos/>. (Acesso: 17-10-2014). Entrevistado por Daphne Dragona.

FAROCKI, H. (2012), "Tornando as imagens visíveis". In: **Goethe Institut – Brasil**. Fevereiro de 2012. Disponível em: <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/bku/pt8851008.htm>. (Acesso: 10-11-2013). Entrevistado por Thomas Köster.

FAROCKI, H. (2013), "Peripheral Views. A Conversation with Harun Farocki". In: TOMŠIČ, Neja & BARAGA, Martin Bricelj. **Outerviews: Conversations with Artists**. Ljubljana: MoTA - Museum of Transitory Art, 2013. Entrevistado por Interview Neja

Tomšič.

FAROCKI, H. (2013), "We search for the moment that contains all the other". **Goethe Institut**. 23-04-2013. Entrevistado por Lisa Mayerhöfer

FAROCKI, H. (2013), « Ein Neues Produkt ». In : **Jornal du Festival Cinéma du Réel**, nº 4, 24/03/2013, p.4-5. Disponível em: <http://www.cinemadureel.org/fr/archives/ressources-et-multimedia/journal-du-reel/journal-du-reel-2013/journal-du-reel-4-24-mars-2013/view>. Acesso: 18/09/2014.

FAROCKI, H. (2013), "El cineasta que desnuda las estructuras ocultas del poder". In: **La Nación**, Jornal, Viernes 08 de marzo de 2013, Buenos Aires. Entrevistado por Diana Fernández Irust.

FAROCKI, H. (2014), "Die Animationen laufen den Fotografien den Rang ab". In: **Jungle World**, nº 10, 6, März, 2014. Entrevistado por Pascal Jurt.

FAROCKI, H. (2014), "Die Ästhetisierung des Krieges". März, 2014. In: Cicero (online). Disponível em: <http://www.cicero.de/salon/harun-farocki-die-aesthetisierung-des-kriegs/57160>. Acesso: 11/09/2014. Entrevistado por Phillip Rhensuis.

FAROCKI, H. (2014), "Ein posthum erscheinendes Interview über Fußball, Mao und das Filmemachen". In: **Jungle World**, nº32, 7, August, 2014. Entrevistado por: Phillip Goll.

FAROCKI, H. (2015), "'A máquina sempre quer algo de você'. Entrevista com Harun Farocki". In: **Revista Devires (Ufmg)**, vol. 12, n.1, Jan.Jun. 2015. Entrevistado por Ednei de Genaro e Hermano Callou.

## II

### ESCRITOS SOBRE FAROCKI

(seleção)

#### **ARTIGOS EM REVISTAS:**

BAUMGÄRTEL, Tilman, "Die Rolle der DFFB-Studenten Bei Revolte von 1967/8". In: **Junge Welt**, nº 27 – 30, Oktober, 1996. Disponível em: <http://www.thing.de/tilman/filmakademie.html>. Acesso: 12/08/2012.

BAUMGÄRTEL, Tilman, "Holger dachte. Asthetik und Politik zusammen – Gespräch mit Harun Farocki". In: **Jungle World**, n.42, 9, 1997.

BELLOUR, Raymond, "Pourquoi Harun nous était si précieux". In: **Trafic**, nº93, 2015.

BENEVIDES, Frederico, "Harun Farocki, raiva poética e planos únicos". In: **Revista Passagens**, UFC, v. 5, n. 1, Fortaleza, 2014.

BITTCHER, Nina & RADEK, Krolczyk, "Es ist eine Art kapitalistischer Sozialismus, der da entworfen wird: Farocki im Gespräch über seinen Film 'Ein neues Produkt' ". In: **Jungle World**, nº 27, 5, 2012.

- BLÜMLINGER, Christa, "An Archaeologist of the Present". In: **E-Flux Journal**, nº11, nov., 2014.
- BLÜMLINGER, Christa, "What's at Play in Farocki's Parallel". In: **Berlin Documentary Forum**, Berlim. 2014, p.182-189.
- BLÜMLINGER, Christa, « De la lente élaboration des pensées dans le travail des images ». In : **Traffic**, nº14, 1995.
- BLÜMLINGER, Christa, « Harun Farocki: circuits d'image ». In : **Traffic**, nº 21, 1997.
- BLÜMLINGER, Christa, « Harun Farocki: l'art du possible ». In : **Traffic**, nº 43, 2002, p. 28-36.
- BLÜMLINGER, Christa, « Mémoire du travail et travail de mémoire — Vertov/Farocki : (à propos de l'installation Contrechant) ». In: **Revue Intermédialités**, nº 11, 2008, p. 53-68.
- BOGAERT, Pieter V., "How to live in a game: Harun Farocki's war games". In: **Review October**, nº 5, November, 2005.
- BRASIL, André, "Ensaio de uma revolução". In: **Revista Cinética**. Setembro, 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/videogramas.htm>. Acesso: 21-09-2014.
- CANGI, Adrián, "De la naturaliza de las cosas". In: **Hambre – espacio cine experimental**. Sección Gráficas. Buenos Aires, agosto, 2014.
- COWAN, Michael, "Rethinking the City Symphony after the Age of Industry: Harun Farocki and the 'City Film'". In: **Revue Intermédialités**, nº 11, 2008, p. 69-86.
- DEMAZEL, Florent Le, « Les ouvriers quittent l'usine, Harun Farocki (part 1 et 2). In : **Debordements**. Mai 2013. Disponível em: <http://www.debordements.fr/>. Acesso: 15/05/2014.
- DESPOIX, Philippe, « Travail/sursis – délai sans rémission : un document tourné par des détenus du camp de Westerbork Monté et commenté par Harun Farocki ». In: **Revue Intermédialités**, nº 11, 2008, p.89-93.
- DIDI-HUBERMAN, G., "O que torna o tempo legível, é a imagem". In: **Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento**, nº 1, 2010a. Disponível em: <http://www4.fcsh.unl.pt:8000/~pkpojs/index.php/cinema/article/view/2/12>. Acesso: 5-7-2012. Entrevistado por Susana Nascimento Duarte e Maria Irene Aparício, p.14-28.
- DIEDERICHSEN, Diedrich, "Harun Farocki (1944–2014)". In: Text zur Kunst, Issue nº95, September, 2014. Disponível em: <https://www.textezurkunst.de/95/harun-farocki-nachruf/>. Acesso: 20/10/2014.
- DUARTE, S. N., "O que é uma imagem? A propósito do cinema de Harun Farocki". Artigo disponível em: <http://interact.com.pt/10/o-que-e-uma-imagem/>. Acesso: 5-07-2012.
- DURAND, Régis., "Harun Farocki, toute l'histoire du monde dans une image". In : **ArtPress**, Paris, nº 190, Paris, 1994.
- ELSAESSER, Thomas, "Farocki: A Frame for the No Longer Visible: Thomas Elsaesser in Conversation with Alexander Alberro". In: **E-Flux Journal**, nº11, nov., 2014.

- ELSAESSER, Thomas, "Introduction: Harun Farocki". In: **Sense of cinema**. Issue 21, July, 2002.
- ELSAESSER, Thomas, « Sauts temporels et dé-placements : le souvenir du travail dans les machines de vision de Farocki » In: **Revue Intermédialités**, n° 11, 2008, p. 35-51.
- ELSAESSER, Thomas, "'It Started with these Image's: Harun Farocki Helke Sander and the German Avantgarde". In: **Discourse**, n° 7, Fall, 1985.
- FAGIOLI, Julia, "O enquadramento e o fora de campo em Videogramas de uma revolução". In: **Revista Passagens**, UFC, v. 5, n. 1, Fortaleza, 2014.
- FARIA, Siomara, "Imagem-vestígio: do relance à resistência". In: **Geminis**, ano 4, n. 1, 2013.
- FERNÁNDEZ H., Diego. "Harun Farocki, el libro de Dios". In: **Paralaje**, n°8, Santiago, 2012.
- FOSTER, Hal, "Vision Quest: the Cinema of Harun Farocki". In: **Artforum**, November, 2004.
- FUSCO, Coco, "Regarding History". In: **Frieze**, n° 127, November-December, 2009.
- GANDESHA, Samir, "Inscription/Counter-inscription: On Harun Farocki". In: **TOPIA**, Number 11, Spring 2004: Technology and Culture, 2004, p.141-146.
- GUERIN, Frances, "Film as an Archive for Photography: The Portraitist as Witness to the Holocaust". In: **Screening the Past**. Issue 29: Special Issue: Cinema & Photography: Beyond Representation, Nov. 2010. Disponível em: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/29/film-archive-photography-portraitist-witness-holocaust.html>. Acesso: 5-7-2012.
- HAMERS, Jeremy, « Harun Farocki : Schnittstelle/Section ». In : BUSINE, L. e GIELEN, D. (org.), **Gestes**. DITS [Petites pièces traitant d'un sujet familier ou d'actualité], n°12 (printemps/été 2009), p. 90-99.
- HILDEBRANDT, Toni, "Corpi e luoghi: Harun Farocki on Pasolini". In: **Senses of Cinema**. December, Issue 73, 2014.
- HOLL, Ute, "Farocki's Cinematic Historiography: Reconstructing the Visible". In: **E-Flux Journal**, n°11, nov., 2014.
- KERBAUER, Eva, "Establishing Belief: Harun Farocki and Andrei Ujica, Videograms of a Revolution". In: **Review Grey Room**, Fall 2010, n° 41, MIT Press, p. 72-87.
- KODWO ESHUN, Kodwo, "A Question They Never Stop Asking". In: **E-Flux Journal**, n°11, nov., 2014.
- LAVALLÉ, Pascal-Anne, « Images d'un Sursis. Le travail d'édition de Farocki dans Aufschub ». In : **Hors de Champ**, Jeudi 8 janvier, 2015.
- LAVALLÉ, Pascal-Anne, « L'inscription d'Auschwitz sur les images d'archives ». In : **Hors de Champ**, Mercredi 7 janvier, 2015.
- LIMA, Érico Oliveira de A., "Gestos em uma mesa de montagem". In: **Revista Passagens**, UFC, v. 5, n. 1, Fortaleza, 2014.
- MELIÁN, Michaela, « Harun Farockis Stimme ». In: **Frieze**, September, 2014.

Disponível em: <http://blog.frieze-magazin.de/harun-farockis-stimme/> (Acesso: 01/10/2014).

MELLO, Jamer G. de, "O arquivo como sintoma: anacronismo das imagens na obra de Harun Farocki". In: **Revista Passagens**, UFC, v. 5, n. 1, Fortaleza, 2014.

MELLO, Jamer G., "A apropriação de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki e Péter Forgács". In: **Doc On-line**, nº 13, dezembro de 2012, pp.71-88.

MENDE, Doreen, "The Many Haruns: A Timeline Through Books and Hand Gestures from 18,000 BC–2061". In: **E-Flux Journal**, nº11, nov., 2014.

O'DONOGHUE, Darragh, "Still Life". In: **Cineaste**, Vol.XXXVI No.3, 2011. Disponível em: <http://www.cineaste.com/articles/emstill-lifeem-web-exclusive>. Acesso: 10/11/2012.

PANTENBURG, Volker. "Visibilidades: Harun Farocki, entre imagem e texto". In: **Goethe-Institut**. Buenos Aires, Tradução de Inge Stache, Seminarios online, 2003. Disponível em: <http://es.slideshare.net/vivkleem/visibilidades>. Acesso: 14/07/2014.

PASCHER, Stephan, "Images of the world: a brief introduction". In: **Merge Magazine**, nº 16, Stockholm, Sweden, 2005.

RICHTER, Gerhard, "Miniatures: Harun Farocki and the cinematic non-event". In: **Journal of Visual Culture**, nº 3, 367, 2004.

ROSA, Miriam, "Poetics and politics of the trace: Notes on surveillance practices through Harun Farocki's work". In: **NECSUS - European Journal of Media Studies**, Spring, 2014.

RUHM, Constanze, "Attachment:". In: **E-Flux Journal**, nº11, nov., 2014.

RUYTER, Tuyter, « Tout doit disparaître ». In : **ArtPress**, 2005.

SEYMOUR, Benedict, "Eliminating Labour: Aesthetic Economy in Harun Farocki". In: **Mute**, vol. 2, nº 16 – Real Life training, 2010.

SILVA, Sabrina T. L., "Found footage e documentário: construções e dimensões da imagem". In: **Doc On-line**, nº 13, dezembro de 2012, p.131-147.

SILVERMAN, Kaja, "What Is a Camera?, or: History in the Field of Vision". In: **Discourse**, Vol. 15, No. 3 (Spring), 1993, p. 3-56.

SKORECKI, Louis, « Qui est Farocki? ». In: **Cahiers du cinéma**, nº 329, Nov. 1981.

SOLLEIRO, Samuel, "Signum crucis: a historia do cinema como encrucillada en Jean-Luc Godard e Harun Farocki". In: **Boletín Galego de Literatura**, nº 46, 2º Semestre, 2011, p. 283-298.

STEYERL, Hito, "Beginnings". In: **E-Flux Journal**, nº11, nov., 2014.

STEYERL, Hito, "Is a Museum a Factory?". In: **E-flux Journal**, nº 7, June-August, 2009, p.1-10.

VERWOERT, J. V., "Production Pattern Associations: On the work of Harun Farocki" In: **Afterall**, nº 11, Spring/Summer, 2005.

VOLTZENLOGEL, Thomas, « Harun Farocki (1944 – 2014) ou la dialectique dans les images ». In : **Période**. Septembre, 2014.

VOLTZENLOGEL, Thomas, «'Danger menaçant, peur, catastrophe'. Huillet-Straub-Farocki : une éthique du cinéma documentaire ». In : **Culture Visuelle**. 9 octobre 2012, p.1-10. Disponível em : <http://culturevisuelle.org/cinmasdequartier/archives/10>. Acessado em: 14/10/2012.

WAHLBERG, Malin, "Inscription and Re-framing: At the Editing Table of Harun Farocki". In: **Konsthistorisk Tidskr**, vol. 73, n° 1, 2004.

ZISCHLER, Hanns, "Travailler avec Harun". In: **Trafic**, n° 44, Paris, 2002.

#### **EM LIVROS:**

EHMANN, Antje & ESHUN, Kodwo (org.). **Harun Farocki: Against What? Against Whom?** London: Koenig Books, 2009.

- LINDEPERG, S., "Suspended lives, revant images. On Harun Farocki's film *Respite*", p. 28-34;
- BENNING, J., "May 19, 1944 and the summer of '53", p. 35-37.
- DIDI-HUBERMAN, G., "How to open your eyes", p. 38-50.
- DIEDERICHSEN, D., "Napalm Death", p. 51-56.
- ELSAESSER, T., "'Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in Harun Farocki's *Respite*", p.57-68.
- HOLERT, T., "Tabular images. On the *Division of all Days (1970)* and *Something Self Explanatory (15x) (1971)*", p. 75-92.
- PANTENBURG, V., "Manual. Harun Farocki's Instructional Work", p. 93-100.
- BLÜMLINGER, C., "Memory and montage. On the installation *Counter-Music*", p. 101-109.
- BUCHMANN, S. & BELLENBAUM, R., "Between the faces", p. 110-115.
- CREISCHER, A. & SIEKMANN, A., "No cars, shoot-outs and smart clothes", p. 116-121.
- REBHANDL, B., "Enemy at the gate. Harun Farocki's work on the industrial disputes of film history", p. 122-127.
- BRENEZ, N., "Harun Farocki and the romantic genesis of principle of visual critique", p. 128-142.
- BELLOUR, R., "The photo-diagram", p. 143-151.
- RAQS MEDIA COLLECTIVE, "Harun Farocki in Delhi", p. 152-154.
- SIEKMANN, A., "A diagrammatic analysis of *In Comparison*", p. 155-159.
- HOLL, U., "Construction sites and image walls. Harun Farocki's *In Comparison*", p. 160-162.
- SCHMIDT, W., "Learning with Farocki", p. 166-170.
- ALTER, N., "Dead silence", p. 171-178.
- KREIMELER, K., "Enlargement of the field of view. About Videograms of a Revolution", p. 179-188.
- BAUTE, M., "The quarter-dollar scene", p. 194-197.
- JOSHI, R., "Harun and the sea of argments". p. 198-203.
- EHMANN, A. & ESHUN, K., "A to Z of HF or: 26 Introductions to HF", p. 204-216.

ELSAESSER, T. (org.). **Harun Farocki: Working on the Sight-Lines**. Amsterdam:

Amsterdam UP, 2004.

- ELSAESSER, T., "Filmmaker, Artist, Media Theorist", p. 11-40.
- SIEBEL, V. "Painting Pavements" [Harun Farocki: Der Ärger mit den Bildern. Konstanz: UVK-Medien, 1998], p.43-54.
- BECKER, J., "Images and Thoughts, People and Things, Materials and Methods" [Harun Farocki: A Retrospective, Goethe Institutes USA and Canada: New York, 1991], p.55-60.
- BLÜMLINGER, C., "Image(circum)volution: On the Installation Schnittstelle (Interface)" [Harun Farocki: Der Ärger mit den Bildern. Konstanz: UVK-Medien, 1998], p.61-68.
- MÖLLER, O., "One's Life: passage along the Shadow-Line: Feeling One's Way Towards the Filmkritik-Style" [Harun Farocki: Der Ärger mit den Bildern. Konstanz: UVK-Medien, 1998], p.69-76.
- KNEPPERGES, R. (edit), "The Green of the Grass: Harun Farocki in Filmkritik" [Harun Farocki: Der Ärger mit den Bildern. Konstanz: UVK-Medien, 1998], p.77-82.
- ELSAESSER, T., "Working at the Margins: Film as a Form of Intelligence" [Monthly Film Bulletin, no. 597, 1983], p.84-94.
- ELSAESSER, T., "Political Filmmaking after Brecht" [Harun Farocki: Der Ärger mit den Bildern, 1998], p.133-153.
- ROSENBAUM, J., "The Road Not Taken: Films by Harun Farocki" [Chicago Reader, 1992], p.157-162.
- BLÜMLINGER, C., "Slowly Forming a Thought While Working on Images" [Traffic no. 13, 1995], p.163-172.
- KEENAN, T., "Light Weapons" [Documents 1-2, Fall-Winter, 1992], p.203-210.
- ALTER, N. "The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's Images of the World and Inscription of War" [New German Critique no.68, Summer 1994], p.211-236.
- YOUNG, B., "On Media and Democratic Politics: videograms of a revolution", p.245-260.
- BLÜMLINGER, C., "Harun Farocki: Critical Strategies" [Parachute - Contemporary Art Magazine, jul, 2003], p.315-323.

MOURÃO, C.B., BORGES, C., MOURÃO, P. (org.). **Harun Farocki: por uma politização do olhar.** São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

- ELSAESSER, "Cineasta, artista e teórico da mídia", p.98-127.
- BAUTE, M., "A sequência das moedas", p.128-133.
- BELLOUR, R., "Foto-diagrama", p.134-14.
- PANTERBURG, V., "Sobre o passado do cinema no presente: instalações de Farocki", p.162-187.
- KODWO, E. & EHMANN, A., "HF de A a Z ou: introduções a Harun Farocki", p.188-205.

PONTBRIAND, Chantal (org.). **HF/RG (Harun Farocki / Rodney Graham).** Paris : Black Jack Editions. Édition bilingue français/anglais, 2009.

- PONTBRIAND, C., « Harun Farocki / Rodney Graham », p.15-42.
- PERRET, C., « Guerre dans l'archive », p.43-54.
- MALABOU, C., « Bouche cousue : de l'homéostasie », p.55-76.

- SZENDY, P., « Machin, machine et mégamachine », p.65-76.
- BLÜMLINGER, C., « De l'utilité et des inconvénients de la boucle pour le montage », p.77-89.

AURICH, Rolf e KRIEST, Ulrich, **Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki.** Band 10 der Reihe: Close Up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz: UVK Medien 1998.

- AURICH, R. & KRIEST, Ulrich, "Einleitung", p. 11-22.
- ZISCHLER, H., "Mit Harun arbeiten", p.23-26.
- KREIMEIER, K., "Papier - Schere - Stein. Farockis frühe Filme", p.27-46.
- ENGSTRÖM, I., "Doppelskizze", p.47-56.
- LEDER, D., "Begegnungen in Duisburg und anderswo", p.57-72.
- BECKER, J., In "Bildern denken. Lektüren des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis", p.73-94.
- SIEBEL, Volker, "Rettung aus Sehnot", p.95-110.
- ELSAESSER, T., "'Mit diesen Bildern hat es angefangen'. Anmerkungen zum politischen Film nach Brecht: Das Beispiel Harun Farocki", p.111-144.
- KNEPPERGES, R., « Das Grün des Rasens. Harun Farocki in der 'Filmkritik' », p.145-154.
- BAUMGÄRTEL, T., Bildnis des Künstlers als junger Mann. Kulturrevolution, Situationismus und Focus-Theorie in den Studentenfilmen von Harun Farocki, p.155-179.
- GÜNTHER, G., With The Radio On, p.179-186.
- KRIEST, U., Zeit zu lieben - Zeit der Arbeit Zu Single. Eine Schallplatte wird produziert, p.187-196.
- MÖLLER, Olaf, "Passage entlang der Schattenlinie. Farocki und die anderen - Annäherung an einen bestimmten "Filmkritik", p.197-206.
- WULFF, Hans, "Ein poetisches Spiel: Einschlafgeschichten", p.207-214.
- HÜSER, R., "Etwas Vietnam", p.215-230.
- ROTHER, R., "Das Lesen von Bildern Notizen zu Harun Farockis Film Etwas wird sichtbar", p.231
- AURICH, R., Von Bildern und Träumen. Überall Filmgeschichte: Kinostadt Paris, p.245-252.
- ROSENBERG, K., "Immer wieder das gleiche Theater! Sozialkritik und Selbstkritik in Leben - BRD, p.253-261.
- REINECKE, S., Das Leben, ein Test. Postindustrielle Arbeit in Filmen von Harun Farocki, p.261-269.
- WENZEL, E., "Hinter der sichtbaren Oberfläche der Bilder Harun Farockis dokumentarische Arbeit an gesellschaftlichen Umbruchsituationen. Zu Videogramme einer Revolution und Die führende Rolle, p.269-305.
- KRIEST, U.. "Freiheit, die Lohnarbeit heißt". Spuren suchen, Bilder lesen, Filmgeschichte dekonstruieren. Zu Arbeiter verlassen die Fabrik, p.287-306.
- BLÜMLINGER, C., "Bilder(kreis)läufe. Zur Installation Schnittstelle", p.307-316.
- BAUMGÄRTEL, T., "Ein großer Wunsch nach Klarheit". Ein Interview mit Ingo Kratisch, p.317-324.
- AURICH, R. & KRIEST, U. "Werkstattgespräch mit Harun Farocki" p.325-348.

MÜLLER, Heiner, "Mich interessiert die Verarbeitung von Realität. Ein Gespräch mit Harun Farocki über Kulturgrenzen und Film, über Godard und Walt Disney" [1981]. In: **Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche**, Frankfurt: A. M., 1996, p. 61-68.

ROLLET, Sylvie, « (Ré)actualisation de l'image d'archives: ou comment deux films de Harun Farocki parviennent à 'anarchiver' le regard ». In : CAMARADE, L., GUILLHAMON, E., KAISER, C. (org.). **Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain**. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2013, p.103-118.

ROLLET, Sylvie, « Harun Farocki : de l'archive à l'image, une enquête sur le regard ». In : PHAY-VKALIS, Soko (org.), **Miroirs, Appareils et Autres Dispositifs**. Paris : , L'Harmattan, 2009, p. 127-138.

#### **LIVROS & DISSERTAÇÕES/TESES:**

BAUMGÄRTEL, Tilman. **Von Guerilla-Kino zum Essayfilm: Harun Farocki**. Berlin: b-books, 1998.

BROCKMAN, Kristin Marie. **Constructive Alienation and Terror: an Analysis of Martha Rosler's A Simple Case for Torture (or How to Sleep at Night) (1983), Harun Farocki's Inextinguishable Fire (1969), and Eye/Machines (2001-3)**. Master of Arts. Cincinnati: University of Cincinnati, 2006.

BUSSY, Amélie. **Reprise(s) de Harun Farocki, la possibilité d'une expérience : enjeux cinématographiques et historiques**. Thèse de doctorat en Arts (histoire, théorie, pratique). Université Bordeaux 3 (cadre de Montaigne-Humanités), 2014

CALLOU, Hermano A., **Uma arte das relações: a montagem de Harun Farocki**. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

DIDI-HUBERMAN, George. **L'oeil de l'histoire : Tome 2, Remontages du temps subi**. Paris : Minuit, 2010b.

DZIEWIOR, Y., VERWOERT, J., BLÜMLINGER, C., FAROCKI, H., **Harun Farocki: Soft Montages**. London: Kunsthaus Bregenz; Bilingual edition (english and german), 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 (Mestrado em Comunicação Social), Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

FERNÁNDEZ H., Diego (org.). **Sobre Harun Farocki**. Santiago: Editora Metales Pesados, 2014.

KOENIG, Walter. **Harun Farocki Diagrams: images from ten films**. Cornehouse, 2014.

MÖNTMANN, Nina (org.). **Brave new work. A reader on Harun Farocki's Film A New Product**. Hamburg: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2014.

PANTENBURG, Volker. **Film als Theorie: Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-**

**Luc Godard.** Berlin: Transcript, Verlag, 2006.

RUDEK, Lydia. **Überwachungsbilder – Erscheinungsformen der Kontrollgesellschaft in Filmen von Harun Farocki und Manu Luksch.** Magistra der Philosophie, Universität Wien, August 2011

THOMAS, David. **Vertov, Snow, Farocki: machine vision and the posthuman.** Bloomsbury, 2013.

VOLTZENLOGEL, Thomas. **Cinémas profanes : une constellation (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Harun Farocki, Pedro Costa et quelques autres...).** Thèse de Doctorat, Université Strasbourg, 2013.

<b>FILMOGRAFIA / INSTALAÇÕES</b>			
<b>(1966-2014)</b>			
<b>FORMA ESTÉTICO-POLÍTICA</b>	<b>Nº / ANO / TEMPO</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>PALAVRAS-CHAVE ENFOQUE: OPERAÇÃO / MÍDIA</b>
<b>I - AGITPROP (1966-1972)</b>			
<b>VANGUARDA 'NEGATIVA'</b>	<u>01</u> 1966 - 3'	<b>Dois caminhos</b> (Zwei Wege)	<b>Desconstrução / Pintura</b>
	<u>02</u> 1966 - 4'	<b>Todos são Berliner Kindl</b> (Jeder ein Berliner Kindl)	<b>Semiótica / Cerveja / Marketing</b>
	<u>04</u> 1967 - 3'	<b>As palavras do presidente</b> (Die worte des vorsitzenden)	<b>Poder Político / Livro / Cinema</b>
	<u>03</u> 1967 - 14'	<b>O voluntário</b> (Der Wahlhelfer)	<b>Engajamento / Ideologia / Estudante</b>
	<u>05</u> 1968 - 17'	<b>Seus jornais</b> (Ihre Zeitungen)	<b>Mídia Corporativa (Jornal) / Manipulação</b>
	<u>06</u> 1968 - 3'	<b>White Christmas</b>	<b>Mídia Corporativa (Televisão / Música) / Alienação</b>
	<u>07</u> 1968 - 4'	<b>Três tiros em Rudi</b> (Drei Schüsse auf Rudi)	<i>(Filme perdido: questionamentos em torno da tentativa de assassinato de Rudi Dutschke, um dos líderes do movimento estudantil da Alemanha Ocidental na época - fonte: site oficial)</i>
	<u>08</u> 1968 - 40'	<b>Sem título ou: cinema de viagem para estudantes de engenharia</b> (Ohne Titel oder: Wanderkino für Ingenieurstudenten)	<i>(Filme perdido: investigações das condições de engajamento e da exploração capitalista dos estudantes de áreas tecnológicas - fonte: site oficial)</i>
	<u>09</u> 1969	<b>Sem título ou: Nixon chega a Berlin</b> (Ohne Titel oder: Nixon kommt nach Berlin)	<i>(Filme perdido: -)</i>

	<u>10</u> 1969 – 2'	<b>Instruções para retirar o capacete da polícia</b> (Anleitung, Polizisten den Helm abzureißen)	(Filme perdido: -)
<b>VANGUARDA 'POSITIVA'</b>	<u>11</u> 1969 – 25'	<b>O fogo que não se apaga</b> (Nicht Löschbares Feuer)	<b>Living Room War / Produção de Napalm / Centro de Cálculo</b>
<b>CINE PEDAGÓGICO MARXISTA</b>	<u>12</u> 1970 – 65'	<b>A divisão de todos os dias</b> (Die Teilung aller Tage) (codireção: Hartmut Bitomsky)	<b>Comunicação / Didatismo / Conceituação Marxista</b>
	<u>13</u> 1971 – 64'	<b>Uma coisa entendida [15 vezes]</b> (Eine Sache, die sich versteht [15 mal]) (codireção: Hartmut Bitomsky)	<b>Comunicação / Didatismo / Conceituação Marxista</b>
<b>II - INDÚSTRIA CULTURAL (1973-1982)</b>			
	<u>14</u> 1972 – 10'	<b>Remember Tomorrow is the First Day in the Rest of Your Life</b>	<b>Emissão Radiofônica / Memória Coletiva / Massificação</b>
	<u>15</u> 1972 – 45'	<b>A linguagem da revolução. Exemplos de retórica revolucionária estudada por Hans Christoph Buch</b> (Die Sprache der Revolution. Beispiele revolutionärer Rhetorik, untersucht von Hans Christoph Buch)	<b>Estrutura da Retórica / Revolução / Hans Cristoph Buch</b>
	<u>20</u> 1973 – 48'	<b>O problema com as imagens. Uma telecrítica de Harun Farocki</b>	<b>Montagem-Imagem / Televisão / Fuga da Realidade</b>

<b>ESTRUTURA INDÚSTRIA CULTURAL (DOC.)</b>		(Der Ärger mit den Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki)	
	<u>21</u> 1974 – 22'	<b>Moderadores na TV</b> (Moderatoren im Fernsehen)	<b>Estrutura Argumentativa / Televisão / Método</b>
	<u>22</u> 1974 – 22'	<b>Sobre 'O trabalho ocasional de uma escrava'</b> (Über 'Gelegenheitsarbeit einer Sklavin')	<i>(Telecrítica / Crítica social / Alexander Kluge, 1973)</i>
	<u>24</u> 1974 – 44'	<b>Trabalhando com imagens. Uma Telecrítica por Harun Farocki</b> (Die Arbeit mit Bildern Eine Telekritik von Harun Farocki)	<b>Relação Palavra-Imagem / Televisão / Processo de Produção</b>
<b>SÉRIE INFANTIL</b>	<u>16</u> 1973 – epis. 3'	<b>Vila de Sésamo</b> (Sesamstraße) <i>(codireção: Hartmut Bitomsky)</i>	<b>Porto / Navio / Instrumento / Dinheiro / Didática / Imaginação Infantil</b>
	<u>28</u> 1977 – 5'	<b>Hora de ninar 1-5</b> (Einschlafgeschichten 1 – 5)	
	<u>32</u> 1978 – 5'	<b>Casas 1 -2</b> (Häuser 1 – 2)	
	<u>33</u> 1978 – 9'	<b>Hora de dormer. Histórias de gato</b> (Einschlafgeschichten Katzengeschichten)	
	<u>17</u> 1973 – 29'	<b>Make Up</b>	<b>Preparação de Modelo / Maquiagem / Rosto</b>
	<u>18</u>	<b>A hora de Brunner</b>	<i>(Filme experimental: cria-se um dispositivo de filmagem específico para</i>

<b>DOC. EXPERIMENTAL OBSERVAÇÃO</b>	1973 – 17'	(Brunner ist dran)	<i>realizar um curta baseado no texto Le Mauvais Vitrier, de Baudelaire)</i>
	<u>23</u> 1974 – 20'	<b>Pintor de cartazes</b> (Plakatmaler)	<b>Cartaz de cinema / Processo de Confecção / Observação</b>
	<u>27</u> 1976 – 52'	<b>A batalha. Cenas da Alemanha</b> (Die Schlacht. Szenen aus Deutschland)	<i>(Harun Farocki e o ator Hanns Zischler vão encenam peça de Heiner Müller. O documentário é o registro deste evento).</i>
	<u>29</u> 1978 – 30'	<b>Uma pintura de Sarah Schumann</b> (Ein Bild von Sarah Schumann)	<b>Operação artística / Pintura / Profissão</b>
	<u>35</u> 1979 - 18'	<b>Anna e Lara veem televisão, antes e depois</b> (Anna und Lara machen das Fernsehen vor und nach)	<i>(Filme perdido: Farocki filmou suas filhas vendo notícias, shows e comerciais na televisão)</i>
	<u>36</u> 1979 – 49'	<b>Single. Um registro é produzido</b> (Single. Eine Schallplatte wird produziert)	<b>Estúdio de Gravação / Música / Reprodutividade Técnica</b>
<b>ESTRUTURA INDÚSTRIA CULTURAL (FICÇÃO)</b>	<u>19</u> 1973 – 44'	<b>Uma dia você também irá me amar. Sobre a importância dos folhetins de romance</b> (Einmal wirst auch du mich lieben. Über die Bedeutung von Hefromanen) <i>(codireção: Hartmut Bitomsky)</i>	<b>Desconstrução de Romance Comercial / Fantasia / Classe Proletária</b>
	<u>26</u> 1975 – 58'	<b>Relatar</b> (Erzählen) <i>(codireção: Ingemo)</i>	<b>Desconstrução / Reflexividade / Narração / Revolução / Berlim</b>

		<i>Engström</i> )	
<b>TELE- CRÍTICA</b>	<u>25</u> 1975 – 25'	<b>Sobre “Song of Ceylon” de Basil Wright</b> (Über “Song of Ceylon” von Basil Wright)	<i>(Tele-crítica / Tec. da comunicação-informação / Colonização-Modernização)</i>
<b>GUERRAS (FICÇÃO)</b>	<u>30</u> 1978 – 83'	<b>Entre duas guerras</b> (Zwischen zwei Kriegen)	<b>Força Produtiva / Nazismo / Siderurgia</b>
	<u>40</u> 1982 – 114'	<b>Ante aos seus olhos – Vietnã</b> (Etwas wird sichtbar)	<b>Imagem / Violência-Guerra / Força Produtiva / Resistência</b>
<b>DOC. PESQUISA DE ARQUIVO</b>	<u>34</u> 1979 – 44'	<b>Indústria e Fotografia</b> (Industrie und Fotografie)	<b>Fotografia / Indústria pesada / Reprodutividade Técnica</b>
	<u>39</u> 1981 – 44'	<b>Paisagem urbana</b> (Stadtbild)	<b>Visualidade / Arquitetura / Reconstrução Pós-guerra</b>
<b>ESTUDO ESTÉTICO- POLÍTICO</b>	<u>37</u> 1979 - 44'	<b>Para ver: Peter Weiss</b> (Zur Ansicht: Peter Weiss)	<i>(Entrevista e estudo da estética de vanguarda do escritor e cineasta Peter Weiss)</i>
	<u>41</u> 1982	<b>Curta-metragem sobre Peter Weiss</b> (Kurzfilme von Peter Weiss.)	
	<u>38</u> 1979 – 29'	<b>O gosto da vida</b> (Der Geschmack des Lebens)	<b>Materialidade / Cidade / Relação Social</b>
<b>Material de divulgação</b>	<u>31</u> 1978 – 10'	<b>Sobre “Entre duas guerras”</b> (Zu “Zwischen zwei Kriegen”)	-
<b>III - ARQUEOLOGIA POLÍTICA DAS IMAGENS (1983-1994)</b>			
<b>ESTUDO</b>	<u>43</u> 1983 – 26'	<b>Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando no fragmento de “America”, romance inacabado de Kafka</b> (Jean-Marie Straub und	<b>Operação de Preparação de Ator / Distanciamento / Estilo Straub-Huillet</b>

<b>ESTÉTICO-POLÍTICO</b>		Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment 'Amerika' / Jean-Marie Straub and Daniele Huillet)	
	<u>57</u> 1988 – 44'	<b>Georf K. Glaser – escritor e ferreiro</b> (Georg K. Glaser - Schriftsteller und Schmied)	<b>Manualidade / Tecnicidade / Artesão-Artista</b>
<b>TELE-CRÍTICA</b>	<u>45</u> 1983 – 30'	<b>"O dinheiro", de Bresson</b> (“L'Argent” von Bresson) (codireção : Hartmut Bitomsky, Manfred Blank, Harun Farockj)	<i>(Telecrítica / Dinheiro / Relações sociais / Estilo Bresson)</i>
	<u>48</u> 1985 – 7'	<b>Recomendação: “Le Thé au Harem d'Archimedes”</b> (Filmtip: Tee im Harem des Archimedes)	<i>(Telecrítica / Imigração / Drama)</i>
	<u>49</u> 1986 – 15'	<b>Livros de cinema</b> (Filmbücher)	<i>(Telecrítica / Crítica literária)</i>
	<u>52</u> 1986 – 6'	<b>Recomendação: “Kuhle Wampe”</b> (Filmtip: Kuhle Wampe)	<i>(Telecrítica / Brecht / Cinema / Vanguarda)</i>
	<u>54</u> 1987 – 7'	<b>Recomendação: “A morte de Empédocles”</b> (Filmtip: “Der Tod des Empedokles”)	<i>(Telecrítica / Straub-Huillet / Período “Pós-Brechtiano”)</i>
<b>ENTREVISTA</b>	<u>44</u> 1983 – 30'	<b>Interview: Heiner Müller</b>	<i>(Filme perdido)</i>
	<u>51</u> 1986 – 13'	<b>Palavras-choque – imagens-choque. Uma</b>	<b>Jornal Sensacionalista / Semiótica / Capa de Jornal</b>

		<b>conversa com Vilém Flusser</b> (Schlagworte - Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser)	
<b>ARQUIVO MONTAGEM ENSAÍSMO</b>	<u>46</u> 1984 – 59'	<b>A dupla face de Peter Lorre</b> (Peter Lorre - Das doppelte Gesicht)	<b>Arquivo / História do Cinema / Ator Alemão</b>
	<u>50</u> 1986 – 72'	<b>Como se vê</b> (Wie man sieht)	<b>Genealogia de dispositivo de mídia / Arquitetura Guerra / Arquitetura Civil</b>
	<u>55</u> 1987 – 8'	<b>As pessoas em pé ao longo da rua</b> (Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen)	<i>(Curta-metragem a partir do poema "Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen", de Georg Heym [1887-1918])</i>
	<u>59</u> 1988 – 60'	<b>Paris: cidade-cinema</b> (Kinostadt Paris) (codireção: Manfred Blank)	<i>(Instituições &amp; Cinema Paris / Imaginário).</i>
	<u>58</u> 1988 – 75'	<b>Imagens do mundo e inscrições de Guerra</b> (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges)	<b>Iluminismo / Máquina de visão / Arquitetura Guerra-Civil</b>
	<u>62</u> 1991 – 60'	<b>O que há?</b> (Was ist los?)	<b>Dispositivo de Marketing / Análise Mental / Automação do Trabalho</b>
	<u>61</u> 1990 – 83'	<b>Como viver na Alemanha Ocidental</b> (Leben - BRD How to Live in the FRG)	<b>Treinamento para Vida Civil / Controle de Qualidade / Tecnicidade</b>
	<u>63</u> 1992 – 106'	<b>Videogramas de uma revolução</b> (Videogramme einer Revolution) (codireção: Andrei Ujica)	<b>Imagem e Contra-imagem do Poder / Ditadura / Revolução / Análise</b>

	<u>64</u> 1992 – 120'	<b>Câmera e realidade</b> (Kamera und Wirklichkeit) (codireção: Andrei Ujica)	<i>(Em estúdio, Ujica e Farocki discutem o filme Videogramas de uma Revolução com vários teóricos de mídia: Friedrich Kittler, Bochum; Andrei Plesu, Manfred Schneider, Peter M. Spangenberg).</i>
	<u>65</u> 1993 – 44'	<b>Um dia na vida do consumidor</b> (Ein Tag im Leben der Endverbraucher)	<b>Marketing Televisivo / Narrativa Temporal do Dia / Montagem Crítica</b>
	<u>67</u> 1994 – 35'	<b>O papel da liderança</b> (Die führende Rolle)	<b>Programa Telejornal / Imagem-Ícone / Montagem</b>
<b>FICÇÃO</b>	<u>47</u> 1985 – 99'	<b>Traído</b> (Betrögen)	<i>(Filme ficcional / "Estilo Noir" / Drama)</i>
<b>Material de divulgação</b>	<u>56</u> 1987 – 44'	<b>Guerra de imagens</b> (Bilderkrieg)	<i>(Versão de "Imagens do mundo...")</i>
<b>IV - DISPOSITIVO DE OBSERVAÇÃO (1983-2013)</b>			
<b>DISPOSITIVO OBSERVAÇÃO CAPITALISMO</b>	<u>42</u> 1983 – 25'	<b>Uma imagem</b> (Ein Bild)	<b>Estúdio Fotográfico / Operação Imagem-Fetice / Revista Masculina</b>
	<u>53</u> 1987 – 44'	<b>A doutrinação</b> (Die Schulung)	<b>Seminário Empresarial / Princípio Mercantil de Si Mesmo</b>
	<u>60</u> 1989 – 52'	<b>Imagem e Venda ou: como você pode ser um sapato?</b> (Image and Umsatz oder: Wie kann man einen Schuh darstellen?)	<b>Agência de publicidade / Jogo de Discurso e Estratégia de Venda</b>
	<u>66</u> 1994 – 44'	<b>A reciclagem</b> (Die Umschulung)	<b>Curso de Instrução de Venda / Doutrina para o Jogo da Competição</b>
	<u>71</u> 1996 – 40'	<b>A apresentação</b> (Der Auftritt)	<b>Agência de Publicidade / Apresentação do Produto / Jogo de Persuasão</b>
	<u>73</u> 1997 – 58'	<b>A entrevista</b> (Die Bewerbung)	<b>Agência de Emprego / Teste de Entrevista / Desemprego</b>
	<u>79</u> 1998 – 68'	<b>Palavras e Jogos</b> (Worte und Spiele)	<b>Programa de Auditório / Encenação / Bastidores / Operadores</b>
	<u>85</u>	<b>Não sem risco</b>	<b>Agência financeira / Mesa de negociação / Jogo de Proposta</b>

	2004 – 50'	(Nicht ohne Risiko)	
	<u>102</u> 2011 – 50'	<b>Um novo produto</b> (Ein neues Produkt)	<b>Reunião Empresarial / Brainstorming / Design e Layout do Trabalho</b>
	<u>104</u> 2013 – 73'	<b>Sauerbruch Hutton</b> <b>Arquitetos</b> (Sauerbruch Hutton Architects)	<b>Operação de criação / Arquitetura / Discurso Praticidade-Sensualidade</b>
<b>Material de divulgação</b>	<u>70</u> 1996 – 4'	<b>Teatro da reciclagem</b> (Theater der Umschulung)	<i>(Divulgação de “A doutrinação” e “A reciclagem” para o programa Brut do canal Arte).</i>
	<u>72</u> 1996 – 3'	<b>O publicitário</b> (Der Werbemensch)	<i>(Divulgação de “A aparência” para o programa Brut do canal Arte)</i>
	<u>69</u> 1996 – 16'	<b>Os ajudantes de cozinha</b> (Die Küchenhilfen)	<i>(Divulgação de “O que há?” para o programa Brut do canal Arte).</i>
	<u>74</u> 1997 – 3'	<b>A mensagem publicitária</b> (Die Werbebotschaft)	<i>(Divulgação de “A aparência” para o programa Brut do canal Arte)</i>
	<u>78</u> 1998 – 7'	<b>O diretor financeiro</b> (Der Finanzchef)	<i>(Divulgação de “A entrevista” para o programa Brut do canal Arte).</i>
<b>IV - INSTALAÇÃO (1995-2014)</b>			
<b>CONCEPÇÃO FILME &amp; INSTALAÇÃO</b>	<u>68</u> 1995 – 23'	<b>Intersecção</b> (Schnittstelle)	<b>Mesa de Edição / Analógico-Digital / Experiência com Montagem</b>
	<u>69</u> 1995 – 36'	<b>Trabalhadores saindo da fábrica</b> (Arbeiter verlassen die Fabrik)	<b>Sincronia / História do Cinema / Portão da Fábrica / Ocultação do Trabalho</b>
	<u>77</u> 1997 – 56'	<b>Natureza morta</b> (Stilleben)	<b>Estúdio Fotográfico / Pintura / Arqueologia / Fetiche</b>
	<u>77</u> 1997 – 30'	<b>A expressão da mão</b> (Der Ausdruck der Hände)	<b>História do Cinema / Arqueologia / Gestos das mãos</b>
	<u>82</u> 2000 – 60'	<b>Imagens da prisão</b> (Gefängnisbilder)	<b>Arquitetura / Máquinas de Visão / Antropotécnica / Vigilante-Priso</b>

	<u>83</u> 2001 – 72'	<b>Os criadores do mundo de consumo</b> (Die Schöpfer der Einkaufswelten)	<b>Dispositivos eletrônicos / Rastreamento / Maximização de Consumo</b>
	<u>84</u> 2000-2003 – (58') ( 23'; 15'; 25')	<b>Reconhecer e perseguir</b> (Erkennen und Verfolgen) <b>Olho / Máquina I, II, III</b> (Auge / Maschine I, II, III) (co-direção: Mathias Rajmann)	<b>Imagem Operativa / Agenciamento Civil-Militar / Produção-Destruição</b>
	<u>86</u> 2004 – 23'	<b>Contra-música</b> (Gegen-Musik)	<b>Imagem Operativa / Rede sócio-técnica / Cinematógrafo</b>
	<u>96</u> 2007 – 40'	<b>Intervalo</b> (Aufschub)	<b>Arquivo footage / Holocausto / Ética-Montagem</b>
	<u>97</u> 2007 – 43'	<b>Transmissão</b> (Übertragung)	<b>Monumento / Materialidade-Espiritualidade / Gesto</b>
	<u>98</u> 2009 – 61'	<b>Em comparação</b> (Zum Vergleich)	<b>Trabalho / Mediação Técnica / Artesanal / Automatização</b>
	<u>100</u> 2009-2010 – 8'; 8'; 20'; 7'	<b>Serious Games:</b> <b>I: Watson is Down</b> <b>III: Immersion</b> <b>II: Three Dead</b> <b>IV: A Sun Without Shadow</b>	<b>Virtualização da Guerra / Dispositivo Pré (Ação) e Pós-Guerra (Trauma)</b>
	<u>105</u> 2010 – 17'	<b>A prata e a cruz</b> (Das Silber und das Kreuz)	<b>Pintura Colonial / Desconstrução / Mostrar-Ocultar</b>
	<u>107</u> 2012-2014 – 16'; 9'; 7'; 11'	<b>Paralelo – I, II, III, IV</b> (Parallel I,II,III,IV)	<b>Jogo eletrônico / Construtivismo Virtual / Esteriotipação</b>
	<u>88</u> 2005 – 7'	<b>In-formação</b> (Aufstellung)	<b>Infográfico-Jornal / Migração / Desconstrução</b>

<b>CONCEPÇÃO INSTALAÇÃO</b>	<u>81</u> 2000 – 50''; 20''	<b>Música-Vídeo</b> (Music-Video)	<i>(Instalação em vídeo realizada em Seul, na Coreia do Sul; Farocki escreve, em sinopse: “[Arnold] Schönberg escreveu Música para Acompanhamento de Cinema, em que você tem que imaginar o filme. O passo óbvio foi fazer um vídeo sem som, no qual se refere a uma música)”.</i>
	<u>87</u> 2005 – 13'	<b>Três montagens</b> (Drei Montagen)	<i>(Instalação para exibição no evento Zur Vorstellung des Terrors: die RAF, em Berlim. Farocki monta três monitores com os filmes de arquivos: Drei Frauen, 13 min. e Ulrike Meinhof, 11 min., Tatort: Mordkommando, 5 min).</i>
	<u>90</u> 2006	<b>Estações de escuta</b> (Hörstationen) <i>(co-realização: Antje Ehmman)</i>	<i>(Instalação com sete telefones; notícias sobre o futuro do audiovisual são midiaticizadas em voz. Trechos de texto dos autores: Hartmut Bitomsky, Gilles Deleuze, Serge Daney, Jean-Marie Samocki, Georg Seeßlen and Paul Valery).</i>
	<u>91</u> 2006 – 9'	<b>Sobre a construção dos filmes de Griffith</b> <i>(Zur Bauweise des Films bei Griffith)</i>	<b>História da Montagem / Plano e Contra-Plano / Escola Americana de Narração</b>
	<u>93</u> 2006 – 3'	<b>Synchronisation</b> <i>(co-realização: Antje Ehmman)</i>	<i>(Instalação a partir da famosa cena “You talkin’ to me?” de Robert de Niro, em Taxi Drive [1976,5 Martin Scorsese]; montagem traduz a cena para sete línguas diferentes).</i>
	<u>95</u> 2007 – 12 tracks, 2h15'	<b>Deep Play</b> <i>(codireção Mathias Rajmann)</i>	<b>Produção de Mídia Televisiva / Virtualização / Big Data / Imagem Operativa</b>
	<u>99</u> 2009 – 24'	<b>Feasting or Flying</b> <i>(Fressen oder Fliegen)</i> <i>(co-realização: Antje Ehmman)</i>	<b>História do Cinema / Desconstrução / Personagem Herói</b>
	<u>101</u> 2010 – 21'	<b>Transfusão. Variações sobre o opus 1 de Tomas Schmit</b> <i>(Umgießen. Variationen zu Opus 1 von Tomas Schmit)</i>	<b>Arte como Operação / Fluxo / Mão-Robô / Releitura Tomas Schmit</b>
	<u>103</u> 2011 – 35' (5 canais – 5'; 8'; 5';	<b>War Tropes:</b> <b>I-Attention,</b> <b>II -Where is Elbe 14?</b> <b>III - Souvenir,</b>	<b>Arquivo de Cinema / Retórica de Guerra / Metáfora Cinematográfica</b>

	10'; 6')	<b>IV- Connection, V - Looking and Gazing</b> (co-realização: Antje Ehmman)	
<b>DIVULGAÇÃO &amp; VERSÃO INSTALAÇÃO</b>	<u>76</u> 1997 – 3'	<b>A imagem do relógio</b> (Das Bild der Uhr)	(Divulgação de "Natureza Morta" para o programa Brut do canal Arte).
	<u>80</u> 2000 – 23'	<b>Eu pensei ter visto condenados</b> (Ich glaubte Gefangene zu sehen)	(Instalação a partir dos filmes "Imagens da Prisão" e "Criadores do Mundo de Consumo")
	<u>89</u> 2005 – 14'	<b>Uma via</b> (Ausweg)	(Instalação a partir do filme "Reconhecer e Perseguir").
	<u>92</u> 2006 – 36'	<b>Trabalhadores saindo da fábrica em onze décadas</b> (Arbeiter verlassen die Fabrik in elf Jahrzehnten)	(Instalação a partir do filme "Trabalhadores saindo da fábrica")
	<u>94</u> 2007 – 24'	<b>Comparação via um terceiro</b> (Vergleich über ein Drittes)	(Instalação a partir do filme "Em Comparação")
<b>PROJETO WORKSHOP</b>	<u>106</u> 2012- 2014	<b>Work in a single shot</b> (projeto com Antje Ehmman)	<b>Inventário / Imagem do Trabalho / Cidade / Mundo</b>